

IMAGENS DO REAL
IMAGINADO
20 ANOS
20 YEARS
VOL. A

P.PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
E DESIGN













IMAGENS DO REAL
IMAGINADO
20 ANOS
20 YEARS
VOL. A

The institution between visions of reality and anticipated images

Since its inception, culture and artistic creation have been key to its strategic development. The Polytechnic of Porto integrates these dimensions into the core of its mission, namely in its training, research and co-operation with society. Between the visions of reality – the excellence of today's educational and scientific practices – and the images of the future, the images of an institution that anticipates typological and structural transformation, throughout its history P.PORTO has built an exponential development on a solid premise of realism. It has been guided by a wise balance between the social responsibility of training highly qualified professionals, capable of succeeding and continually raising institutional prestige in the labour markets (which are increasingly unique and refined) and the space and freedom for artistic creation and production.

Among the many artistic areas promoted by the institution, photography, cinema and multimedia – idiosyncratic pillars of our School of Media Arts and Design, moulding its educational portfolio and

defining the lines of development of its research unit – deserve special mention. We believe that the strength of an institution, its culture and artistic creation and its innovation lies in its ability to create visions of the world, mould realities and inspire profound changes, necessary changes.

Congratulations to the IRI for the indelible journey of these twenty years!

PAULO PEREIRA
President of P.PORTO

A Instituição entre visões do real e imagens antecipadas

Desde o seu surgimento que a cultura e a criação artística são estruturantes do desenvolvimento estratégico. O Politécnico do Porto integra estas dimensões na centralidade dos seus eixos de missão, designadamente na atividade formativa, investigativa e de cooperação com a sociedade.

Entre as visões do real – excelência de práticas educativas e científicas do hoje – e as imagens do por vir, as imagens de uma Instituição que antecipa a transformação tipológica e estrutural, o P.PORTO, ao longo da sua história, tem construído um exponencial desenvolvimento sobre uma premissa sólida de realismo. Tem sido pautado por um sábio equilíbrio entre a responsabilidade social de formação de profissionais altamente qualificados, capazes de singrar e elevar continuamente o prestígio institucional junto dos mercados de trabalho (refira-se cada vez mais singulares e refinados) e o espaço e a liberdade de criação e produção artística.

De entre as múltiplas áreas artísticas promovidas de forma peculiar pela Instituição, merece relevo a Fotografia, o Cinema e o Multimédia – pilares idiossincráticos da nossa tão ilustre Escola Superior de Media Artes e Design, moldando o seu portefólio formativo e definindo as linhas de desenvolvimento da sua unidade de investigação.

Acreditamos que a força de uma Instituição, da sua cultura e criação artística e da sua inovação reside na sua capacidade para criar visões do mundo, moldar realidades e inspirar mudanças profundas, mudanças necessárias.

Parabéns ao IRI pelo percurso indelével destes vinte anos!

Indelible Images

The twenty years of *Imagens do Real Imaginado* (IRI) are reason enough to present this edition, a compilation of a set of participations that illustrate, in part, the path of the last ten years of the various collaborators in the fundamental areas of the cycle Cinema, Photography, Multimedia and all the arts that derive from these. On the one hand, this is a long enough period of time to justify marking the Indelible Images moment of this last decade and, on the other hand, it comes at a strategic time when Polytechnic Higher Education can and should accompany research as an integral part of its training offer, through doctoral programs with close links to the creative and professional industries and, in this case (ESMAD/P.PORTO), to The Institute for Research in Design, Media and Culture (ID+), IMAD.

Recently, the Polytechnic of Porto (P.PORTO), through two of its artistic schools, the School of Music and Performing Arts (ESMAE) and the School of Media Arts and Design (ESMAD), created a Doctoral Program in Artistic Creation (PDCA) in partnership with the

University of Aveiro, thus expanding the areas of academic intervention in which artistic practice is inevitably essential to its success. By following the artistic and research path of these doctoral students, associating the research work in the areas of cinema and photography of the master's students and maintaining the annual edition of *CADERNOS IRI* in the coming years, we are certain that we will contribute to the launch and visibility of this scientific and artistic knowledge at the School of Media Arts and Design. Considering that the edition of this publication will contribute to disseminating the work of all those involved, especially teachers and researchers, professionals, students and partners, we would like to highlight the support of the Presidency of P.PORTO, Paulo Pereira, President and António Marques, Vice-President (Culture), in the presentation of the artistic work of John Goto – *New World Circus* and *Terezin* with presentations by Mark Durden, Brandon Taylor, Cesário Ferreira Alves and Graham Ellard. I would also like to mention Rosário Gambôa, Martin Parr, Regina Pessoa, Jorge Campos, Margarita Ledo, Sérgio Rizzo, Piet Kroon,

Eduardo Brito, Laura Afonso, Sérgio Costa Andrade, Mark Durden, Pedro Serazina and Fernando Galrito. I would add to this list our regular partners, whom we count on every year for the IRI editions, such as Póvoa de Varzim City Council, Cinanima, Casa da Animação, Curtas de Vila do Conde, the Institute of Cinema and Audiovisual (ICA), the Portuguese Center of Photography (CPF) and as main sponsors Vila do Conde City Council and the Polytechnic of Porto (P.PORTO). We would like to thank all the programmers and the national and international participants who made this cycle of Images of the Real Imagined possible. Finally, we would like to challenge you to keep thinking and innovating, so that our audience enjoys and maintains a special connection with the imagined real, where we can evolve critically to look at the complexity of the world through Indelible Images.

OLÍVIA MARQUES DA SILVA
President of ESMAD/P.PORTO

Imagens Indeléveis

Os vinte anos de Imagens do Real Imaginado (IRI) são a razão suficiente para a apresentação desta edição, uma compilação de um conjunto de participações que ilustram, em parte, o trajeto dos últimos dez anos dos diversos colaboradores das áreas fundamentais do ciclo Cinema, Fotografia, Multimédia e todas as artes que derivam destas. Por um lado, trata-se de um tempo suficientemente extenso que justifica assinalarmos o momento das Imagens Indeléveis desta última década e por outro lado, surge num momento estratégico em que o Ensino Superior Politécnico pode e deve acompanhar a investigação como parte integrante da sua oferta formativa, através dos programas doutorais com uma ligação estreita às indústrias criativas e profissionais e, neste caso, ao Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura (ID+), IMAD.

Recentemente, o Politécnico do Porto (P.PORTO), através de duas das suas escolas artísticas, a Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE) e a Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD), criou um Programa Doutoral em Criação Artística (PDCA) em parceria com a Universidade de Aveiro, ampliando assim as áreas de intervenção académica em que a prática artística é, inevitavelmente, essencial para o sucesso do mesmo. Acompanhando o percurso artístico e de investigação destes estudantes de doutoramento, associando o trabalho de investigação nas áreas do cinema e de fotografia dos estudantes do mestrado e mantendo anualmente a edição dos CADERNOS IRI nos próximos anos, estamos certos de que contribuiremos para o lançamento e visibilidade deste conhecimento científico e artístico na Escola Superior de Media Artes e Design.

Considerando que a edição desta publicação contribuirá para divulgar o trabalho de todos os envolvidos, especialmente docentes e investigadores, profissionais,

estudantes e parceiros, destacamos o apoio da Presidência do P.PORTO, Paulo Pereira, Presidente e António Marques, Vice-Presidente (Cultura), na apresentação da obra artística de John Goto – *New World Circus* e *Terezin* com apresentações de Mark Durden, Brandon Taylor, Cesário Ferreira Alves e Graham Ellard. Nas referências à participação e apoio às Conferências destaco ainda Rosário Gambôa, Martin Parr, Regina Pessoa, Jorge Campos, Margarita Ledo, Sérgio Rizzo, Piet Kroon, Eduardo Brito, Laura Afonso, Sérgio Costa Andrade, Mark Durden, Pedro Serrazina, Fernando Galrito. Acrescento a esta lista os nossos parceiros regulares, com quem contamos todos os anos nas edições do IRI, como a Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, o Cinanima, a Casa da Animação, as Curtas de Vila do Conde, o Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA), o Centro Português de Fotografia (CPF) e como principais patrocinadores a Câmara Municipal de Vila do Conde e o Politécnico do Porto (P.PORTO).

Impõem-se os agradecimentos a todos os programadores e aos participantes nacionais e internacionais que tornaram e tornam possível este ciclo das Imagens do Real Imaginado. Por fim, deixar o desafio de continuarmos a pensar e a inovar, para que o nosso público desfrute e mantenha uma ligação especial com o real imaginado, onde podemos evoluir de forma crítica a olhar a complexidade do mundo através das Imagens Indeléveis.

OLÍVIA MARQUES DA SILVA

Presidente da ESMAD/P.PORTO

ID+ Research Institute for Design, Media and Culture

This publication celebrates twenty years of significant academic, artistic, and scientific production in the areas of Photography, Cinema, and Media Arts.

ID+ brings together several higher education institutions, including the University of Aveiro (DECA), the University of Porto (FBAUP), the Polytechnic Institute of Cávado and Ave (ESD), and more recently, the Polytechnic Institute of Porto (ESMAD).

With a multidisciplinary approach, ID+ aims to promote the legitimization of design, art, and media within the Sciences and Arts, integrating national and international cooperation networks. Focused on the production and transfer of knowledge, with an emphasis on Northern Portugal and other peripheral contexts, ID+ contributes to the advancement of artistic and design disciplines, bridging heritage and contemporaneity, and addressing current challenges.

ID+ thematic groups address strategic areas such as cultural heritage, technological innovation, and sociocultural changes. The Media group and the Media Arts Lab (IMAD), at ESMAD, exemplify

ID+'s commitment to leveraging artistic media as a research tool to generate societal benefits.

This publication marks another milestone in ID+'s history, reflecting the continuous dedication of its researchers in promoting Photography, Cinema, and Media Arts as mediators of contemporary technological transformations.

Congratulations to all involved on this publication and for these twenty years of joy!

VÍTOR QUELHAS
Director of ID+ @ P.PORTO

ID+ Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura

Esta publicação celebra vinte anos de significativa produção académica, artística e científica nas áreas de Fotografia, Cinema e Multimédia.

O ID+ agrega várias instituições de ensino superior, incluindo a Universidade de Aveiro (DECA), a Universidade do Porto (FBAUP), o Instituto Politécnico do Cávado e do Ave (ESD), e mais recentemente, o Instituto Politécnico do Porto (ESMAD).

Com uma abordagem multidisciplinar, o ID+ tem como missão promover a legitimação do design, arte e media nas Ciências e nas Artes, integrando redes de cooperação nacionais e internacionais. Focado na produção e transferência de conhecimento, com ênfase no Norte de Portugal e outros contextos periféricos, o ID+ contribui para o avanço das disciplinas artísticas e do design, ligando património e contemporaneidade e enfrentando os desafios atuais.

Os grupos temáticos do ID+ abordam áreas estratégicas como a herança cultural, inovação tecnológica e mudanças socioculturais. O grupo Media e o Media Artes Lab (IMAD), sediado na ESMAD, exemplificam o compromisso do ID+ em capitalizar os media artísticos como ferramenta de investigação para gerar benefícios para a sociedade.

Esta publicação é mais um marco na história do ID+, refletindo a dedicação contínua dos seus investigadores em promover a fotografia, o cinema e a multimédia como mediadores das transformações tecnológicas contemporâneas.

Parabéns a todos os envolvidos por esta publicação e por estes vinte anos de sucesso!

20th Ed. – Images of the Real Imagined Cycle of Photography, Cinema and Multimedia

The connection to the visual arts, in its broad spectrum, is part of Vila do Conde's DNA, whether through photographic and artistic production or the celebration of cinema. In a territory marked by heritage conservation in parallel with balanced and sustained growth, the image is prevalent in the preservation of collective memory, by way of example, standing out as a mediator of generations, seeking to contribute to the idea of the future. But that's not all. Image plays a central role in culture and communication.

Highlighting the important role played by ESMAD/P.PORTO in the academic training of new image-related professionals, the conception and implementation of a cycle dedicated to discussion, thought and creation related to the image over the course of 20 years is undoubtedly to be commended and congratulated, thus recognizing the Vila do Conde City Council for the IRI's important contribution to the study, discussion and know-how that extends from the most tested practices to the most recent contributions of technology in the area of image.

Under the felicitous title of Indelible Images, we are marking the IRI's 20th anniversary in a world that is, on the contrary, increasingly ephemeral, where image replaces word and where thought urgently needs to happen. Vila do Conde joins in this moment, saluting all those – students, teachers, artists and academics – who have contributed to the celebration of the image in its different forms.

VÍTOR COSTA
Mayor of Vila do Conde

—

Image is Life

In the beginning, it was the word... Suddenly, the image invaded the world, spreading across all continents to the most inhospitable places on the planet. And its impact transformed life on Earth. Photography, comics, television and cinema built the highway of universal communication.

Although they often fill our daily lives without asking permission, images mark the rhythm of life, disorganize and organize our thinking, are the source of the most fluent imagination and enrich real life onirically.

Images populate our thoughts from birth to the last close of our eyes, and we could even say that many are forever engraved in us: our mother's smile, our first day at school, our first kiss, a friend's hug, our first child...

Images are milestones that mark the pivotal moments of our limited lives. For 20 years, ESMAD has given the word to the image, imbued with revolutionary freedom, and in this space of the present and the future we immerse ourselves wholeheartedly in universal color.

At IRI, we travel in the throes of creativity and imagination with our eyes always searching for tomorrow. Congratulations on the audacity to always go further.

LUÍS DIAMANTINO
Vice Mayor of Póvoa de Varzim

20ª Edição – Imagens do Real Imaginado Ciclo de Fotografia, Cinema e Multimédia

A ligação às artes visuais, no seu amplo espetro, faz parte do ADN de Vila do Conde, seja através da produção fotográfica, artística ou da celebração do cinema. Num território marcado pela conservação patrimonial em paralelo com um crescimento equilibrado e sustentado, a imagem é preponderante na preservação da memória coletiva, a título de exemplo, destacando-se como mediadora de gerações, procurando contribuir para a ideia de futuro. Mas não só. A imagem tem um papel central na cultura e na comunicação.

Destacando o importante papel desenvolvido pela ESMAD/P.PORTO na formação académica de novos profissionais ligados à imagem, a conceção e implementação de um ciclo dedicado à discussão, ao pensamento e à criação relacionados com a imagem ao longo de 20 anos é, sem dúvida, de enaltecer e felicitar, reconhecendo assim a Câmara Municipal de Vila do Conde, o importante contributo do IRI para o estudo, a discussão e o saber – fazer que se estende das práticas mais testadas até aos contributos mais recentes da tecnologia na área da imagem.

Sob o feliz título de Imagens Indeléveis, assinalamos os 20 anos do IRI num mundo que se apresenta, pelo contrário, cada vez mais efémero, onde a imagem substitui a palavra e onde o pensamento urge acontecer. Vila do Conde associa-se a este momento, saudando todos aqueles – estudantes, professores, artistas e académicos – que contribuíram para a celebração da imagem nas suas diferentes formas.

VÍTOR COSTA

Presidente da Câmara Municipal de Vila do Conde

Imagem é Vida

No princípio, era a palavra...

Subitamente, a imagem invadiu o mundo, espalhou-se por todos os continentes até aos locais mais inóspitos do planeta.

E o seu impacto transformou a vida na Terra.

A fotografia, a banda desenhada, a televisão e o cinema construíram a auto-estrada da comunicação universal.

Apesar de preencherem o nosso quotidiano, muitas vezes, sem pedir a devida autorização, as imagens marcam o ritmo da vida, desorganizam e organizam o nosso pensamento, estão na origem da mais fluente imaginação e enriquecem oniricamente a vida real.

As imagens povoam o nosso pensamento desde o nascimento até ao último fechar de olhos, podemos mesmo dizer que muitas ficam eternamente gravadas em nós: o sorriso da nossa mãe, o primeiro dia de aulas, o primeiro beijo, o abraço de um amigo, o primeiro filho...

As imagens são marcos que assinalam os momentos fulcrais da nossa limitada vida.

Ao longo de 20 anos, a ESMAD dá a palavra à imagem imbuída de uma liberdade revolucionária e neste espaço de presente e futuro mergulhamos de corpo inteiro no colorido universal.

No IRI, viajamos embalados pela criatividade e pela imaginação de olhos sempre em busca do amanhã.

Parabéns pela ousadia de ir sempre mais além.

LUÍS DIAMANTINO

Vice-Presidente da Câmara Municipal de Póvoa de Varzim





FOREWORD

Images of the Real Imagined 2024 20 years, inextinguishable!

Twenty years have passed since the IRI was born. We look back, review the history, remember, between outsider moments, films, photographs, interviews, conversations, acts, awakening memories that are part of the collective memory. What have these ten editions, now totaling twenty, brought us? The 11th edition of IRI, 2014, had the theme Revolution and focused on Nadir Afonso, painter, architect and one of the great figures of contemporary Portuguese art. 2015 brought us Rhizomes, which explored the rhizomatic nature of narratives as a system open to concepts, imagination, introspection and aesthetics. Brazilian and Galician cinema were highlighted. In 2016, the 13th edition of IRI was dedicated to Change. Change and movement, the latter capable of contaminating and generating new changes and ruptures, but also of broadening knowledge. Films and documentaries by José Pedro Magano and Jorge Campos were screened. Manuel Guimarães had a retrospective. Crossings was the theme of the 14th edition in 2017. A plural expression, provoking dialogue about artistic teaching in today's world

of technology, the virtual, the network and infinite realities. We were provoked by Heitor Alvelos, Tom Fassaert, Gemma Marmalade and Diogo Amarante. In 2018, IRI's theme was Flows: 'a current, it overcomes inertia, provokes reflection and leaves open new questions.' Interdependence was addressed, attempts were made to break down stigmas, prejudices and mental health issues in conversations with Lu Sequeira, Rui Torres, Mark Durden and João Vasconcelos. IRI 2019 brought Immaterial, a theme about the potential erratic line between physical and cognitive existences, but also about representations. Mão Mortahada audiovisual perspective and Adolfo Luxúria Canibal made himself present at the event. In 2020 the IRI was confined, and with it all of us. The 17th edition of the IRI took place in 2021 and its theme was Traced, an extremely relevant topic in a post-pandemic world to reflect on digital technologies and artificial intelligence, a society that Orwell prophesied. Proximity, in 2022, to 'break down' borders, to feel, learn, represent, make, create and re-search in a closer, more social, freer, greener and more shared way. IRI 2023, the 19th edition, brought us

Evocations. Among various anamneses, Aurélia de Sousa was evoked, but also a tradition of flowers and rituals... Let us pause now to wake up, intelligence wants to intervene! In order to generate memories, there must be events and, above all, people, those who create them, make them, participate in them, discuss them and reflect on them. In these last 10 editions, there have been many who have contributed to making IRI greater, including Adolfo Luxúria Canibal, Adriana Baptista, Adriano Miranda, Alan Poul, Alexandra Ramires, Alfredo Cunha, Alice Eça Guimarães, Álvaro Domingues, Ana Carvalho, Ana Catarina Pinho, Anabela Branco de Oliveira, André Carita, André Ferreira, Andreia Ribeiro, Ângela Ferreira, António Jorge Gonçalves, António Marques, António Morais, António Pedrosa, António Quadros Ferreira, António Roma Torres, Beatriz de Pinto Sá, Bernardo Pinto de Almeida, Bruno Oliveira, Catarina Lacerda, Cesário Alves, Cláudia Tomé, Daniel Maciel, Dario Oliveira, Davide Ferreira, Diana Sousa, Dimitris Andrikopoulos, Diogo Costa Amarante, Eduardo Condorcet, Eduardo Paz Barroso, Elsa Cerqueira, Eugénio Puppó, Fátima Lambert, Fernando

PREFÁCIO

Imagens do Real Imaginado 2024 20 anos, inextinguíveis!

Passaram-se vinte anos desde que o IRI nasceu. Olhamos para trás, revemos a história, lembramo-nos, entre toques de entrada e saída, de filmes, fotografias, entrevistas, conversas, atos, despertando lembranças que fazem parte da memória coletiva. O que nos trouxeram estas dez edições, que agora somam vinte? A 11.ª Edição do IRI, 2014, teve como tema *Revolução* e foco em Nadir Afonso, pintor, arquiteto e um dos grandes vultos da arte contemporânea portuguesa. 2015 trouxe-nos *Rizomas*, que explorou o caráter rizomático das narrativas como um sistema aberto a conceitos, imaginação, introspeção e estética. Deu-se destaque ao cinema brasileiro e galego. Em 2016, a 13.ª Edição do IRI foi dedicada à *Mudança*. A mudança e o movimento, este capaz de contaminar e gerar novas mudanças, e ruturas, mas também de alargar o conhecimento. Apreciaram-se filmes e documentários de José Pedro Magano e Jorge Campos também. Manuel Guimarães esteve em retrospectiva. *Travessias* foi o tema da 14.ª Edição, em 2017. Uma expressão plural, provocando diálogo sobre o ensino artístico na atualidade da tecnologia, do virtual, da rede, de realidades infinitas. Fomos provocados por Heitor Alvelos, Tom Fassaert, Gemma Marmalade e Diogo Amarante. Em 2018, o tema do IRI foi *Fluxos*: “uma corrente, ultrapassa a inércia, provoca a reflexão e deixa em aberto novas questões.” Abordou-se a interdependência, tentaram-se quebrar estigmas, preconceitos e saúde mental em conversas com Lu Sequeira, Rui Torres, Mark Durden ou João Vasconcelos. O IRI de 2019 trouxe *Imaterial*, um tema sobre a potencial linha errática entre as existências físicas e as cognitivas, mas também sobre as representações. Os “Mão Morta” estiveram em perspectiva audiovisual e pela voz de Adolfo Luxúria Canibal, ele mesmo. Em 2020 o IRI confinou, e com ele todos nós. A 17.ª Edição do IRI realizou-se em 2021 e teve como tema *Rastreados*, tema de extrema

relevância num mundo pós-pandémico para refletir sobre as tecnologias digitais e a inteligência artificial, uma sociedade que Orwell profetizou. *Proximidade*, em 2022, para “quebrar” fronteiras, para sentirmos, aprendermos, representarmos, fazermos, criarmos, investigarmos de forma mais próxima, mais social, mais livre, mais ecológica, mais partilhada. O IRI de 2023, a 19.ª Edição, trouxe-nos *Evocações*. Entre várias anamneses, evocaram-se Aurélia de Sousa, mas também uma tradição, de flores e rituais... Pausamos agora para acordar, a inteligência quer intervir! Para se gerarem memórias é necessário haver eventos e sobretudo pessoas, aquelas que os criam, fazem, participam, discutem, refletem. Nestas últimas 10 edições, foram muitas, mesmo, as que contribuíram para tornar o IRI maior, entre elas Adolfo Luxúria Canibal, Adriana Baptista, Adriano Miranda, Alan Poul, Alexandra Ramires, Alfredo Cunha, Alice Eça Guimarães, Álvaro Domingues, Ana Carvalho, Ana Catarina Pinho, Anabela Branco de Oliveira, André Carita, André Ferreira, Andreia Ribeiro, Ângela Ferreira, António Jorge Gonçalves, António Marques, António Morais, António Pedrosa, António Quadros Ferreira, António Roma Torres, Beatriz de Pinto Sá, Bernardo Pinto de Almeida, Bruno Oliveira, Catarina Lacerda, Cesário Alves, Cláudia Tomé, Daniel Maciel, Dario Oliveira, Davide Ferreira, Diana Sousa, Dimitris Andrikopoulos, Diogo Costa Amarante, Eduardo Condorcet, Eduardo Paz Barroso, Elsa Cerqueira, Eugénio Puppo, Fátima Lambert, Fernando Ramos, Filipe Lopes, Filipe Martins, Filipe Muanis, Francisca Gonçalves, Francisca Magalhães, Gemma Marmalade, Heitor Alvelos, Horácio Tomé Marques, Hugo Mesquita, Huw Davies, Iago Fernandes, Inês Costa, Inês d’Orey, Inês Moreira, Inês Pando, Isabel Aboim Inglez, Isabel Campos, Jeremy Rifkin, Joana Bértholo, Joana Pestana, João Azevedo, João Católico, João Gigante, João Leal, João Rei Lima, João Vasconcelos, João Vasconcelos, Joaquim Pinheiro, Jorge Campos, Jorge Salgado, José Alberto Pinheiro, José Alberto Rodrigues,

Ramos, Filipe Lopes, Filipe Martins, Filipe Muanis, Francisca Gonçalves, Francisca Magalhães, Gemma Marmalade, Heitor Alvelos, Horácio Tomé Marques, Hugo Mesquita, Huw Davies, Iago Fernandes, Inês Costa, Inês d'Orey, Inês Moreira, Inês Pando, Isabel Aboim Inglês, Isabel Campos, Jeremy Rifkin, Joana Bértholo, Joana Pestana, João Azevedo, João Católico, João Gigante, João Leal, João Rei Lima, João Vasconcelos, Joaquim Pinheiro, Jorge Campos, Jorge Salgado, José Alberto Pinheiro, José Alberto Rodrigues, José Carlos Oliveira, José Maçãs de Carvalho, José Miguel Moreira, José Pinheiro, José Quinta Ferreira, José Ricardo Barboza, José Soudo, Lara Jacinto, Laura Afonso, Laura Gonçalves, Leonor Areal, Liliana Rosa, Lisa Barnard, Loretta Napoleoni, Luciana Lima, Lucília Monteiro, Luís Aly, Luís Campos, Luís Félix, Luís Leite, Luís Luzia, Luís Ribeiro, Luís Vieira de Campos, Luísa Sequeira, Lykke Friis, Maile Colbert, Manuel Loff, Manuel M. Barbosa, Marco Conceição, Margarida Medeiros, Margarita Ledo Andión, Maria Fátima Lambert, Maria João Cortesão, Mário Cláudio, Mário Moutinho, Mark Durden, Miguel Dias, Miguel Proença, Miguel Serrão, Miranda

Mota, Mónica Santos, Nazlihan Agaç, Né Barros, Nelson Araújo, Nicole Noia, Nigel Orrillard, Nigel Randsley, Nuno Tudela, Olívia da Marques Silva, Patrícia Nogueira, Paulo Catrica, Paulo Pimenta, Pedro Azevedo, Pedro Leão Neto, Pedro Mota Teixeira, Pedro Neves, Pedro Rodil, Pedro Sena Nunes, Pedro Teixeira, Peter Fin-nemore, Poul Nystrup Rasmussen, Raquel Simões, Ricardo Leite, Richard Zimler, Rita Castro Neves, Roger Ballen, Rosário Guimarães, Rui Massena, Rui Penha, Rui Rodrigues, Sandra Lopes, Sara N. Santos, Sérgio Rizzo, Sérgio Rolando, Simone Tuzzo, Skip Lievsay, Tiago Dionísio, Tiago Vitória, Tom Fassaert, Tomm Moore, Valter Ventura, Vanessa Ribeiro Rodrigues, Vasco Josué, Vítor Quelhas, Yosif Strastev. There were many more, including technicians, students, friends, who, without them, IRI would not have been the same. We write this text from a high place, recognising the IRI for its way of shaking up the life and becoming of the Departments in its restlessness, in its relationship with the community, establishing a trace of being that remains today and tomorrow.

FILIFE LOPES

Head of the Department of Image Arts

HORÁCIO MARQUES

Head of the Department of Multimedia

José Carlos Oliveira, José Maçãs de Carvalho, José Miguel Moreira, José Pinheiro, José Quinta Ferreira, José Quinta Ferreira, José Ricardo Barboza, José Soudo, José Soudo, Lara Jacinto, Laura Afonso, Laura Gonçalves, Leonor Areal, Liliana Rosa, Lisa Barnard, Loretta Napoleoni, Luciana Lima, Lucília Monteiro, Lucília Monteiro, Luís Aly, Luís Campos, Luís Félix, Luís Leite, Luís Leite, Luís Luzia, Luís Ribeiro, Luís Vieira de Campos, Luísa Sequeira, Lykke Friis, Maile Colbert, Manuel Loff, Manuel M. Barbosa, Marco Conceição, Margarida Medeiros, Margarita Ledo Andión, Maria Fátima Lambert, Maria João Cortesão, Mário Cláudio, Mário Moutinho, Mark Durden, Miguel Dias, Miguel Proença, Miguel Serrão, Miranda Mota, Mónica Santos, Nazlihan Agaç, Né Barros, Nelson Araújo, Nicole Noia, Nigel Orrillard, Nigel Randsley, Nuno Tudela, Olívia da Marques Silva, Patrícia Nogueira, Paulo Catrica, Paulo Pimenta, Pedro Azevedo, Pedro Leão Neto, Pedro Mota Teixeira, Pedro Neves, Pedro Rodil, Pedro Sena Nunes, Pedro Teixeira, Peter Finnemore, Poul Nyrup Rasmussen, Raquel Simões, Ricardo Leite, Richard Zimler, Rita Castro Neves, Roger Ballen, Rosário Guimarães, Rui Massena, Rui Penha, Rui Rodrigues, Sandra Lopes, Sara N. Santos, Sérgio Rizzo, Sérgio Rolando, Simone Tuzzo, Skip Lievsay, Tiago Dionísio, Tiago Vitória, Tom Fassaert, Tom Moore, Valter Ventura, Vanessa Ribeiro Rodrigues, Vasco Josué, Vítor Quelhas, Yosif Strastev. Houve muitas mais, entre técnicos, estudantes, amigos, amigas, que, sem elas, o IRI não teria sido o mesmo. Escrevemos este texto de uma cota alta, reconhecendo ao IRI o seu modo de agitar a vida e o devir dos Departamentos no seu desassossego, na sua relação com a comunidade, cravando um traço de ser que permanece hoje e amanhã.

FILIPE LOPES

Diretor do Departamento de Artes da Imagem

HORÁCIO MARQUES

Diretor do Departamento de Multimédia





JOSÉ ALBERTO PINHEIRO

OLÍVIA MARQUES DA SILVA

**20^a Edição – Imagens
do Real Imaginado
– Ciclo de Fotografia,
Cinema e Multimédia
Imagens Indeléveis**

Após 20 anos, voltámos a uma edição da publicação de Imagens do Real Imaginado (IRI). Através de 20 textos e 20 portfólios artísticos, contamos com o envolvimento de muitos dos convidados que ano após ano fizeram parte do referido ciclo de conferências e o visionamento de obras que vão desde a fotografia ao cinema, do multimédia à banda desenhada, da animação à vídeo arte.

Num tempo e espaço em que nunca foram produzidas tantas imagens, estas estão frequentemente condenadas ao implacável esquecimento, ditado pela mesma vertigem “produtiva” que impeliu a sua criação. A imagem perde-se no mar tecnológico.

Para os que as amam – as imagens, bem entendido – elas continuam a dar sentido ao mundo, ordeira ou caoticamente, com um sussurro ou um estrondo. Muitas delas permanecem e permanecerão, muitas delas são indelévels e foram muitos os seus amantes e criadores que esta iniciativa, nascida há precisamente 20 anos, acolheu em cada uma das suas edições.

O IRI afirmou-se sobretudo como um lugar de celebração, acolhimento e provocação, uma semana dedicada a pensar a imagem, a homenagear o passado, a debater o pre-sente, a sonhar o futuro. Estudantes, professores, artistas e académicos convergiram em muitas e variadas sessões que construíram este fórum com o objetivo de uma formação menos formal mas onde se pretendia acompanhar e dar visibilidade a um conhecimento científico, pedagógico e artístico contemporâneo, no âmbito do ensino superior.

Neste ano, após 10 anos da última publicação, voltamos a recordar os pioneiros, os *alumni*, assim como os autores, os que fizeram acontecer! Celebramos a diversidade de olhares e a liberdade de os poder debater, sem dogmas ou amarras. Com o amor pelas imagens, as imagens indelévels.

Ao longo de duas décadas foram vários os parceiros que a nós se uniram neste projeto que, inicialmente, teve como propósito cimeiro ala-



vancar o lançamento e consolidação da proposta pioneira em Portugal de um Mestrado em Comunicação Audiovisual, com especializações em produção e realização audiovisual bem como em fotografia e cinema documental.

Da fotografia ao cinema, da animação à banda desenhada, da literatura à filosofia, da música à multimédia, foram também diversos os autores e pensadores que nos brindaram com a sua presença e contributos. Não esquecendo todos os outros, que são muitos, não podemos deixar de recordar com particular afeto os inestimáveis contributos de José Luis Guerin, Margarita Ledo, Mark Durden, RayMüller, Rosário Gambôa, Laura Afonso, Bernardo Pinto de Almeida, Dimitris Andrikopoulos, Migue-lanxo Prado, Margarida Medeiros, Pedro Bandeira, John Goto, José Maçãs de Carvalho, José Soudo, Isabel Aboím, José Ribeiro, Rita Castro Neves, Ângela Ferreira, Pedro Luís Neto, Regina Pessoa, Pedro Sena Nunes, Mário Cláudio, Nigel Orrilard, Gemma Marmelade, Huw Davies, Cristina Pimentel, Nelson D'Aires, Paulo Catrica ou Alfredo Cunha.

Nada, no entanto, teria sido possível sem o empenho e visão do corpo docente da escola, que de ano para ano foi abraçando o projeto, trocando testemunhos, pensando novas abordagens, contribuindo com novas visões e dessas novas visões surgiu o orgulho maior: a outrora miragem do mestrado em comunicação audiovisual floresceu, deu frutos, frutos que povoaram também a nossa programação, com projetos peculiares como o filme documental *O Meu Coração Ficaré no Porto*, sobre o General Humberto Delgado, obra realizada por Jorge Campos em colaboração com diversos estudantes, bem como técnicos, e apresentações em nome próprio de discentes que “ganharam asas” e também eles contribuíram para este intrincado corpo de trabalho que se foi plasmando ao longo de vinte anos: realizadores, fotógrafos, professores, investigadores, artistas tudo o que estava apenas no sonho e se materializou.

FIG. 1

Realizador António-Pedro Vasconcelos na sua *masterclass* no Imagens do Real Imaginado – *O poder das imagens*, em 2008.
Fotografia de Tiago Santos

As residências artísticas realizadas no decorrer das diversas edições do mestrado que potenciou este evento foram, de ano para ano, apresentando mais de uma centena de produções cinematográficas e fotográficas, muitas premiadas, que trouxeram para as exposições públicas as histórias individuais e coletivas das populações da zona norte de Portugal. Destacamos ainda os filmes co-produzidos pelo departamento fora do contexto exclusivamente académico, tais como *Improvisation – Les Caravanes des Mots* (2010), *Nadir Afonso – O Tempo Não Existe* (2012), *Martins Sarmento – O Tempo Passado é já Tempo Futuro* (2012), *Tocata e Fuga – Os Dias de Mário Cláudio* (2016) ou *Contratempo* (2017), *A Oferenda* (2023). Todos eles com percursos que ultrapassaram as fronteiras dos cursos e do ciclo que presentemente celebramos.

É inevitável, por esse inestimável apoio neste longo percurso, um sentido agradecimento ao Instituto Politécnico do Porto, Câmaras Municipais do Porto, Vila do Conde e Póvoa de Varzim, Goethe Institute, Alliance Francaise, Cinanima, Curtas de Vila do Conde, Instituto do Cinema e Audiovisual, Centro Português de Fotografia, entre muitos outros. Citando Jorge Campos aquando do IRI de 2013 sobre o tema *Utopia* “(...) Seguimos nosso caminho. Caminhamos com o sentimento de pertencer a uma escola que abraça o mundo sem sair da cidade. E caminhamos em boa companhia. Ao longo do percurso tanto artistas, agentes culturais e escolas parceiras estiveram sempre presentes no Ciclo, transportando as suas utopias para a nossa própria utopia.” (2013).

Hoje, esta publicação, acolhe os resultados deste longo percurso, onde a imagem não deve ser desinformação mas conhecimento, progresso, aberta ao diálogo, ao debate e à liberdade de pensamento argumentativo através da imagem que tanto nos diz, e que abreviada e resumidamente pode ser denominado como: a imagem inclusiva que desenvolve um profundo conhecimento do mundo individual ou coletivo, nacional ou in-

-ternacional. Em 2024, Imagens do Real Imaginado lança o tema *Imagens Indeléveis*, reconhecendo os contributos de pensadores e criativos que nos marcaram, entre os que estão connosco Martin Parr ou Jorge Campos e aqueles que recordamos, John Goto, Nadir Afonso e António Pedro Vasconcelos. Que venham mais *Labirintos do Olhar*, e que as Imagens do Real Imaginado nunca se esgotem, acolhendo novas gerações e celebrando as que as antecederam.



Imagens do Real
Imaginado
Travessias

Ciclo de
Fotografia,
Cinema e
Multimédia

Biblioteca Municipal
Almeida Garrett
Porto

30.10-
04.11.
2017



R.PORTEO

ESCUOLA
NACIONAL
DE BELAS
ARTES
E ESCULTA

Adidas

ÍNDICE CONTENTS

42

ADRIANA BAPTISTA

Os Mercadores do Gelo e a infinitude

52

CÁTIA PERES

Estratégias documentais em animação
'Percebes', o lado B de um postal
do Algarve

64

CELIA GOTO

John Goto, Um homem com obra viva

72

CESÁRIO ALVES

Senhoras e senhores, estamos a
viajar no tempo! Um ensaio sobre as
imperfeições

84

DIMITRIOS ANDRIKOPOULOS

FILIFE LOPES

SARA SANTOS

Uma conversa entre o real e o
imaginado sobre música e cinema

92

FÁTIMA LAMBERT

High Summer de John Goto
– variações estéticas @ tempo
georreferenciado [jardins idealizados
e paisagens manipuladas]

110

FERNANDO FARIA PAULINO

Antropologia Visual.

Da interpretação à reflexividade

120

HEITOR ALVELOS

ANSELMO CANHA

FÁTIMA SÃO SIMÃO

FuturePlaces 2018 foi uma Declaração:
sobre os dilemas de entrar em pausa
com dignidade

134

JOÃO LEAL

MARK DURDEN

Fotografia, Modernismo,
Arquitetura e Leveza

142

JORGE CAMPOS

Kommunisten:

Jean-Marie Straub / Danièle Huillet

164

JOSÉ ALBERTO PINHEIRO

Imagem, Violência e Tecnologia

176

JOSÉ DA SILVA RIBEIRO

Philippe Lejeune e o cinema
autobiográfico

186

JOSÉ QUINTA FERREIRA

As Escolas e a Produção
Cinematográfica e de Audiovisual
Sustentável

194

JOSÉ SOUDO

Sobre a Fotografia Portuguesa:
Memórias repartidas entre livros,
filmes e algumas notas dispersas

206

MARGARITA LEDO ANDIÓN

No interior do labirinto.
Cinema feminista en lingua galega

216

MARIA JOÃO CORTESÃO
ISABEL ABOIM INGLEZ
O filme como possibilidade
de um Real Imaginado:
A liberdade revolucionária
da imaginação

226

MARK DURDEN
Luigi Ghirri e o desvendar
da forma pictórica

234

PATRÍCIA NOGUEIRA
There's no Place Like Home:
A representação do
espaço doméstico no
cinema documental
contemporâneo

246

PEDRO LEÃO NETO
As possibilidades
interpretativas
e expressivas da fotografia
no ensino da Arquitetura,
Arte e Design: o projeto
Contrast

258

SÉRGIO RIZZO
O documentário como
instrumento de intervenção
e transformação social:
o exemplo brasileiro do
século XXI

265

TRADUÇÕES
TRANSLATIONS

329

BIOGRAFIAS
BIOGRAPHIES





IMAGENS DO REAL
IMAGINADO
20 TEXTOS
20 TEXTS

ADRIANA BAPTISTA¹

Os Mercadores do Gelo e a infinitude

“O peso quase insuportável da faticidade de *estar-no-mundo* é suavizado pela esperança trazida pela noção de infinitude.” (Marcelo Lorence Fraga)

Permito-me escrever sobre o filme de João Gonzalez desviando-me da análise da sua riqueza técnica.

Impus-me começar por afirmar que *Os Mercadores do Gelo*, na sua densa beleza, não abre a porta à inequívocidade das respostas, nem fecha a porta à eternidade das dúvidas e que tal poder faz parte da sua beleza.

João Gonzalez, realizador/compositor, numa entrevista ao jornal *New Yorker* (cf. Watson, 2023), confessa: “I enjoy the challenge of portraying emotions and telling stories [only through] images and music/sound as, at least for me, they are able to create more immediate reactions in a more sensorial/physical way.” Neste filme é um facto que, sem as palavras, onde qualquer espectador gosta de se apoiar para desbravar os múltiplos sentidos do que vê, as imagens, a música e os ruídos o envolvem emocionalmente, fazendo crescer a dúvida sobre qual é a emoção de que mais fala a narrativa visual: A ausência da mãe? A saudade? A construção do reencontro, pela morte? O abandono dos espaços da memória pela mudança? O início? O fim?

Se ficamos a ver sem palavras, quase tudo é possível e as imagens mentais em tropel, fazem do filme breve, uma planície de hipóteses.

Ainda que a narrativa pareça estruturar-se para retratar um real quotidiano, como se invadisse fidedignamente o presente onde se esconde a memória de um passado, a sua leitura não escapa a um mergulho nos seus valores alegóricos.

A leitura sempre foi um processo adaptativo e flexível. A compreensão depende sempre de algo mais do que aquilo que é dito ou fica escrito. E, neste filme, nada é literal e o léxico que, rápido, surge na nossa mente para designar o que vemos, não nos basta. Neste filme a compreensão

1
Vinte anos de IRI aumentaram significativamente a possibilidade de ver, ouvir e falar sobre imagens e consubstanciam o conhecimento dos que frequentaram as manhãs e as tardes de cada ciclo de fotografia, cinema e multimédia. Apesar de, por hábito, recusar o conhecimento como definitivamente adquirido, o IRI levou-me a aprender a colocar questões, para as quais não procuro respostas definitivas, mas para as quais construo hipóteses e com elas sobrevivo.

deduz, constroi hipóteses, busca a conotação retórica e, lentamente, cria inferências. Neste filme, a compreensão nunca fica contente com o que descobre e pede estratégias mais eficazes para montar um processo de metacompreensão. Assim, dá ao espectador o lugar do que quer rever e rever e rever.

O filme tem um título e perante o título do filme, que nada diz, não há como fugir a questionarmo-nos sobre qual é o valor simbólico do gelo. No mundo real, o gelo assume um poder curativo, um efeito eficaz sobre o controle da dor e da infecção. Por isso, é fácil pensarmos que, neste filme, que tantos disseram centrar-se na ausência da mãe, o gelo não é um acaso, mas a representação alegórica da diminuição da dor da ausência, vivida pelos personagens do filme ou a metonímia da mudança no decurso das suas vidas. Mas súbito, sabemos que em Nikko, perto de Tokyo, no distrito de Yanaka, mais de 1000 pessoas fazem fila, todos dias, nas lojas Mitsukoshi, para saborear o gelado kakigori, o único que no período Heian (entre 794 e 1185) se produzia com gelo natural raspado. Yuichiro Yamamoto, reinventando a produção artesanal do gelo raspado, recolhe-o laboriosamente no cimo da montanha e, atualmente, vende aos produtores de gelados o mesmo gelo com que outrora se faziam.

Conhecido o prazer que esta renovação de hábitos instalou, tudo pode mudar na leitura das várias sequências que o filme nos mostra. A localização alta e perigosa da casa torna-se lógica. A razão da produção diária do gelo, da dependência das naturais amplitudes térmicas sazonais e da venda do gelo, ocupa a narrativa como inevitável. É belo o momento em que o pai, antes do voo para a cidade, oferece ao filho, que o segura junto ao peito, um cubo de gelo, gulodice única a que apenas acedem os que a produzem, não como direito, mas como dádiva. Apagando o forte vento que amedronta, esta sequência aparece a quem vê e ouve o filme como um dos breves segundos mais doces.



FIG. 1
Os Mercadores do Gelo, 2023,
Frame 1'54”

Kakigori, eventualmente o sabor escondido em toda a sequência fílmica, torna-se em milésimos de segundo o eterno paladar da razão fílmica, a sobremesa luxuosa, degustada na beleza da imagem em que é ofertada e pela qual se constroi rápida uma relação parental de afetos.

E o espaço onde muito sucede neste filme, a meia casa, suspensa na montanha, perde a inexplicabilidade do seu *topus* e das suas características arquitetônicas. Equilibrada por cordames e roldanas, a casa passa a dar corpo às exigências impostas pela labor artesanal que sempre obrigam a retornar ao topo do difícil. E, do mesmo modo que a colocação da casa quase no pico da montanha se explica pela exigência da prática artesanal, também o seu desenho neste filme mostra um “modus faciendi” em animação, vindo de outros tempos. São várias as práticas na animação, das quais a competência do realizador, como todos sabemos, mesmo dominando a evolução tecnológica, não se quer esquecer, as que deixam que a gestão da cor (e das sombras e do fogo) dê voz à casa. Com elas, a casa escura, na gélida altura, ganha pela brincadeira em que o pai ensina o filho a voar, a capacidade de ultrapassar a solidão. E assim, mesmo sem palavras, esta paleta cromática ganha uma forma suave de falar.

A caixa, onde o devir da água é gelo, é, no filme, um cofre do óbvio. O processo lento para obter da água, diamantes. Mas fica, silente, nas imagens a utilidade do dinheiro que a venda de tais cristais gera. E cada gorro comprado, quando parece representar o conforto e a antítese do gelo, apenas nos ilude. Neste filme, cada gorro assume ser o que se compra para se perder. Cada gorro, dia a dia, perdido, cumpre a sua função. E todos juntos constroem o símile da montanha onde o gelo se produz. A montanha onde é possível experimentar o deslizar do voo em queda, o aconchego da chegada, o calor de tudo o que é um mapa de outro espaço e a outro tempo. Cada gorro marca cada *frame*, como se pela cor se mostrasse um personagem. Cada gorro mostra que a quantidade de pinceladas neste filme é o motor da ocupação do espaço da narrativa diegética. Cada um deles é capaz, no filme, de misturar e isolar semas aptos a definir os personagens que os usam, os que os usaram, os que os procuram, os que os libertam. Cada um deles é a vontade de instalar o indefinível por vir onde todos se juntam.

FIG. 2

Os Mercadores do Gelo, 2023,
Frame 12'57"



O decurso cinematográfico expande-se como os compassos de uma partitura e nele o que parece acontecer dia a dia fica, de imediato preso, ao que acontece estação a estação, ano a ano, vida a vida.

Os Mercadores do Gelo é um filme que nos conduz a pensar sistematicamente, o passado, o presente, o futuro e onde a infinitude, sem terminar a finitude, torna expectável e bela a facticidade. Mais do que expectável torna-a passível de ser construída sem que, pela força matriz do tempo, a construção se reduza inevitavelmente a um *terminus*.

Do baloiço fica o ritmo. O vai e vem com e sem chão. A repetição do gesto como se não se soubesse onde pára a força do corpo, como se não se soubesse da agilidade de ir e regressar até ao infinito. Para parar o baloiço é precisa a força do pé como travão, mas fica a ideia que sem o sino que rompe a repetição do ritmo, a criança podia ficar agarrada ao movimento embalado. Escondida, visível, escondida, visível perante o olhar de quem vê o filme, quando sentada no baloiço, recupera a memória do colo da mãe, onde todos adormecem no sonho infinito. Só o sino a acorda.

Qualquer narrativa fílmica parte de um acontecimento, mas o acontecimento que se vê no início não precisa de estar numa cronologia linear, nem de ser relevante na estruturação da diegese. No cinema, o acontecimento é um facto que se instala na vida do personagem. O início do filme, mesmo que não parta de um acontecimento “*in media res*”, instala a facticidade para que fiquemos agarrados a ela para imaginar como tudo pode acabar.

Mas, afinal, como contribuem os fins/epílogos de um filme para conhecermos o fim da narrativa onde caímos? Sobretudo, quando a sequência fílmica tantas vezes repete um acontecimento? Como interpretar a diegese fílmica vista sem um finito fim expresso? Como interpretar a diegese fílmica quando o fim pode ser o começo e o começo pode ser a morte? Ou quando o começo pode ser a pergunta de como viver o esquecimento?

Sabemos que são muitos os filmes onde o epílogo nos mostra que a narrativa não é finita.

O cinema exige ao espectador que defina, preencha a imagem do que viu, mesmo quando o que se viu é mandatório pela sua repetição. Mesmo quando a sequência cinematográfica introduz sempre novos acontecimentos, a narrativa pede ao espectador que esqueça o que viu e que o recorde acrescido do que lhe juntou.

N'Os *Mercadores do Gelo*, João Gonzalez foi mais longe e soube prender o espectador aos implícitos do que ninguém viu. Partindo do que não se vê, no seu filme, torna-se imprescindível pensar uma multiplicidade de implícitos que irrompem da leitura da imagem durante os seus breves segundos (nomeadamente quando a imagem se socorre da iteração), tais como: onde nos leva, a nós, a repetição quase infinita do balanço no espaço infinito (o que quer dizer o balanço do nosso corpo quando integra sistematicamente a progressão e o retrocesso, ou seja, quando nem a progressão nem a regressão nunca chegam ao infinito?).

De que modo a sucessão do tempo é importante na perda ou na aquisição da diferença (como podem as estações anunciar o futuro e a mudança infinita se a mudança infinita nas estações é igual à repetição infinita?), como pode o gelo concentrar dentro da sucessão de estações, a antítese entre o que, de súbito, não se repete mais e o que sempre se vinha repetindo?

Augusto Carvalho, citando Ferreira da Silva, afirma que “é precisamente ante a imprevisibilidade de se conhecer a morte, que ela se torna, por conseguinte, todo o início do conhecimento. A morte, o fim, paradoxalmente, é o início do conhecimento.” (Carvalho, 2021)

Na leitura de texto visual no cinema (durante e no final) a matriz do tempo, bela, expande-se na memória do amor (a caneca guardada no armário, o abraço que suporta a queda) como o único registo mental que resolve a perda. Mas o filme nega a antonímia na facticidade, porque sem

negar que todos temos que morrer um dia, nega a evolução do ser para a morte e a inevitabilidade da temporalidade para a morte.

Todos os fins/epílogos de um filme mostram a finitude de um decurso? Fica disponível em algumas narrativas fílmicas fazer o epílogo suspender o tempo?

Os Mercadores do Gelo investe no labor da construção do tempo, iterado, distinto, ao ponto de o epílogo poder ser o início. Ficamos sem saber se este início, longe do gelo, foi buscado, era esperado, programado ou se apenas sucedeu. Ficamos sem saber se a montanha de gorros, diligentemente construída, protegeu ou enterrou quem viveu o degelo e a derrocada.

Como pôde o filme instalar a dúvida?

Em todas as descidas, em voo da montanha, os braços abertos, o paraquedas, o longo silvo do vento, dão a ideia da queda suportada pelo risco e pelo prazer. Em cada uma destas descidas, os gorros ficam suspensos, leves, acima do pai e do filho, colocando a dúvida onde, depois de perdidos, vão cair.

Mas no último voo, protegidos pela memória da mãe, os braços de quem voa estão fechados. Os corpos são pesados, o céu é rasgado sem prazer. E os gorros, que o vento solta, ficam mais pesados e passam, rápido, abaixo do pai e do filho. Espectadores, ficamos sem saber qual a direção em que se movimenta quem cai. Sobem, afastando-se dos gorros que descem? Descem lentamente, atrás dos gorros, para deixar que estes aumentem a montanha que almofada a queda?

FIG. 3
Os Mercadores do Gelo, 2023,
Frame 2'31"

FIG. 4
Os Mercadores do Gelo, 2023,
Frame 10'57"



Nada, nestes milissegundos, é claro no movimento. Pela primeira vez, a beleza do voo de quem desce confunde se devemos segui-los olhando bottom-up ou top-down. Este filme, no seu todo, baralha, aqui, como ler e como olhar. Deslumbrante não é só o voo, dentro da narrativa, mas a forma como se faz a sequência, dando ao contexto duas hipóteses de arrasto. O fundo sobe e as figuras descem ou o fundo desce e as figuras sobem, afastando-se dos gorros?

Afinal, a produção laboral do gelo, e as viagens para a sua venda, ao permitirem a compra dos gorros a perder em cada viagem, criaram, algures, o desenho da nova montanha onde, pela cor, os layers cronológicos fazem a história de quem, como e quanto viveu e morreu?

É este voo até outra montanha, desencadeado pela derrocada da casa, o fecho do drama do filme, como o final da vida?

Ou é esta montanha, a vontade de João Gonzalez deixar ficar a explicação de como desenhar o reinício da vida?

REFERÊNCIAS

ArabNews. (2019). High-end rebrand makes life sweet for japan “ice-farmers”. In ArabNews 19 agosto 2019. Consultado em julho de 2024: <https://www.arabnews.com/node/1541551/offbeat>

Heidegger, M. (2012). Ser e Tempo. (Trad. Fausto Castilho). Petrópolis: Vozes/Campinas: Unicamp.

Watson, D. (2023). A Wordless Story of Loss and Connection in “Ice Merchants”. New Yorker. Consultado em julho 2024:<https://www.newyorker.com/culture/screening-room/a-wordless-story-of-loss-and-connection-in-ice-merchants>

Carvalho, A. (2021). Finitude e Infinitude da historicidade da existência. In Estado da Arte. Revista de cultura, Artes e Ideias, 27/03/2021, <https://estadodaarte.estadao.com.br>

CÁTIA PERES

**Estratégias
documentais
em animação
'Percebes', o lado B
de um postal
do Algarve**

A Animação Portuguesa recebeu recentemente uma onda de especial visibilidade e reconhecimento em todo o mundo, revelando um panorama nacional que abrange desde jovens realizadores até realizadores de longa data, assim como uma consolidação de obras de estúdios Portugueses. Com duas longas-metragens de animação estreadas em 2022, *Nayola* (realização de José Miguel Ribeiro), e *Os Demónios do meu Avô* (realização de Nuno Beato), uma inédita nomeação portuguesa ao Óscar da Academia das Artes e Ciências dos E.U.A., com *Ice Merchants* (realização de João Gonzalez, 2022), uma celebração nacional com o Prémio Crystal do Festival Internacional de Animação em Annecy atribuído à curta-metragem de animação *Percebes* (realização de Laura Gonçalves e Alexandra Ramires, 2024), o convite a Portugal como país convidado em Annecy 2024, a presença de Regina Pessoa, uma das maiores realizadoras nacionais, convidada autora para o design do cartaz do festival, que é considerado provavelmente o mais reconhecido festival de Animação do mundo, revela, que a Animação Portuguesa está num dos melhores momentos da sua história. *Percebes*, é a mais recente curta-metragem de animação co-realizada pela dupla das multipremiadas realizadoras portuguesas Laura Gonçalves e Alexandra Ramires, cuja obra tem contribuído imensamente para a identidade da cultura portuguesa, para a história de Animação Portuguesa e também para abordagens inovadoras de estratégias documentais em animação.

1. A “ABORDAGEM DO LADO B” DO DOCUMENTÁRIO DE ANIMAÇÃO COMO CONTRIBUIÇÃO PARA UM DIÁLOGO MAIS AMPLO SOBRE O MUNDO

Percebes é um filme que nos convida a conhecer a identidade e o sentimento de pertença a um determinado lugar, através da ligação e raízes dos habitantes à sua terra e ao mar do Algarve. O processo de investigação acerca de um lugar como ponto de partida, para depois desdobrar questões mais

profundas é uma abordagem muito relevante e já utilizada pela dupla de realizadoras. Durante o período de pesquisa, o uso dos relatos de pessoas e gravações de testemunhos áudio, como base de um filme, captam uma sensação de verdade momentânea, de cápsula do tempo, de presença natural, fazendo com que o público se torne testemunha, criando empatia com estes habitantes. Aliando a esta estrutura, interpretações simbólicas visuais dos discursos apurados, os seus filmes tornam-se uma fonte de documentação da realidade e também de interpretação da mesma. A “abordagem de lado B ao documentário animado” é o termo que utilizo para identificar o processo de recolha de perspetivas, testemunhos, material de investigação sobre um problema, um indivíduo ou uma região, para definir uma verdade alternativa e complementar a um problema que contribui com outra perspetiva possível, que se despe de características já conhecidas para retratar um outro lado da história que também contribui para a verdade, o autêntico e conhecimento da realidade. Como sugeriu Berger (1976), *não existe apenas uma verdade, um mundo, ou uma realidade, mas muitos mundos e tantas verdades como indivíduos*. O potencial da animação de expor variados contributos para um mesmo assunto, contribui não só para o apuramento de testemunhos em si, como para um diálogo mais amplo e democrático sobre qualquer acontecimento social ou histórico, e uma das melhores formas de coexistência e tolerância humana. Em *Percebes, o lado B deste postal do Algarve*, existe a revelação de um outro retrato do Algarve, que aborda a perda de ligação e identidade dos habitantes com a terra onde nasceram. Tal como a maioria dos locais turísticos, o Algarve é visitado por enormes “ondas” de turismo durante os meses de verão, deixando os meses de inverno desertos ou povoados apenas pelos habitantes locais. Este fenómeno cria uma realidade de contrastes de que são exemplo os empregos sazonais, muitas vezes precários, oferecidos pela indústria do turismo, o acolhimento de milhares

de pessoas que alteram a paisagem, a oferta de múltiplos eventos culturais, festivais, fartura gastronômicas e uma agitação natural e alegre, mas também... uma sensação de não fruição por parte dos habitantes locais durante essa época do ano. O resultado é simultaneamente um retrato da identidade sul desta região de Portugal vista pelos turistas, e ao mesmo tempo um retrato de uma outra verdade que representa uma narrativa alternativa válida deste lugar, contada pelos habitantes. De acordo com Honess (2013), a abordagem ao documentário animado pode ser desafiada para se tornar mais aberta a estilos mais contemporâneos. Quando Bill Nichols (2001, p. 125, 138) enumerou os seis modos diferentes do documentário, comenta que, “o modo *performativo*... torna-se impregnado de tons evocativos e nuances expressivas que constantemente nos lembram que o mundo é mais do que a soma do visível” e evidências que derivam dele” (2011, 131). Nesta frase, reconhece a ideia de que a própria realidade é mais do que uma imagem factual informativa. É uma narrativa construtiva invisível aos olhos. A essência da animação, de não se relacionar com uma indexicalidade com o “real” (na qual as imagens correspondem à aparência física daquilo que representam, como uma réplica exata do referente), liberta as abordagens documentais em animação para uma exploração de maiores variedades formais visuais, mais próximos ou mais distantes do seu referente consoante a perspectiva do autor. Segundo Ward (2006), o documentário animado pode ser o domínio de abordagens não normativas. Paul Wells (1997, p.41) também considerou nos seus modos de documentário de animação, o *imitativo*, o *subjetivo*, o *fantástico*, o *pós-moderno*, abrindo nestes espaço para que a libertação da animação da representação somente imitativa do real. Honess Roe (2013), referiu-se nos seus estudos a três modos, *substituição mimética*, *substituição não mimética*, *evocação*, distanciando também a animação documental da sua indexicalidade como único modo de validar o potencial de documentar questões

relevantes. Nea Elrich (2021), define o documentário animado como, *liberto de uma função de representação factual do real*, para ser redefinida como a *busca da viabilidade de representação do autêntico*, devolvendo a liberdade à animação para ser visualizada em qualquer tipo de forma ou imagem. O problema que a animação tenta resolver não está relacionado com representações diretas ou factuais, porque na animação, o potencial para representar o que está *invisível ou por trás de uma imagem* é muito mais forte do que a imagem representada. De facto, a *abordagem do lado B*, é uma, que abre possibilidades alternativas sobre um mesmo assunto, e onde cabem diversas possibilidades formais, tornando-se tão relevante na animação, porque capacita o autor a se tornar um agente de mudança sobre o assunto que deseja abordar.

2. O TEMA: DOCUMENTAR UM DIA DA VIDA DOS HABITANTES LOCAIS DA REGIÃO DO ALGARVE

Percebes é uma curta-metragem de animação que retrata o ciclo de vida de uma espécie de crustáceo do Algarve. Ao mesmo tempo, o filme retrata também a vida das pessoas desta região, para contar uma história em comum de resiliência. A narrativa, estruturada numa montagem linear, através de depoimentos de habitantes, permite que a audiência seja exposta às vozes, sotaques, expressões, tons, humores, emoções e uma sensação de veracidade do momento e autenticidade ao testemunhar os relatos na primeira pessoa. Indiretamente esta sensação de presença observacional aumenta ao longo do filme através do uso de variados *travelling shots*, que nos mostram imagens que complementam o som, documentando a vida das pessoas ao longo de um dia, aumentando a sensação de documentação.



De manhã cedo, dois pescadores recolhem *percebes* no mar. O plano vertical que desce do céu azul-escuro desde a lua até ao mar, leva-nos ao local onde vivem os *percebes*. Este plano torna-se muito relevante porque indica o local onde nos encontramos e, ao mesmo tempo, evoca a ideia de que temos que ir ao fundo do mar e conhecer os pescadores para compreender completamente a narrativa e este local completamente. Os dois pescadores conversam casualmente sobre as melhores estratégias para capturar os *percebes*, ao som das ondas a bater nas rochas. Ao terminarem o seu dia de trabalho, descansam, boiando na água, de barriga voltada para o céu, enquanto fuma um cigarro.

Diferente da abordagem do *travelling shot*, que observa, documenta e nos transporta, uma outra abordagem peculiar no filme é sua combinação com uma abordagem de planos simbólicos. No plano aéreo frontal de 30", assistimos a uma sequência em que os *percebes* gigantes emergem da água, transformando-se na orla da cidade, transmitindo a ideia que este lugar só existe e sobrevive por causa do mar, e pelo que o mar tem para oferecer, revelando uma *abordagem simbólica* e interpretativa do assunto mas através de formas alternativas que também nos informam e documentam uma questão invisível e imaterial do autor.

FIG. 1
Percebes (Gonçalves, Laura,
 & Ramires, Alexandra, 2024)



FIG. 2
Percebes (Gonçalves, Laura,
& Ramires, Alexandra, 2024)

O uso de metamorfoses para retratar a transformação da região durante o verão realça aspetos do filme de forma muito original e inovadora, fazendo-nos sentir uma cidade que emerge da água, cresce em escala, numa multiplicidade de casas, sons, ondas de multidões de turistas, uma mudança em ritmo e velocidade, muito diferente da quietude do pescador que colhe os *percebes* no mar. No terraço da habitação dos pescadores, os dois continuam a conversa, revelando os seus pensamentos íntimos sobre viver e trabalhar à beira-mar, a casa onde vivem, as suas ferramentas e a sua forma de vida. A certa altura um deles diz: *a coisa mais bela é poder ir ao mar buscar comida*, revelando os seus valores mais autênticos e importantes como indivíduos e que tanto contribuem para a autenticidade de quem são e do que representam. Na bancada do mercado, uma “cabeça de peixe” fala dos habitantes algarvios, descrevendo-os como revoltados com o turismo de massas e a gentrificação. Numa cozinha próxima ouvimos uma chefe de cozinha e um empregado de mesa de um restaurante partilharem a tristeza sentida pela falta de emprego e o cansaço das multidões.

Conhecemos também a mulher que vende bolas de Berlim na praia, a figura do banheiro salva-vidas, e desta forma toda um grupo de pessoas diferente dos turistas, revelando *um lado B* da região sentida pelos habitantes locais.



3. A ESTÉTICA: UM FILME FEITO DE DESENHO OBSERVACIONAL CIENTÍFICO E ÁGUA

O filme também documenta no seu estilo gráfico, estética e técnica parte da temática e abordagem do documentário. A utilização do desenho observacional, desenho gestual, do desenho de rua, do desenho científico, que são estilos de desenho que estão mais próximos de uma forma de documentação, de forma esboçada, momentos da vida das pessoas, paisagens, arquitetura, flora e fauna e também do protagonista do filme, a espécie biológica chamada *percebes* é um elemento revelador do estilo e técnica que realça a ideia documental. O desenho observacional é um veículo para o público se tornar também uma testemunha da paisagem observada, mas também através do enquadramento de cada plano. Num travelling horizontal até ao centro da cidade, vislumbramos a paisagem algarvia, a arquitetura tradicional de casas baixas caiadas de branco com as típicas chaminés do Algarve, a diversidade de peixes oriundos da costa marítima até à bancada do mercado, as conversas documentadas, os locais, os sons e a identidade da região. A paleta de cores do filme posiciona-se entre dois tons principais com uma relação com as cores do dia: os tons azuis do céu noturno, do mar e do ambiente fresco do interior do mercado, enquanto no lado complementar da paleta encontramos os tons alaranjados da pele bronzeada, do pôr do sol ou do marisco do mar. As

FIG. 3

Percebes (Gonçalves, Laura, & Ramires, Alexandra, 2024)

cores revelam uma paleta original, utilizada por vezes sem relação com o seu referente, mas que retrata simbolicamente os tons do dia e da noite deste local. A configuração dos personagens às vezes é definida em linhas precisas para definir rostos, olhos e detalhes de peixes, sendo as linhas algumas vezes mais fechadas do que outras. A utilização da pintura confere-lhe um estilo poético e livre que sai do contorno tornando o resultado final muito expressivo e leve. O estilo demonstra também tendências de moda na configuração dos acessórios e roupas dos personagens, representando-os em t-shirts de palmeiras ou golfinhos, óculos de sol e chapéus da moda, contrastando com os locais que quase não usam roupas sofisticadas. A estética converge numa abordagem de estilo muito consistente na utilização de uma camada de aguarela, transmitindo a ideia que este filme é também feito de água em sincronia com a temática do filme.



FIG. 4
Percebes (Gonçalves, Laura,
& Ramires, Alexandra, 2024)

4. A ANIMAÇÃO: UM FILME QUE NOS FAZ VIAJAR EM SINCRONIA COM UM TIMING DE AÇÃO VERDADEIRO

Um dos aspetos mais peculiares do filme é a utilização de vários *travelling shots*, como se todo o filme se transformasse num road movie dentro dos limites da cidade e do mar. Movendo-se de um lugar para outro, a câmara viaja, desce do céu até ao fundo do mar; daí até ao topo do terraço, para depois viajar horizontalmente até à cidade, mercado, praia, acabam-

do por viajar novamente para o céu no final do dia. A utilização da multiplicidade destes planos a que me refiro como a *abordagem travelling shot* no documentário de animação é uma estratégia que resulta muito bem, pois faz com que o público viaje dentro do filme, limitado os olhos daquilo que ao que o realizador quer retratar, documentar, observar como se tivéssemos a ver através de seus olhos. Feito na técnica 2D, o filme explora a combinação entre o desenho digital executado no software TV Paint com a adição de uma tradicional camada de aguarela. Os créditos revelam uma equipa pequena para um trabalho de animação de tamanha qualidade. A técnica envolveu uma equipa de cinco animadores principais que também foram responsáveis por intercalação, cerca de 12 elementos para trabalhar na pintura do filme, uma etapa crucial do filme que lhe confere um aspeto tão original. A força mais notável do filme está na qualidade de sua animação, que fica evidente nos movimentos e comportamentos dos elementos animados no ecrã. O plano abaixo nos leva-nos ao momento em que os *percebes* são deitados numa panela de água a ferver. Neste plano, o estado da água muda de bolhas a ferver para água calma, enquanto que os *percebes* ao tocarem na água, mudam de queda rápida para um movimento de flutuação lento e sem gravidade dentro da panela. A complexidade do plano, dos diferentes estados de comportamento e a quantidade de *percebes* que são animados são um exemplo do nível de qualidade.

FIG. 5
Percebes (Gonçalves, Laura,
 & Ramires, Alexandra, 2024)



5. CONCLUSÃO

A abordagem documental tem uma representação substancial na obra de animação de Laura Gonçalves e Alexandra Ramires, sendo o seu contributo muito rico, revelando neste filme uma janela aberta para a identidade da região do sul de Portugal. O seu trabalho revela uma sensação de autenticidade, um olhar e uma alma conectados com os problemas das pessoas numa abordagem sem julgamento, medo ou vergonha de abordar as questões livremente, dando protagonismo a testemunhos reais para representar uma região, uma classe ou suas problemáticas. A *abordagem do lado B* contribui significativamente para o sentido de autenticidade e para um diálogo mais amplo sobre o tema, ao retratar um outro lado da história desta região. A *abordagem de travelling shot* ao documentário de animação, dá-nos a oportunidade de observar e viajar e tornamo-nos testemunhas e viajantes, criando empatia com este lugar. A *abordagem simbólica*, onde as realizadoras captam um sentido simbólico de ideias invisíveis ao olhar, cria um contexto memorável da situação exposta. O resultado é um filme muito bonito, profundo e rico sobre a identidade portuguesa, que contribui para o nível de excelência que a Animação Portuguesa apresenta neste momento.

REFERÊNCIAS

- Beato, Nuno (Diretor). (2024). *Demons of my Grandfather*. [Feature Animation Film]. Sardinha em Lata.
- Elrich, Nea (2021) *Animating Truth Documentary and Visual Culture in the 21st Century*. Edinburg University Press.
- Gonçalves, Laura, & Ramires, Alexandra. (Directors). (2024). *Percebes*. [Short Animation Film]. Bap Animation.
- Gonzalez, João (Director). (2024). *Ice Merchants*. [Short Animation Film]. Cola Animation.
- Honess Roe, Annabelle (2013). *Animated Documentary*. Palgrave Macmillan.
- Honess Roe, Annabelle (2015). *Against Animated Documentary?* In *International Journal of Film and Media Arts*, Vol.1.1. Edited by Universidade Lusófona.
- Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary* (1st ed.). Bloomington: Indiana University Press.
- Ribeiro, José Miguel (Diretor). *Nayola*. [Feature Animation Film]. Praça Filmes
- Ward, Paul (2006). *Documentary: The Margins of Reality*. Columbia University Press.
- Wells, Paul (1997). *The beautiful Village and the True Village: A consideration of animation and the documentary Aesthetic*. In Paul Wells (ed.) *Art & Animation*, profile n. 53 of *Art and Design magazine*, Academy Group, 40–5.

CELIA GOTO

**John Goto,
Um homem
com obra viva**

John Goto foi um artista que trabalhou com fotografia e media digitais, um contador de histórias que utilizou estratégias narrativas para desenvolver temas históricos que incluíram o Holocausto (Terezin 1987), o colapso dos Estados comunistas da Europa de Leste (Thescar 1993), os últimos anos de Kazimir Malevich na Rússia estalinista (The commissar of Space 1998), a iconoclastia durante a Reforma inglesa (Loss of Face 2002) e a resistência ao colonialismo britânico (Imperium 2015). Os acontecimentos contemporâneos sempre mexeram com a sua imaginação e, por vezes, com a sua indignação, como se pode ver na sua apresentação da invasão do Iraque (The New World Circus 2006), a presidência de Donald Trump (Borderline 2017), o Brexit (A Brexit Fantasia 2019) ou a pandemia de Covid (sem título 2020). As alterações climáticas foram um tema recorrente na sua obra (Thin Air 2019), (Foodscapes 2007) e (High Summer 2001). O seu amor pelo jazz e pela literatura é notório em obras como (Kafka in America 2013) (Django: A Life on the Move 2018). Durante os 40 anos em que expôs, realizou mais de 100 exposições individuais e o seu trabalho encontra-se distribuído por coleções nacionais e internacionais.

John foi um artista prolífico. Desde a sua primeira grande exposição em The Photographers Gallery, em Londres (1981), o seu trabalho foi reconhecido pela abundância de ideias, pela beleza, pelo mistério, pela ternura e compaixão, bem como pelo seu valor social, ético e espiritual. Estas qualidades mantiveram-se omnipresentes em toda a sua obra, com uma dose crescente de alegria, humor e sátira. A sua formação de base foi feita em pintura, tendo-se formado em Belas-Artes. Adquiriu um amor pela fotografia principalmente através do visionamento dos filmes dos grandes autores do cinema, o que combinava bem com os seus interesses pela pintura, literatura e música. John começou por aprender fotografia sozinho, mas aperfeiçoou os seus conhecimentos quando abandonou St. Martins College of Arts e começou a trabalhar num estúdio de publicidade e no

Museu Britânico, ensinando simultaneamente fotografia no Lewisham Youth Centre, no sul de Londres, duas noites por semana, durante dois anos. Os jovens estavam ansiosos por aprender e particularmente interessados em fotografarem-se uns aos outros. A sua abertura de espírito permitiu-lhe seguir a intuição deles. Os 45 retratos que fez deles ficaram guardados numa caixa no seu estúdio durante cerca de 35 anos. Só em 2013 (os retratos foram feitos em 1977) é que estes retratos ternos e belos de jovens afro-caribenhos britânicos foram publicados pela Autograph ABP (Associação de Fotógrafos Negros) e posteriormente expostos em Londres e Oxford. Uma das exposições da Autograph contou com a presença de alguns dos retratados, ou dos seus amigos e famílias, que ainda viviam em Lewisham, alguns vindos de tão longe como a América, e entre eles um ou dois que se tinham tornado fotógrafos. John intitulou o seu livro “Lovers Rock”, o nome do subgénero reggae que tinha surgido na cena musical do sul de Londres em meados dos anos 70 e que era a música tocada nas noites de dança no Youth Centre.

Quando John redescobriu essas fotografias, tanto tempo depois de terem sido tiradas, teve de pensar na forma de as realizar fisicamente para as contextualizar no seu momento histórico e cultural e decidiu não as imprimir com materiais analógicos. Na altura, afirmou que “fingir que as impressões eram contemporâneas das imagens teria sido um logro e os resultados seriam, na melhor das hipóteses, reproduções e, na pior, contrafações. Não, as impressões têm de marcar a passagem do tempo entre a produção dos negativos e a sua impressão”. Considerava que a impressão a jato de tinta está mais próxima das técnicas de impressão que procurava nos seus tempos analógicos. Sempre lhe desagradaram as superfícies impenetráveis de muitas fotografias e esforçou-se bastante por procurar papéis e toners que tornassem as impressões mais táteis. Assim, os negativos eram digitalizados e trabalhados no computador antes de serem impressos em papel de algodão.

Durante esses mais de 30 anos, enquanto os retratos de Lovers Rock estavam guardados no seu estúdio, o trabalho de John estava a afastar-se da fotografia analógica para o novo domínio da tecnologia digital, desenvolvendo novas competências que permitiam libertar a sua imaginação e facilitar a ligação da arte com a fotografia de uma forma muito mais próxima do que nunca. Finalmente, ele tinha as ferramentas. Se olharmos para trás, para as suas impressões analógicas, podemos ver pequenas intervenções que revelam o seu desejo inicial de improvisar de uma forma que sugere a narrativa criativa. Entre 1997 e 2013, John lançou três séries de trabalhos relacionados com questões sociais, políticas e históricas, (Capital Arcade 1999), (High Summer 2001) e (Gilt City 2004), dando uma visão da Grã-Bretanha contemporânea ao longo desses anos de mudança cultural. Para dar uma ideia de como essas obras de arte foram vistas, transcreve-se parte de uma crítica de High Summer escrita pelo artista Robert Clark para a revista de fotografia “Portfolio” em junho de 2001:

“Os quadros fotográficos de John Goto ‘High Summer’ sugerem que nem tudo está bem no jardim patrimonial artificialmente ajardinado da Grã-Bretanha contemporânea. Estas fotografias altamente construídas baseiam-se nos jardins ingleses do século XVIII em Stowe, Rousham e Stourhead e nas pinturas de paisagens francesas do século XVII de Poussin e Lorrain, para questionar a nossa relação evolutiva com o mundo natural... Através destas produções, as sátiras de Goto são apimentadas com um afeto desarmante, muitas vezes semi-humorado, pelas complexidades da natureza e pelas infalibilidades do comportamento humano. As suas sátiras estão longe de ser cínicas. A atmosfera envolvente sugere que o homem com a objetiva está lá dentro com os outros, perguntando-se que raio se está a passar e quando é que tudo isto vai acabar.”

John considerava que existia um laço ético entre a vida e o trabalho e que a função do artista é contar, da forma mais completa possível, como é

estar no seu tempo através da sua própria experiência pessoal. Nos seus quadros, o artista aborda a arte, a pintura e a fotografia, a família, a infância, o amor, a perda, os conflitos entre amigos, entre nações e as mudanças de cultura. A família, os amigos, os colegas, os alunos, os filhos e os vizinhos participaram todos nas fotografias de John. Nalgumas delas, aparece como camaleão dele próprio, essencialmente para significar que faz tanto parte das narrativas perturbadoras como as personagens que criou. John não era famoso, mas também não era obscuro. O historiador de arte Andrew Brighton numa palestra intitulada “John Goto & Photography as High Art” em *Modern Painters* (primavera de 1994). Descreve a obra de John Goto como “uma cornucópia de imagens, repleta de narrativas, alusões e a seriedade ética da Arte Superior..., o que o coloca fora de sintonia com o seu tempo...”. O apelo à cultura superior e a evocação do passado são geralmente um apelo dissimulado ao conforto da cultura familiar. Goto desenha a iconografia dos desconfortos do presente.

Perto do fim da sua vida, quando John estava impossibilitado de trabalhar no seu estúdio e de utilizar o seu equipamento habitual, fez um pequeno livro de artista de edição limitada chamado *ART SCHOOL DAYS*, um livrinho encantador com catorze fotografias de todos os lugares que significavam tanto para ele quando era estudante em Londres. Tirou as fotografias com um iPhone, utilizando o Street View do Google para regressar aos seus antigos locais. Tinham passado várias décadas, pelo que as imagens que tirava em 2023 tinham um aspeto muito diferente do que tinham nos anos 70, mas isso não importava. John trabalhou nas imagens contemporâneas para criar uma sequência semelhante a um sonho, começando por transformar as imagens em negativos e depois utilizando uma paleta delicada de lilases, azuis e cinzentos-pálidos, mas brilhantes para realçar a arquitetura e as árvores em mini paisagens sob céus noturnos escuros.



FIG. 1
Berkshire College of Art,
Maidenhead 1965

FIG. 2
Studio of John Goto

Os locais que escolheu foram: a casa do seu primeiro tutor de arte (dos 16 aos 18 anos) Norman Griffith do Berkshire College of Art Maidenhead, uma paisagem perto da casa da sua família em Windsor (a 20 milhas de Londres), The Royal Albert Hall onde foi aos concertos de Bob Dylan duas noites seguidas em 1966, St. Martins School of Art, The National Gallery, Hogarth Road London onde viveu como estudante 1968, o cinema Everyman em Londres (em vez do Academy Cinema Oxford Street – que já não existe nem há nada no seu lugar que valha a pena fotografar), Grosvenor Square, que na altura albergava a Embaixada Americana, onde se realizaram violentos protestos contra a guerra do Vietname, a que John assistiu em 1968, The Tate Gallery, Ronnie Scott's Jazz Club no Soho, um café em Londres onde se encontrava regularmente com os amigos para conversar, The Victoria & Albert Museum, Marylands Road em Londres, onde John viveu em 1970. Todos os locais sofreram uma grande gentrificação, mas a atmosfera das fotografias sugere sonhos, memórias e sombras desses primeiros tempos, nunca esquecidos e muito amados por toda a amizade e discurso que fizeram dele um artista. John morreu pacificamente 3 meses após a realização desta obra.

A maioria das fotografias de John pode ser vista no seu website, John Goto Gallery (www.johngoto.org.uk), um exaustivo arquivo biográfico que John compilou ao longo da sua vida, detalhando com pormenor as suas Exposições Individuais, Exposições Coletivas, Catálogos/Trabalhos publicados, Artigos, Críticas, Portfólios Publicados, Palestras Públicas/Conferências, Bolsas, Comissões, Residências, Prémios, Coleções Públicas, Ensaios, Livros & Livros de Artista.

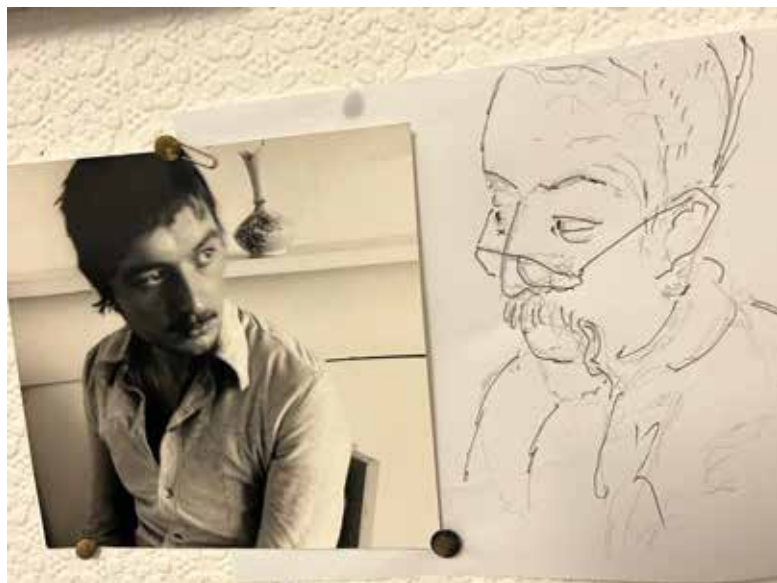


FIG. 3
Conversation Piece

CESÁRIO ALVES

**Senhoras e senhores,
estamos a viajar no
tempo!
Um ensaio sobre
as imperfeições**

As fotografias pessoais representam frequentemente retratos de família, festas de aniversário, recordações de viagens, representando pessoas em celebração, feitos ou marcos históricos, e só raramente os momentos de luto. É preciso recuar até aos primeiros anos da fotografia para encontrar retratos post-mortem, embelezados para parecerem tão vivos quanto uma fotografia pode parecer. As fotografias eram um mistério compreendido e praticado por muito poucos, sendo frequentemente um evento público antes de se tornarem acarinhadas e pessoais. Com o desenvolvimento da história e a domesticação da câmara, as fotografias adquiriram um carácter mais íntimo nas mãos dos amadores, tornando-se públicas apenas por acidente ou intenção.

Se olharmos para as fotografias dos séculos XIX e XX que podemos encontrar hoje à venda ou em centros de reciclagem, podemos ver enormes quantidades de fotografias encenadas de pessoas felizes em torno das suas coisas favoritas ou os retratos de viagem sempre repetidos em frente a paisagens e monumentos épicos, como podemos perceber em *Silvermine*, fotografias da década de 1980 e anteriores, recolhidas por Thomas Sauvin em centros de reciclagem na China (publicadas pelo Archive of Modern Conflict em 2013).

As fotografias refletem a evolução dos materiais fotográficos e a influência do seu aparato industrial e comercial em todos os níveis sociais. Nos álbuns de família revelarão provavelmente formatos, texturas, formas, estilos, mas também indícios de pensamento político e religioso, para além de poder económico. A mera existência de registos fotográficos históricos dos séculos XIX e XX no património de uma família, ecoa o acesso aos meios e conhecimentos para os fazer, ou pelo menos para os adquirir como um serviço.

Na sua variedade de formatos técnicos e materiais industriais, as fotografias foram transformadas em objectos-imagem apetecíveis de pos-

suir, apelando ao nosso prazer voyeurista de ver, mas as fotografias podem ficar órfãs quando as pessoas morrem se não houver quem as guarde ou elimine. Acabam por se perder e ser encontradas ou vendidas como mercadoria, se retratarem alguém conhecido ou, pelo menos, a imagem de um comboio que mereça ser colecionada por alguém. Apenas algumas chegam às mãos de artistas, colecionadores, acadêmicos ou curadores para serem estudadas e se tornarem tributos à beleza do acaso, tal como se desenvolve, no tempo. As que escapam a este circuito serão, com sorte, amadas e guardadas, tornando-se parte de memórias ou pós-memórias intergeracionais ou, pelo menos, serão devidamente descartadas e recicladas, mas algumas persistem em aparecer debaixo dos nossos pés em qualquer lugar.

O que isto nos pode dizer é que as fotografias são evidências de excesso, fazemos mais do que precisamos e só precisamos delas durante algum tempo, a duração da nossa vida e da nossa memória, à qual as fotografias analógicas impressas provavelmente sobreviverão. Uma vez que muitas das nossas fotografias analógicas são negativos, presos em finas tiras de plástico, não é extraordinário encontrar numa praia ou numa rua, os restos de uma película de 35 mm bem viajada. Ao mesmo tempo que enriqueceu o imaginário do mundo, a indústria fotográfica, conduzida pela obsessão da humanidade pela sua própria imagem, deixou a sua marca visível na atual emergência ambiental.

Nas mãos distanciadas do colecionador, ordenadas, relacionadas e comparadas, as fotografias falam de convenções formais, de relações sociais e políticas, mas a ligação que as pessoas têm com as suas próprias representações fotográficas vai muito para além das convenções, elas ligam-se à memória e ao coração, ao natural e ao sobrenatural. Em *A Câmara Clara*, a fotografia da mãe de Roland Barthes em criança está ausente do livro como imagem impressa e o autor assume: *Não posso reproduzir*

a fotografia do jardim de inverno. Ela existe apenas para mim (Barthes, 1981) mas escolhe esta fotografia muito pessoal como guia para interrogar as noções de amor e morte. Segundo o autor, é no instantâneo amador que estas noções se tornam mais evidentes. É o amador que está mais próximo do noema da fotografia:

“Normalmente, o amador é definido como um estado imaturo do artista: alguém que não pode – ou não quer – alcançar o domínio de uma profissão. Mas, no domínio da prática fotográfica, é o amador, pelo contrário, que é o pressuposto do profissional: pois é ele que está mais próximo do noema da Fotografia (...) O noema da Fotografia é precisamente isto-foi.” (Barthes, 1981).



FIG. 1
Negativos encontrados na rua.
Fotografia de Cesário Alves.
Agosto de 2024.

No ensaio “Vernacular Photographies”, o investigador e historiador Geoffrey Batchen propôs que as fotografias vulgares fossem consideradas, para alargar a nossa compreensão da fotografia como algo materialmente difundido, cientificamente e industrialmente impulsionado, mas também culturalmente apropriado e influente, no desenvolvimento do conhecimento sobre o mundo e sobre nós próprios. Nas palavras do próprio Batchen:

“Como é que a fotografia pode ser restituída à sua própria história? E como podemos assegurar que essa história será simultaneamente materialmente fundamentada e concetualmente expansiva, tal como o próprio medium? Bem, talvez devêssemos começar por considerar o que sempre foi excluído da história da fotografia: as fotografias comuns, as que foram feitas ou compradas (ou por vezes compradas e depois refeitas) por pessoas comuns desde 1839 até agora, as fotografias que preocupam a casa e o coração, mas raramente o museu ou a academia.” (Batchen, 2000).

Na origem da palavra vernáculo está a palavra latina “verna”, que significa escravo nascido em casa, e “vernaculus”: doméstico, indígena, proletário (Latdict, n.d.). Numa única palavra podemos encontrar vestígios da identidade das culturas locais e ouvir a voz dos oprimidos, nas fotografias vernaculares podemos compreender que liberdade e bem-estar uma pessoa ou uma família inteira usufrui num determinado local e época. As utilizações vernaculares da fotografia envolvem um vasto leque de práticas e crenças que tocam a vida das pessoas, refletindo a política, questões sociais e a história do medium fotográfico, de formas que têm sido largamente ignoradas, mas será a fotografia vernacular uma categoria estável? A curadora Leslie K. Brown, do Centro de Recursos Fotográficos da Universidade de Boston, identifica-a como um género académico e interdisciplinar:

“Inicialmente aplicado ao dialeto e à fala, o vernáculo surgiu como uma ideia acadêmica no âmbito da história da arquitetura, referindo-se geralmente a um estilo nativo de uma determinada região, bem como a uma estrutura com preocupações utilitárias. Embora a fotografia vernacular represente a grande maioria da produção fotográfica, este gênero acadêmico e interdisciplinar é relativamente jovem. Embora esta categoria possa abranger uma grande variedade de usos e tipos fotográficos - desde fotografias de anuários a recordações de viagens - refere-se frequentemente a imagens e objetos fora do cânone das belas-artes e produzidos ou consumidos em casa.” (Brown, 2005).



FIG. 2
Negativos encontrados na rua.
Fotografia de Cesário Alves.
Agosto de 2024.

¹
Still Searching, by FotoMuseum
Winterthur in Switzerland:
[https://www.fotomuseum.ch/
en/blog?filter\[\]=author%3A82
94#collection](https://www.fotomuseum.ch/en/blog?filter[]=author%3A8294#collection)

Em *Lost Worlds*, publicado na *Eye Magazine*, a investigadora Val Williams escreve que *Fotógrafos, artistas e curadores têm vindo a trabalhar com fotografias vernaculares e encontradas desde o renascimento fotográfico dos anos 70* (Williams, 2005), mas a viragem para o século XXI, ao acentuar a mudança da tecnologia analógica para a digital, traz também uma maior valorização e cuidado com estes registos fotográficos e as suas qualidades imperfeitas. No dia onze de janeiro de 2012, o filósofo Bernd Stiegler publicou um texto intitulado *Imperfection*, no blogue *Still Searching*¹, elaborando a ideia de que a fotografia se tornou comprometida com a imperfeição, através de uma visão geral de alguns momentos-chave da história, sugerindo a discussão de uma *História da Imperfeição*:

“A imperfeição é o novo ideal da fotografia contemporânea, ainda que celebrada, encenada e representada numa espécie de perfeição. (...) Estas tendências não se prendem apenas com o erro e a sua aplicação produtiva, mas também com a descoberta da fotografia como um processo de visualização do inesperado.” (Stiegler, 2012).

Esta afirmação fundamenta os seus argumentos no facto de termos assistido a um envolvimento com a imperfeição e as imagens pobres nos editoriais de moda, na publicidade e em todo o tipo de fotografia contemporânea: coisas outrora consideradas erros do amador, foram assimiladas e exploradas estilisticamente em busca de uma manifestação fotográfica “real”. O uso de óticas de baixa qualidade, câmaras descartáveis, fotografia instantânea e outras técnicas podem configurar uma tentativa de aproximar a fotografia de uma forma analógica, nostálgica e eventualmente menos perfeita de representar a realidade, agora que a tecnologia digital está a transformar os nossos conceitos do que pode ser a qualidade fotográfica.

Outras histórias poderão ter de ser pensadas e escritas, daí o desafio de Stiegler, mas se a fotografia se situa algures entre a realidade e a ale-

goria (Serén, 2002), como denota Maria do Carmo Serén, então, mesmo um documento técnico – a fotografia perfeitamente executada e subservente à reprodução de uma obra-prima da pintura, por exemplo – é uma representação simbólica de algo que não está presente. Mesmo enquanto reprodução técnica, a fotografia permanece ambígua e imprecisa.

No século XIX, antes do aparecimento da câmara Kodak, o fotógrafo amador era sinónimo de paixão, determinação e um elevado grau de perfeição técnica. A aceleração da industrialização da fotografia e a comercialização em massa após a segunda guerra mundial, criaram os padrões e serviços fotográficos, para alimentar novos tipos de amadores. Câmaras automáticas, impressões mais pequenas, qualidade técnica menor, mas geralmente suficientemente boa para reproduzir a semelhança de um rosto. A fotografia promovida para os novos amadores estava programada para ser imperfeita por natureza, mesmo que fosse publicitada como sendo exatamente o contrário.

Erik Kessels, curador e artista, curiosamente também diretor criativo da sua própria agência, onde cria publicidade para pessoas que não gostam de publicidade, está especialmente interessado em fotografias amadoras e no conhecimento que elas contêm. No seu projeto de curadoria *Album Beauty*, criado exclusivamente com álbuns fotográficos vernaculares, Kessels sustenta:

“Frequentemente um repositório para a história da família, representam normalmente uma família fabricada e editada para exibição” (...) Sinto que as fotografias de família são um ato de propaganda; há sempre uma situação perfeita numas férias solarengas em que todos estão na praia a sorrir e a família está na sua forma perfeita.” (Falconer-Roberts, 2016).

As fotografias vernaculares parecem absorver e replicar a mesma realidade construída que a propaganda política e a publicidade tão magistralmente encenam. Nelas podemos encontrar reminiscências de discursos políticos, empresariais e artísticos, muitas vezes sem a sofisticação e o domínio das ferramentas profissionais. O uso da fotografia por amadores foi tão massivamente difundido ao longo do século xx, que gerou um poder próprio e os seus estilos camaleónicos “imperfeitos” começaram a influenciar a indústria fotográfica, os agentes dos media e o mundo da arte, procurando formas de se reinventarem. Podemos ouvi-lo no filme *Olho de Vidro*, produzido em 1982 por uma equipa de artistas e investigadores portugueses, que incluía o historiador António Sena e a realizadora Margarida Gil. O documentário, agora alojado no site do arquivo da RTP, é um ensaio cinematográfico poético e musical sobre a história da fotografia, guiando-nos pelos seus acontecimentos à luz da evolução da tecnologia, da cultura, da política e da arte. No final do segundo episódio, quando a cronologia chega aos anos 80, a voz do narrador pronuncia estas palavras:

“Os amadores multiplicam-se e apontam-se como defeitos ou perigos aquilo que os fotógrafos contemporâneos mais frequentam, porque? As pessoas cortadas, as verticais distorcidas, as coisas tremidas, o flash nos olhos, o horizonte inclinado, os objetos desfocados. A influência mútua, silenciosa e impercetível, entre a fotografia de amador, a fotografia científica e a fotografia artística é o fenómeno mais importante do princípio de uma era que ainda agora partiu de viagem.” (Sena & Gil, 1982).

O que uma velha fotografia vernacular pode revelar agora, no futuro digital, é determinado pela capacidade do observador de recordar e articular conhecimentos sobre o tecido do tempo que o separa do acontecimento na imagem, que apenas devolve uma duração granular a que podemos chamar um instante, um momento decisivo ou indecísivo. Algumas

das pistas para a interpretação das fotografias revelam-se na sua aparência material, no seu estado de conservação e erosão pelos elementos naturais, para além dos vestígios e ligações com os seus operadores e referentes. Relembrando o pensamento de Susan Sontag, as fotografias tendem a tornar-se mais interessantes e significativas à medida que o tempo as vai trabalhando (Sontag, 1979), porque o tempo é também um punctum, algo que nos trespassa à medida que o percorremos.



FIG. 3

Rua Adário Gonçalves Moreira, Vilar do Pinheiro, Vila do Conde, Portugal.
Fotografia de Cesário Alves.
Agosto de 2024.

Se possuímos, mas não pudermos manter uma determinada coleção de fotografias, que apresenta qualidade e potencial para ser útil para o crescimento do conhecimento coletivo de qualquer tipo, então provavelmente deveremos considerar a sua doação a um arquivo institucional

para futuro estudo e conservação, se não for esse o caso, então deveremos considerar uma forma responsável de descartar de acordo com a natureza dos materiais. A maioria das fotografias aparece em papel, acetato de celulose, poliéster e outros derivados de plástico no caso de negativos ou diapositivos. Se as fotografias aparecem impressas em papel antigo, vidro ou metal, o mais provável é que tenham sido feitas no século XIX e isso significa que podem ser mais valiosas porque podem trazer-nos conhecimento de um tempo muito mais distante. Não apenas o conhecimento do que podemos ver representado na fotografia, mas também dos materiais, técnicas e estilos formais utilizados para fazer essas representações.

REFERÊNCIAS

- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Hill and Wang. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4781.1979.tb02446.x>
- Batchen, G. (2000). *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. The MIT Press.
- Brown, L. K. (2005). *Contemporary Vernacular: Contemporary Responses to Family and Found Photographs*. Photographic Resource Center at Boston University. <https://www.bu.edu/prc/vernacular/introduction.htm>
- Falconer-Roberts, M. (2016). *Interview – Erik Kessels*. Paper Journal. <http://paper-journal.com/interview-erik-kessels/>
- Latin Dictionary and Grammar Resources - Latdict. (n.d.). *Latin Definition for: verna, verna*. Retrieved June 9, 2024, from <https://latin-dictionary.net/definition/38589/verna-vernae>
- Sauvin, T. (2024). *Silvermine – Thomas Sauvin – Archive of Modern Conflict*. Archive of Modern Conflict. <https://archiveofmodernconflict.com/silvermine/>
- Sena, A., & Gil, M. (1982). *Os Fotógrafos da Luz: de 1920 aos Nossos Dias – RTP Arquivos*. RTP (Portuguese National Radio and Television). <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/os-fotografos-da-luz-de-1920-aos-nossos-dias/#sthash.sacVnDj4.dpbs>
- Serén, M. do C. (2002). *Metáforas do sentir fotográfico*. Centro Português de Fotografia.
- Sontag, S. (1979). *On Photography*. Penguin Books.
- Stiegler, B. (2012). *1. Imperfection*. Still Searching. <http://www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/articles/26907>
- Williams, V. (2005). *Lost Worlds. Eye Magazine*. <http://www.eyemagazine.com/feature/article/lost-worlds-extract>

DIMITRIOS ANDRIKOPOULOS

FILIFE LOPES

SARA SANTOS

Uma conversa entre o real e o imaginado sobre música e cinema

INTRODUÇÃO

Reconhecendo cada uma das áreas – composição musical e realização – a importância da outra na concretização da obra cinematográfica, são ao mesmo tempo uma só coisa e duas coisas diferentes. Fundem-se na obra, recebemo-las como um todo, mas mantêm a integridade que as distingue. Fechamos os olhos ou tapamos os ouvidos, adormecendo uma delas, e eis a outra clara como um cristal. Uma espécie de relação micorriza, como o cogumelo e a árvore, que favorece ambos, mas em que ambos são eles próprios. Quem é o cogumelo?

Esta conversa envolve dois compositores e uma realizadora. Os trajetos de cada um notam-se pelo parentesco das suas produções artísticas, mas têm um ponto em comum, mesmo que anacrónico: o *Imagens do Real Imaginado* (IRI). Para Filipe Lopes, o IRI surge em 2011, aquando do convite de Jorge Campos para musicar em tempo real o filme *O Gabinete do Doutor Caligari*. Para Dimitris Andrikopoulos, em 2012, surgiu o convite de Jorge Campos para compor a música para o documentário: *Nadir Afonso – O Tempo não Existe*. Para Sara Santos, o IRI chegou no ano de 2016, quando era estudante no antigo Mestrado em Comunicação Audiovisual. Desta vez, de forma síncrona, estiveram à conversa sobre o romance entre a música e o cinema tendo como pano de fundo os filmes *Oferenda* (2023), realizado por Sara Santos e Pedro Azevedo com som e música de Filipe Lopes, e *Nadir Afonso - O Tempo Não Existe* (2012), realizado por Jorge Campos e musicado por Dimitrios Andrikopoulos.

SARA SANTOS [SS]

Podemos começar por falar um bocadinho sobre o tempo...?

FILIPE LOPES [FL]

Será a música uma forma de organizar o tempo? Porque essa foi a primeira dificuldade, o primeiro embate com aquilo que era a minha musicalidade, a minha forma de frasear. O tempo, a naturalidade, se quiseres, de uma ação qualquer, não é...geralmente o tempo musical. Tem de haver um compromisso entre uma frase que tem de soar musicalmente interessante, sem afetar a edição. A temporalidade da música, temporalidade da imagem, que tentam sempre se complementar. E, portanto, esse foi mais ou menos o meu primeiro dilema como compositor de música para cinema, foi perceber como é que organizo as minhas frases, como é que me organizo temporalmente na relação que faço com o filme. Tento tornar o tempo audível em vez de o organizar.

DIMITRIOS ANDRIKOPOULOS [DA]

Gosto muito dessa frase do Filipe, “tornar o tempo audível”, porque acho que reflete uma das principais definições do que é música; som organizado dentro de uma linha temporal. Para um compositor, uma das maiores preocupações durante o ato criativo é esta gestão do tempo, e depois, a gestão dramaturgica dos eventos musicais dentro desta linha temporal. No ato da criação musical, faço sempre um paralelismo entre os elementos musicais de uma obra e as diversas personagens de uma obra teatral onde, literalmente, estas personagens/carateres crescem, interagem, e se desenvolvem individualmente ou em conjunto ao longo da obra. Na maioria dos trabalhos de música para filmes, descobria uma sensação durante a primeira visualização do filme ou depois de uma conversa com o realizador, quando este me transmitia uma ideia sobre o que queria

passar com o trabalho. Isto leva a um diálogo contínuo com o material e a uma descoberta contínua das diversas maneiras e dos diferentes pontos de vista destes objetos musicais. Quando recebemos um filme, em geral quase fechado ao nível da montagem, a sua dramaturgia, o seu ritmo, estão já presentes e quase sempre bem definidos. Acho que esta é a maior diferença com outros processos de composição musical, uma diferença que afeta profundamente o modo como estamos a escrever música.

[ss] A música e o cinema precisam do tempo para existir, mas diferem nos estímulos que provocam. A música é capaz de gerar reações nos espectadores muito antes da imagem. Isto porque, ao contrário da imagem que requer tempo de leitura, o som é imediatamente emocional. É algo muito físico também. Portanto, existe de facto esta espécie de relação límbica que temos com o som e, inevitavelmente, com a música. Isto leva-me a outra questão que é, precisamente aquilo que o Dimitrios referiu, essa espécie de constrangimento que existe nas imagens. Porque uma coisa é o/a compositor(a) participar no processo de criação ainda na pré-produção: conhecer a narrativa do filme, o *mood*, as personagens e imaginar uma banda sonora para essa realidade. Outra é receber um *final cut*: as imagens são estas e as cenas têm esta duração, agora compões “para isto” e não “a partir daqui”. É importante perceber que não há uma fórmula fixa que dite qual o *workflow* correto entre a composição musical e a realização. Tudo depende da relação entre realizador(a) e compositor(a) e daquilo que o projeto requer.

[DA] É um elemento muito importante que ajuda o processo criativo. A relação que um compositor tem deste o início com o realizador, nomeadamente conhecer desde as fases iniciais a sua visão e a poética. No meu trabalho de música cinematográfica tive a sorte de trabalhar em

diversos trabalhos com o realizador Jorge Campos. Sorte porque, após falar com o Jorge, e ele transmitir a sua visão artística sobre o trabalho, deu-me sempre o espaço e a liberdade criativa para trabalhar com os materiais que eu queria e assim ter uma verdadeira contribuição artística ao trabalho final. A música, nos documentários em que colaborei com o Jorge, nunca foi um elemento descritivo, mas sempre uma composição que começava pela ideia e visão dramática do realizador, mas depois estendia esta visão ao espaço da criação musical.

[FL] Vou tentar pegar em algumas das ideias que falaste e que o Dimitris falou. Uma das coisas que tu dizias é que o som ou a música eram muito diretos. A ideia de um acorde menor ser uma coisa triste é uma tontice, mas tem qualquer coisa de muito real, não é? Por causa da nossa educação auditiva, cultural, onde tu cresces.

[DM] Costuma dizer-se que é a música que encontra o caminho mais direto para a alma das pessoas.

[FL] Ficas completamente indefeso, não consegues raciocinar. O raciocínio vem mais tarde, de repente já estás emocionalmente induzido, portanto, nesse aspeto, o cinema aproveita-se muito bem. A relação com a realização, dependendo do projeto, pode ser bastante vulcânica. Se alguém me pede uma música para um spot ou para uma curta, mas que tem que “vender”, a relação com o realizador é sempre de ajustes, porque a criação já está mais ou menos manietada. Vão trabalhar nos ajustes e num conjunto de coisas das quais culturalmente o público está à espera. Quando estamos a falar de trabalhos, como o documentário sobre o Nadir Afonso, ou outros também que eu já fiz, essa relação que tu tens com a realização é uma força muito importante para tu não caíres naquilo que já

iriam fazer se não tivesses essa relação. Há aqui um jogo de empurra e puxa para sítios que eu não, ou nós, não antecipamos.

[ss] Stuart Staples descreve a colaboração dos Tindersticks com a realizadora Claire Denis de uma forma bastante esclarecedora. Tanto a banda como Denis defendem a existência de uma reciprocidade criativa. E é engraçado porque Staples afirma que a música no cinema não é cosmética. Ou seja, a sua função primordial não passa por embelezar a imagem nem intensificar a emoção/sensação que está a ser retratada visualmente. O som não tem de ser necessariamente um reflexo daquilo que estamos a ver, não tem de ser redundante. É esta subjetividade que faz com que um filme seja interpretado não através da lógica, mas através das sensações. Como refere Bresson: “I’d rather people feel a film before understanding it. I’d rather feelings arise before intellect”. Usando um exemplo mais recente, *The Zone of Interest* de Jonathan Glazer: O filme começa com música, mas o primeiro plano só aparece quase aos 4 minutos. Contudo não podemos dizer que a imagem está ausente porque há projeção de luz, só que aquilo vemos é um quadro negro, uma não-imagem. Este início é suficiente para criar uma declaração poderosa sobre a impossibilidade de representação dos horrores do holocausto. Aproximemo-nos agora do IRI, Filipe. Nós tivemos a experiência do *Oferenda*. Tu estiveste presente desde o início do processo, ou seja, este não foi um daqueles casos em que a edição está fechada e só depois começa o trabalho de composição. Além disso, também foste responsável pela direção de som o que significa que a tua ligação com a própria ambiência dos lugares se tornou bastante próxima. Eu penso que, e atendendo ao facto de se tratar de um documentário experimental, a tua presença na rotação e a forma como nos comunicamos foram fundamentais na criação do filme.

[FL] Sim. Estar a ouvir os sons, depois, por defeito de educação, e sobretudo da música eletrónica, aquilo que tu ouves não é a relação causal das coisas, é o timbre, a forma como se propaga no espaço, a densidade, as texturas. A tua escuta fica mais sensibilizada e mais atenta para essas coisas. Portanto, fazer essas gravações todas, participar nos diferentes locais, na recolha dos sons nos diferentes sítios é quase uma espécie de ordem de experimentação de possibilidades típicas para depois ir, quando começa a edição, tornando a coisa musical.

[ss] Inicialmente, o meu foco e do Pedro Azevedo (corealizador) era a vida extremamente curta das flores. Filmamos o seu percurso desde o momento em que são apanhadas, passando pelo trabalho minucioso em que cada pétala é removida à mão, depois há a construção dos tapetes e no final a procissão em que as pessoas pisam e destroem todo o trabalho que foi feito. Há uma constante que é este vai e vem entre o micro e o macro: os *close-ups* das mãos e das pétalas e os *master shots* dos grupos de pessoas e dos tapetes finalizados. E a nível sonoro, é como se a música também tivesse um ponto de vista. Além disso, existe uma sincronicidade que, mesmo que não seja algo consciente, revela-se nas frases e harmonias que são muito semelhantes ao som diegético. Agrada-me esta relação entre os sons diegéticos e os não diegéticos, o que é real e o que não é. O filme acaba com um grupo de crianças a pisar as flores conferindo uma camada que o filme não tinha originalmente. Aliás, acrescentamos mais um plano de crianças depois da inclusão da música na edição. Pois ainda que a ideia inicial fosse focarmo-nos em quadros de natureza morta, das flores pisadas, a música fez-nos incluir mais um ou dois planos de crianças a brincar.

[DA] Para o documentário *Nadir Afonso – O Tempo Não Existe*, a primeira banda sonora que escrevi, comecei por pesquisar alguns factos que vieram a determinar muito a minha ideia sobre a composição da banda sonora. Um primeiro ponto foi o seu trabalho como arquiteto no escritório *Le Corbusier* em Paris, enquanto trabalhava no mesmo lugar o arquiteto e posteriormente compositor grego, Iannis Xenakis. Levou a uma primeira ideia que podia ter uma influência na composição da banda sonora, a do Modernismo. Qual é um dos elementos que foram muito desenvolvidos na criação musical durante o período modernista? A ideia que tinha foi ligada diretamente à música eletroacústica. Um segundo ponto foi como poderia musicalmente manifestar a minha ideia sobre uma coisa verdadeiramente portuguesa sem entrar em folclorismos? A minha resposta foi a utilização da Guitarra Portuguesa, um instrumento ligado à música popular urbana. Um instrumento que desde essa altura exerceu sobre mim um enorme fascínio. Um terceiro ponto foi o espaço. Como pode ser possível transmitir através da música e do som o sentimento do espaço e do vazio rural que muitos planos da terra natal de Nadir Afonso transmitiam? A minha solução era a utilização de um sistema multicanal 5.1 com o qual podia criar dentro da sala uma imagem à volta do público. O último ponto constitui o próprio Nadir Afonso. Como podia envolver o Nadir como um dos elementos da criação musical? A resposta a esta pergunta veio através da utilização do nome Nadir Afonso e a sua transformação em alturas musicais, a letra A tornou-se em Lá, a letra D em Ré, etc. Para a criação da parte eletroacústica foram utilizados os sons que foram gravados na parte do áudio do filme, criando um tipo de caleidoscópio de fontes sonoras, junto com as gravações de guitarra portuguesa.

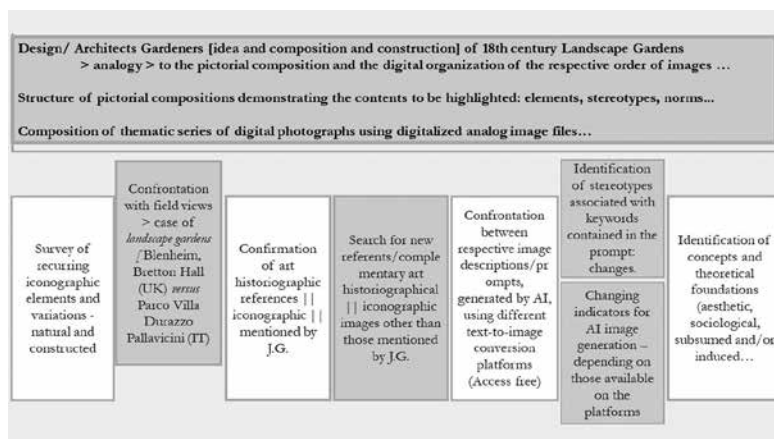
FÁTIMA LAMBERT

**High Summer de John
Goto – variações estéticas
@ tempo georreferenciado
[jardins idealizados e
paisagens manipuladas]**

PROLEGÓMENOS

A paisagem inscreve-se na Natureza, parecendo ser Natureza espontânea.

No verão passado, John Goto (1949–2023) ascendeu a um jardim utópico. Entre 1996 e 2001, o foto-artista, radicado em Oxford, desenvolveu o projeto foto-digital *Ukadia* que integra as séries *Capital Arcade*, *High Summer* e *Gilt City*. A presente investigação centra-se nos quinze *photo-tableaux* (Clark, 2001) de *High Summer*. Para elucidar questões específicas, que subjazem nas suas paisagens compósitas e se mostram narrativas analítico-críticas, houve que refletir nas oscilações entre imagens objetivas e conceituais dos jardins estéticos do século XVIII, sob os auspícios socioculturais, estéticos e historiográficos da arte. Entre 2002 e 2008, em contexto académico e artístico, manteve-se contacto com John Goto, absorvendo as ideias que partilhava. Nos últimos meses, diligenciou-se na proximidade ao seu “teatro digital do absurdo do consumo” (idem).



TAB. 1
Objetivos e metodologias
(autora)

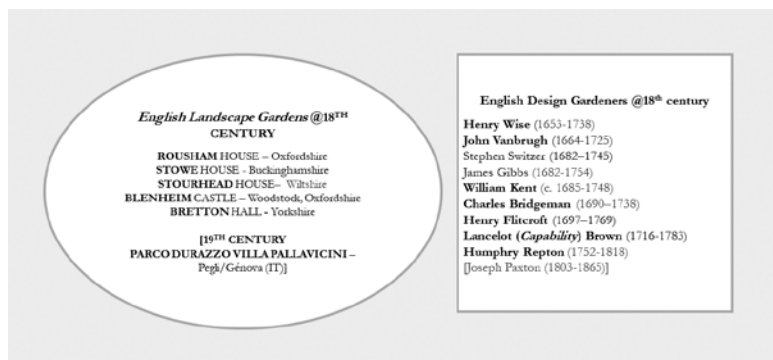
PREFÁCIO A HIGH SUMMER

O ambiente crítico-estético da paisagem oxfordiana originou os foto-quadros de *High Summer*. Segundo Goto, derivam da sua visita a Rousham Park, “a small landscaped garden offering vistas framed by trees, winding paths, streams, classical statues and garden buildings which include temples, a Palladian gateway and a variety of follies” (Goto, 2001).

Os jardins ingleses do séc. XVIII surgiram “a prototype where the ideas associated with the English landscape garden were first worked out by designers Charles Bridgeman and William Kent” (Goto, 2001), sob égide do *Standard of Taste* (Edmund Burke, David Hume e Kant) dominante entre aristocratas. A compreensão de Goto sobre tais jardins conduziu aos foto-quadros, pensados como contra-leituras estéticas: o pensamento ideológico e/ou geopolítico atuou sob incidência e equacionamento ecossistêmicos. Goto (re)identificou a pregnância simbólica, ao gerar composições reconstrutivas/reparadoras; ao questionar iconografias convencionais. Aplicou procedimentos digitais, quando as vozes se levantavam em prol da fotografia analógica. Sublinhou os escopos desconstrutivos, junto dos princípios estéticos. *High Summer* é um manifesto polissêmico, expondo a excentricidade da “alta cultura” e questionando metáforas: *Et in Arcádia Ego*.

ACERCA DOS JARDINS PAISAGÍSTICOS INGLESES

Foi aplicada uma metodologia articulada para estudo iconográfico/iconológico de *High Summer*. Atendeu-se a: textos escolhidos de e sobre Goto; estudos históricos sobre jardins/jardinagem/paisagismo a partir do século XVII, realizados pelos pioneiros Ercole Silva, John James, Joshua Major e Stephen Switzer.



TAB. 2

Jardins e Jardineiros
Paisagistas Ingleses
(autora)

As minhas visitas ao Yorkshire e jardins/parques oxfordianos de Brettom, Rousham e Blenheim causaram-me impacto significativo (1997/2008). Tais memórias foram reequacionadas ao conhecer o Parque Villa Durazzo-Pallavicini (Pegli/Génova, Itália, 2018) – considerando, em detalhes específicos, afinidade aos jardins evocados por Goto. A investigação prossegue, ainda, para detetar *in situ* evidências de simulacros (Baudrillard, 1981): pareenças e/ou (des)similaridades a validarem a estética aferíveis aos jardins ingleses. Deu-se primazia aos jardins (Rousham, Stowe e Stourhead) e aos arquitetos pioneiros (Charles Bridgeman, William Kent, Capacity Brown e Humphry Repton) convocados por Goto.

Humphry Repton produziu desenhos sobrepostos para demonstrar a viabilidade e relevância de alterações inovadoras. Os *Red Books* resultam da técnica de corte e dobragem que, salvaguardando, os *softwares* de imagem proporcionam, nomeadamente os aplicados por Goto, que revelou, passo a passo, o seu processo ao longo de 54 diapositivos exibidos na conferência *Digital Past* (2007).

Antes de Repton, W. Kent teve um papel crucial como cenógrafo paisagista (Walpole *apud* Peeters, 2021:76). As mudanças que introduziu foram

FIG. 1

Repton, Red Books (1793).
<https://www.themorgan.org/collection/humphry-repton/sketchbook/123228/thumbs>



FIG. 2

John Goto: portfolio High Summer e Red Books de Humphry Repton. (autora)



reconhecidas como “une rareté, un dessin organique et pourtant discipliné, qui applique de l’ordre de manière décontractée et pourtant lucide, à un morceau de paysage anglais, réussissent bien à rendre la Nature cristalline” (Idem: 79). Kent fez o *Grand Tour* e, como pintor, seguiu padrões vi-

gentes influenciados pelos artistas continentais. A Kent sucedeu Brown, que reconstruía a paisagem mediante ações diretas no terreno natural: retirava elementos, principalmente árvores, em prol da excelência estética. Uma carroça equipada era utilizada no campo: as árvores eram arrancadas com as raízes, transportadas e replantadas para proporcionarem vistas idealizadas.



FIG. 3
John Goto,
PPT sobre Eco Warriors.

O conceito e a concretização do jardim paisagístico inglês revelam percepção sociocultural e ideológica. A teoria e a pragmática da jardinagem implicavam conhecimentos acadêmicos e teorias políticas; implicavam mudanças substantivas, por comparação a propósitos anteriores, por parte daqueles que encomendavam as remodelações dos jardins.

Progressivamente, impôs-se a nova perspectiva natural no *design* dos jardins, abandonando-se um pensamento pictórico e estático. As estruturas geométricas da composição ao estilo francês foram rejeitadas, a favor do pitoresco, a organicidade e o dinamismo intrínseco à paisagem natural:

TAB. 3

Autores > Estética, Jardins e Jardineiros paisagistas @ séculos XVII, XVIII e XIX (autora)

Authors > Aesthetics, Landscape Gardens and Design Gardeners @17th and 18th century

Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville [1709 (FR) > 1712 (Eng)] *The Theory and Practice of Gardening: Wherin is Fully Handled all that Relates to Fine Gardens, Commonly called Pleasure-Gardens, or Parterres, Groves, Bowling-Greens &c.*

Stephen Switzer (1715) *Leicographia Rustica, or The Nobleman, Gentleman, and Gardener's recreation* (3 volumes)

Richard Bradley (1725) *Survey of the Ancient Husbandry and Gardening collected from Cato, Varro, Columella, Virgil and others, the most eminent writers among the Greeks and the Romans.* London.

Alexander Cozens (ca.1786) *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape.*

Ercole Saba (1801) *Dal'arte dei giardini inglesi.* Milano.

Joshua Major (1852) *Theory and Practice of Landscape Gardening.* London.

George Mason (1798) *An Essay on Design in Gardening.* London.

Price Uvedale (1794). On the Picturesque. Edinburgh.

Humphrey Repton (1805) *Landscape Gardening.* London.

Hosace Walpole (1780) *The History of Modern Taste in Gardening.* London.

Hosace Walpole (1904) *On Modern Gardening.* London.

Luke Howard (1803). Essay on Modification of Clouds. London.

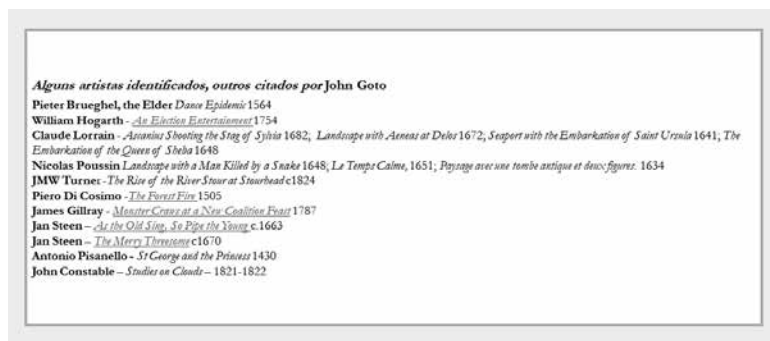
William Temple (1685) *Upon the Gardens of Epicurus and of Gardening in the Year.* London.

“To Nature’s careless graces; loveliest then
When, o’er her form, thine easy skill has taught
The robe of Spring in ampler folds to flow
Haste, goddess! to the woods, the laws, the vales,
That lie in rude luxuriance, and but wait
Thy call to bloom with beauty. I, meanwhile,
Attendant on thy state serene, will mark...”
(Mason, 1786:14).

Capability Brown estabeleceu um novo paradigma: “His style was a reaction against the formal parterres and clipped topiary reminiscent of Versailles, and the classically-inspired allusions of the previous age” (Cox, 2016). Influências da cultura oriental, principalmente da China, tinham difundido o estilo de jardim “anglo-chinês”. Tal receptividade do gosto explica-se pelas “border crossings in the areas of the history of the humanities and the history of science, and artistic as well as professional-sociological phenomena” (Lauterbach, 2017). O desenho estético/artístico dos jardins consolidou o seu estatuto em paralelo à arquitetura, escultura, pintura, música ou poesia, sem, todavia, descurar a sua ligação à agricul-

tura e à horticultura (Lauterbach, 2017). A noção de naturalidade, subjacente à conceitualidade dos jardins paisagísticos, difundiu-se na Europa Continental. Há que considerar os apologistas e os detratores (Brunon, 2024), cujas argumentações constam em volumes da época, equacionados em padrões de gosto georreferenciados. Os jardins paisagísticos acolhem a investigação e incentivam os artistas contemporâneos. E, quanto à análise direcionada sobre os foto-quadros *High Summer* de Goto: *But my arcadia was to be...*¹

Embora os propósitos e os tempos divirjam, os jardineiros pioneiros estabeleceram metodologias visionárias para construir as suas composições georreferenciadas. Na contemporaneidade, John Goto empreendeu pesquisas sobre a tecnologia, em conviência metodológica. Identifica-se um denominador comum. Goto decompõe e refaz conceitos em imagens, anunciando as estratégias para a sua organização qualificada de foto-ideias.



¹ <http://www.johngoto.org.uk/essays/%20Eco%20Warriors.ppt.htm>

TAB. 4
 Artistas citados por John Goto e outros identificados neste estudo (autora)

Goto refere Claude Lorrain e Nicolas Poussin como influências para a jardinagem de Brown e Kent. Poussin explicitou bases conceptuais para o seu estilo clássico da pintura, por analogia a estruturas musicais e poéticas enquanto essências matemáticas não regidas pelo instinto (Tatarkie-

cwz, 2004: 428). Conhecedor da pintura italiana, as teorizações inspiram-se em Rafael, Carracci e Ticiano: “Mon nature est de chercher les Chases Ordonnées” (Idem: 429). Questiona-se a real extensão do seu conceito, aplicado à estética do jardim, quando orientado pela definição da beleza como imaterial “embora se revele na matéria quando lhe são dadas ordem, medida e forma” (Idem). Quanto a Lorrain, a serenidade e a disposição espiritual da composição alcançam a vastidão dos relevados pontuados por figuras que os percorreram em tempos idos, ornamentados por estátuas e templos gregos. Na análise dos *foto-quadros* de Goto identificam-se outros referentes pictóricos: Alexander Cozens, Van Ruysdael, Caspar David Friedrich e John Constable, quanto à definição do contorno, fundos, nuvens e céus; na localização precisa das árvores nas composições. Preside a esteticização.

“And, indeed, it is the Purest of Humane pleasures. It is the Greatest Refreshment to the Spirits of Man; Without which, Buildings and Palaces are but Grosse Handyworks: And a Man shall ever see, that when Ages grow to civility and Elegance, Men come to Build Stately, sooner than to Garden Finely: As if Gardening were the Greater Perfection.” (Bacon, 1625).

As ligações entre a pintura e o design de jardinagem são recorrentes, basta recordar que, após as inovações de Brown, J.W. Turner visitou Bleenheim em busca de inspiração para a sua pintura.

HIGH SUMMER REVISITED

A experiência do lugar não é a paisagem. Mas endossa abordagens conceituais de como ser retratada ou escrita. A imagem da paisagem enraíza-se na exigência de credenciação da realidade ou é impulsionada pela mitologia ou, ainda regida pela imaginação. Portanto, no espaço e no tempo,

as criações autorais são imparáveis e dinâmicas. Em *High Summer*, os jardins são dramatizados, visões cinematográficas nas cronologias de paisagens manipuladas; refletem o estatuto e o padrão de gosto de quem os encomendou. Os proprietários competiam entre si, para terem os jardins estéticos mais inovadores. Os visionários jardineiros ingleses configuraram um estilo, indagado por Goto e que o conduziu a novas interpretações, à revisão crítica sobre o património e questões estéticas.

Em termos socioculturais e historiográficos, os jardins comungam de ancestralidade significativa, mutável consoante as flutuações axiológicas de arcos temporais. Revelam sentidos estéticos apurados, tanto como artificialidades. Os jardins sempre foram locais habitados (Nys, 1999: 11), onde os conceitos de fantasia, *inventio* e *disegno* moldaram a relação do artista com a natureza, plasmando representações idealizadas. O que se escondia na natureza tinha de ser visto; os artistas consideravam a Natureza um meio e não um fim (Tatarkiewicz, 2004: 39). A estética e o ‘fabri-co’ dos jardins eram/são, efetivamente, questões de pensamento crono e georreferenciado.

No séc. XVIII, o foco negligenciou a grandiosidade dos edifícios, valorizando os terrenos envolventes que, nos casos referidos por Goto, abrangiam centenas de hectares. A artisticidade dominou a composição de jardins embora, nos finais do século XVI, superando as dúvidas de Bacon: “Assim, ele pensa que as fontes ornamentadas nos jardins são coisas bonitas de se ver, mas que não contribuem em nada para a saúde ou dar qualquer satisfação” (Tatarkiewicz, 2004: 386-387). Avançando-se (*De dignitate et argumentis scientiarum*, IV, 2) para o conceito dos jardins ingleses do século XVIII:

“Bacon noted a greater concentration of beauty in living things, which is reflected in his statement that ‘the best part of beauty is that which painting cannot

express.' (...) In the gardens he criticised the Italian-French style, very much in vogue at the time, with trees trimmed to represent various figures; these, in his opinion, were things 'for children'" (Idem, p. 389).

Que ideias foram ocultadas e reveladas? Que questões foram revistas por Goto ao reinterpretar os 'seus' jardins Oxfordianos?

"The series' air of poignant enchantment is obviously influenced by his love of two Claude paintings in particular, both of them in the National Gallery in London: *Landscape with Aeneas at Delos* and *Seaport with the Embarkation of Saint Ursula*. The classical architecture of the latter image is directly reflected in *High Summer*, as is the suggestion of a historical narrative of momentous disquiet." (Clark, 2001).

TAB. 5
Recorrências > Elementos Iconográficos (autora)

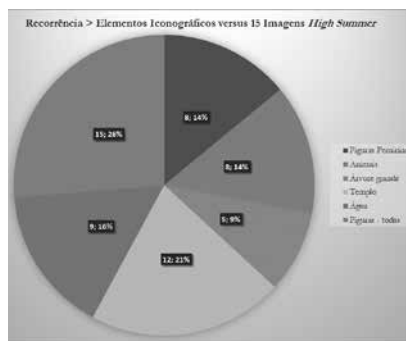
TAB. 6
Gráfico Recorrências > Elementos Iconográficos (autora)

Nos grupos figurativos que habitam as imagens de Goto, manifesta-se a visão crítico-ironista da aristocracia na senda de William Hogarth, que tornou visíveis eixos comuns, garante da lógica em modo 'contraimagem' procurada pelo fotógrafo. Contra-camadas, de essência desconstrutiva, entrelaçam-se na composição pictórica, pensando o desenho arquitetônico da paisagem e o alinhamento sócio-histórico implícitos.

Recorrência > Elementos Iconográficos (seleção) versus High Summer - 15 imagens/cenas

	III - Dance	I Era Wastons	I Era Wastons	I Era Wastons	I Era Wastons	I Era Wastons
Figuras humanas	IV - Music	II Human	VIII Deluge	IX Plumb	Trough group	III Dance
em	VII High Society	em	IV - Music	X Disasters	em	IV - Music
High Summer	VII Beach	em	V Sports	XI Harvest	em	VII High Society
High Summer	VIII Deluge	High Summer	VII High Society	em	em	VII Beach
	IX Plumb		VIII Deluge	X Disasters		VIII Deluge
	XII Pastoralists		XIII Harvest	XI Harvest		IX Plumb
	XIII High Ground					XI Harvest

Todas as imagens da série High Summer mostram representações encenadas de figuras humanas.



A investigação conduziu ao desenvolvimento de ensaios visuais, baseados na percepção visivo-estética, consolidada na experiência da paisagem, equacionando, pois, leituras sociais da idealização e ideológicas dos jardins paisagísticos em conjuntura atualizada.

Na era da tecnologia digital, de seus instrumentos e procedimentos, o espírito visionário de Goto apresentou a série *High Summer* (1996–2001), abordando, nomeadamente, a questão das alterações climáticas: “I will argue that digital technology has created a synthesis between forms of painting and photography. I will discuss parallels between the methods employed by narrative painters, in the Western European tradition, and contemporary digital photographers” (Goto, 2001).

Os jardins são lugares para se estar, para habitar, situados entre a naturalidade e o artifício. Por conceito, e como metáfora, revelam mentalidades e tempos mutantes. Olhando, em detalhe, a metodologia criativa de Goto, encontram-se analogias, como antes referido, por relação às criações de Humphry Repton (*Red Books*) quando apresentava seus “working plans, advertisements, souvenirs, and a convenient source of documentation he could use in his publications”.² Sugeriu novos traçados para os jardins, desenhando esboços pintados em papel recortado, mostrando com nitidez as alterações estéticas que recomendava. Ao tempo, destacavam-se as ideias de David Hume, quanto ao conceito de *novelty*, condição primordial que qualificava reconhecidamente a arte. Tal significado difundia a eficácia do padrão de gosto e seu dilema, em ambiente da estética filosófica; a querela entre a subjetividade e a universalidade dos padrões de gosto – vide a antinomia Kantiana. Goto convoca, e articula tempos e questões históricas, estéticas e técnicas.

Como reage a estética aos alertas e procedimentos ecológicos e políticos no início do século XXI? Estas foram as principais questões evidenciadas e destacadas por Goto. *Ukadia* é uma não-utopia do mundo em mu-

² <https://www.themorgan.org/collection/Humphry-Reptons-Red-Books/About-the-Red-Books>

dança irreversível. A beleza encantatória das pinturas invocadas por Goto são desconstruídas e incorporam ameaças, tragédias: a irreversibilidade do tempo global, do mundo, para a humanidade. Talvez por isso, os céus se tornem mais escuros em cada um dos quinze *foto-quadros* de *High Summer*. Goto revelou nas conferências, as etapas para estruturação das suas imagens, quais as fontes selecionadas, tanto das pinturas históricas, como dos excertos de jardins paisagísticos. Para atingir o resultado ambicionado, multiplicou pesquisas e esboços, em processo gradual, indexando a sua intencionalidade estética, na consonância aos pressupostos conceituais.

A partir das narrativas extraídas das pinturas históricas, Goto fixou as suas personagens, estipulando posturas, gestos e movimentos; o posicionamento dos corpos atua como partícipe na cena e/ou em interação; a organização das unidades arquitetônicas e sua afixação em cada panorama/cenário. Posicionou templos gregos, estátuas, *folies* e/ou pontes, ponderando a paisagem como ambiente idealizado, sedentarizando riachos, relvados, árvores e arbustos. Nestes cenários, as figuras protagonizam histórias, suscetíveis de integrar em curtas-metragens ou contos.

A hipótese de reconhecimento de ícones singulares, para uma posterior sistematização, foi aplicada experimentalmente. Pretendeu categorizar-se elementos transversais de *High Summer*, estruturados sob fundamentos cosmológicos, paisagísticos, naturais, flora e fauna; de obras arquitetônicas, estatuárias e artísticas; figuras-pessoas.

Na coluna central listam-se características e qualidades relacionadas aos elementos referidos na coluna esquerda. Na coluna da direita, breves hipóteses descritivas incluem menções sintéticas sobre referências botânicas, zoológicas, sociológicas, antropológicas e artísticas. O conteúdo da Tabela 8 é enunciado, apenas, para incentivar reflexões que se prevê sejam partilhadas, posteriormente, em outro capítulo/artigo académico, articulando-se às Tabelas 5 e 6 (Gráfico).

I <i>Eon Warriors</i>	<i>Temple of Hope Panthoon</i>	Bienheim Rousham (?) Stouthead (?)
II <i>Hunters</i>	<i>Temple de la concordia and victory</i>	Stowe Claude Lorrain. <i>Arcadian Shooting the Stag of Sylvia</i> 1682 Pietro di Cosimo. <i>The Forest Fire</i> , c. 1505
III <i>Dancer</i>	<i>Palladian Bridge (5 arch) and Pantheon</i>	Stouthead
IV <i>Music</i>	<i>Temple of Hope</i>	Rousham Gardens
V <i>Sports</i>	<i>Temple of Virtue Temple de la concordia and victory</i>	Stowe
VI <i>Society</i>	<i>Palladian Bridge</i>	Stowe (https://www.britannica.com/biography/William-Kent) or Erior Park, Bath
VII <i>Beach</i>	<i>Two Shell Temples</i>	<i>Gardens of Earl Temple, Stowe</i>
VIII <i>Deluge</i>	<i>Temple of Hope Palladian Bridge</i>	Rousham Gardens Stowe
IX <i>Plinth</i>	<i>Apollo</i>	Rousham Gardens
X <i>Dreamers</i>	<i>Temple of Doom Temple of Friendship</i>	Stowe
XI <i>Bridge</i>	<i>Bridge</i>	Stowe
XII <i>Partenianas</i>	<i>Two Shell Temples (?)</i>	<i>Gardens of Earl Temple, Stowe</i>
XIII <i>High Ground</i>	<i>Temple of Friendship</i>	Stowe or Stouthead
XIV <i>Former</i>	No Architectonic quotes	Traces of Greek ruins
XV <i>Harvest</i>	No Architectonic quotes	

TAB. 7
Jardins paisagísticos ingleses@High Summer (autora)

Elementos /Componentes Físicas	Características / Tipologias	Evidências /Interações
Espaço	Rural / urbano / misto / suavos / calçadas/cercas	Relação: paisagísticos e/ou construídos / figuras
Árvore(s)	Ramos / caules / folhas / flores	
Ar / Céu(s)	Liso/uniforme/heterogêneo/cucobeto/enovado	Identização/ estilização/picualidade (pitoresco) / Dramaticidade / Emotividade/ Melancolia/ Nostalgia/ Intensidade
Tempo meteorológico /clima		
Núvens	"naturalistas"	
Sol / Lua / Estrelas	Luz/ sombra/ silhueta/ cores	Dramaticidade / Emotividade/ Melancolia/ Nostalgia/ Intensidade
Estações do Ano Hora do dia/noite	Madrugada / manhã/ tarde /entardecer/noiturno	
Água /Rio /Lago	Estagnada / Obscurecida / Reverberante	Quedas de água/ riachos/ correntes/
Terra/ Solo /Pedras / Rochedos	Relva/ Arbustos/buxos/cultivo/madeira	Volumetria / dimensões
<i>Stylize</i>	Fundo das cenas ou protagonismos de proximidade	montes/plantais/ planícies /
Elementos arquitetônicos	Pagode/ Folie/ Templo/ruínas/ <i>manor/village</i>	Alterados / Diretos e/ou explícitos
Animais terrestres e Aves	Domésticos / Exóticos /...	Vozes / Possuadas: solo, árvores, edifícios...
Pessoas (ponto/ eixo/ conjunto/composição)	Adultos / crianças / sociais/ isoladas /grupos	<i>Dressed / função / desempenho [estereótipos]</i>
Tempo(s) histórico(s)	Artísticos/Patrimoniais/Societários/	Arquitetura / Vestuário/ Artefactos
Artefactos adornos /objetos/Obras de arte	esculturas/ estátuas/ ferramentas/ armas	Dispersos/ contextualizados/ organizados
Composição/ Eixo / perspectiva/linha	coordenadas/ densidade/ convergência/ escala	Centrípetas e/ou centrífugas/proporção/simetria

TAB. 8
Listade Elementos/Caraterísticas / Evidências (autora)

ALGUMAS IDEIAS FINAIS

Acedendo à bibliografia sobre jardins paisagísticos ingleses e depois de recordar paisagens em fotografias e ver vídeos online, foi possível equacionar de forma mais precisa uma extensão iconográfica e experiencial

da série *High Summer*. Os conteúdos cruzados ligam as fotos analógicas digitalizadas por Goto e referências selecionadas da história da pintura. As eficácias teóricas e sociais relacionam-se, provando que o foto-artista de Oxford foi visionário e pioneiro nas criações foto-digitais. No que diz respeito à iconografia proliferada em *High Summer*, a riqueza estética e os conteúdos das narrativas tornaram-se arautos e a tivistas num mundo em colapso. John Goto estava bem ciente disso. Atualmente, é necessário priorizar o impacto das alterações climáticas (Hüttl & Schneider, 2020) na preservação dos jardins históricos concebidos, remodelados e/ou desenvolvidos no século XVIII.

“In the light of overwhelming national issues and concerns, the recent climate change debate in the United Kingdom (UK) reveals a resignation that the climate is changing, but that parks and gardens can make a contribution to slow down this process, or at least not aggravate it, by creating landscapes that are both carbon neutral and sustainable.” (Woudstra, 2020: 338).

A iconografia de *High Summer* desvenda os temas de forma metafórica, embora direto-percetível, introduzindo uma perspetiva crítica, cúmplice da ironia artística e da crítica filosófica do século XVIII. Em finais do século XX, início do século XXI, Goto antecipou questões conceptuais, artísticas e técnicas – sobre diferentes padrões – que se tornaram certas e inevitáveis e se desenvolveram ao longo das duas décadas seguintes.

Finalmente, ao longo da investigação, enveredei por uma hipótese e procedimento complementares, posicionando hipóteses impulsionadas pela IA. Assim, iniciou-se uma nova fase de testes de *prompter* de conversão para imagem após descrições de fotogramas de *High Summer* para comparar, primeiro a sua narrativa *versus* as imagens subsequentes geradas por IA e testando a tradução em imagens, as escritas descritivas dos

jardins e vice-versa. Os resultados obtidos foram abundantes e, depois, definidos em termos congregadores. Foram apresentados, pela primeira vez a 8 de agosto, no Congresso Counter-Image (Florianópolis, Brasil). Considerando a dimensão deste texto, não é possível incluir todas as reflexões realizadas, com exceção de algumas notas que se apresentaram no Apêndice. A intencionalidade criativa de Goto projeta-se no futuro.

APÊNDICE

1	https://www.researchgate.net/publication/355717268 https://www.researchgate.net/publication/355717268	Image prompter-AI-powered Art Prompt
2	https://studio.creativefabrica.com/flow/2hpDgBMP5AirtwBR1pwWhrvz6E9d/	Prompt -AI- image
3	https://perchance.org/ai-landscape-generator	Prompt -AI- image
4	https://deepai.org/machine-learning-model/fantasy-world-generator https://deepai.org/machine-learning-model/text2img	Prompt -AI- image
5	https://stablediffusion.com/generate	Prompt -AI- image
6	https://app.onlineai.com/ai-image-generator	Prompt -AI- image
7	https://chatgpt.com/g/g-pm0Qfob8d-image-generator/c/dead83f4-fb50-4acc-bfcd-bae83b4913a2	Prompt -AI- image
8	https://creatos.nightcafe.studio/studio/open=creation&panelContext=%28b0b4d%3A77JanusPF974RTGIA57%29	Prompt -AI- image
9	https://www.craiyon.com/image/WpEGUSPpRJCc3DxDPrvrag	Prompt -AI- image
10	https://chaigpt.com/c/0hft99E-384A-4040-b76d-7a24bec680fa4	ChatGPT (Image generator)
11	https://chaigpt.com/g/g-pm0Qfob8d-image-generator/c/dead83f4-fb50-4acc-bfcd-bae83b4913a2	Phantasy Sans Illustration ChatGPT
12	https://dazai.com/text2image/ai	Prompt to Image
13	https://www.styleapi.com/tools/image-generator	Prompt to Image
14	https://www.artgpt.ai/ai-text-to-image-generator/	Prompt to Image
15	https://www.artbreeder.com/create/prompter?fromCreate=1	Prompt to Image

TAB. 1
Listade websites
“prompt to text”
(autora)

PROMPT(Seleção)
<i>John Goto, British garden 18th century with figures in landscape, lake and pavilion</i>
<i>English historic garden with lake, bridge and figures in the landscape</i>
<i>A landscape in the style of John Goto, depicting an 18th-century British garden with a lake and a pavilion</i>
<i>A landscape with figures in the style of John Goto, depicting an 18th-century British garden, lake, small greek temple</i>
<i>A landscape in the style of John Goto, depicting an 18th-century British garden, huge oak tree, a lake and a small classical greek architecture pavilion. The scene features dressed figures, the panorama shows lawns and winding paths.</i>
<i>A landscape in the style of John Goto, depicting an 18th-century British garden with a lake and a pavilion. The scene features dressed figures in leisurely activities. The panorama shows meticulously manicured lawns, vibrant flower beds, and winding paths. The pavilion, with its classical architecture, stands gracefully by the lake. The setting sun casts a warm, golden glow, creating a serene and timeless atmosphere.</i>
<i>A fantasy landscape in the style of John Goto, depicting an 18th-century British garden with a tranquil lake and an elegant pavilion. The scene features finely dressed figures engaging in leisurely activities, adding life and charm to the garden. The panorama shows meticulously manicured lawns, vibrant flower beds, and winding paths. The pavilion, with its classical architecture, stands gracefully by the lake, its reflection rippling in the water. The setting sun casts a warm, golden glow, creating a serene and timeless atmosphere.</i>
<i>A landscape in the style of John Goto, depicting an 18th-century British garden, in the center a single huge oak tree, behind a lake and at left a small classical Greek architecture pavilion. The scene features few dressed figures. The panorama show lawns and winding paths.</i>
<i>Landscape with figures in the style of John Goto, depicting an 18th-century British garden with a tranquil lake and an elegant pavilion. The scene features finely dressed figures. The panorama shows meticulously manicured lawns.</i>
<i>English historic garden with lake.</i>
<i>British garden 18th century, lake and pavilion with figures in panorama (Dazai)</i>
<i>British garden 18th century, lake and pavilion with figures in panorama (ART)</i>
<i>A landscape in the style of John Goto, depicting an 18th-century British garden, in the center of the composition stands a single huge oak tree, in front of a lake and in the left hand a small classical</i>

TAB. 2
Prompt (Seleção)
‘comandos’ para geração de
imagem (julho 2024 – autora).

REFERÊNCIAS

- Bacon, Francis (1625). *On Gardens* (Essay 46). London: John Haviland.
https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/617/1/Davis_Fontes18.pdf
- Baudrillard, Jean (1991). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Brighthon, Andrew (1994). 'John Goto and Photography as High Art' *Modern Painters*.
<http://www.johngoto.org.uk/Introduction.htm>
- Brunon, Hervé (2010). *La notion de paysage dans les sciences humaines et sociales: repères sur les approches «culturalistes»*. *Bibliographies Thématiques*. <https://cloud.topia.fr/index.php/s/TyoIkRLhHdaDhTS>
- Burke, Edmund (1999). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757). Penguin Classics.
- Clark, Robert (2001). *John Goto: Capital Arcade and High Summer**. http://www.johngoto.org.uk/essays/Capital_Arcade_High_Summer/Capital_Arcade_High_Summer.htm
- Cox, Oliver (2016). How an 18th century landscape architect influenced housing estate design. *The Conversation. Academic*. <https://theconversation.com/how-an-18th-century-landscape-architect-influenced-housing-estate-design-56933>
- Cozens, Alexander (ca. 1786). *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape*. Yale University Library Digital Collections. <https://collections.library.yale.edu/catalog/17443404>
- Durden, Mark (2003). *Mixed Messages: Disordering Documentary*. <http://www.johngoto.org.uk/essays/%20Gilt%20City%20essay/Durden.htm>
- Ghigino, Silvana (2018). *Il parco nascosto. Villa Pallavicini a Pegli*. Genova: Sagep.
- Goto, John. (2005). *Digital Photography and its Detractors*. <http://www.johngoto.org.uk/essays/Digital.htm>
- Goto, John. (2008). *Is there power in critical Art?* http://www.johngoto.org.uk/essays/Power_of_Critical_Art.htm

Goto, John (2001). *Landscape gardens, narrative painting and 'High Summer.'*
http://www.johngoto.org.uk/essays/High_Summer_text.htm

Goto, John (2006). *The Digital Past.*
http://www.johngoto.org.uk/essays/Digital_past.htm

Hume, David (2008). *La norma del Gusto.*
 Valencia: MuVIM.

Kant, Emmanuel (1986). *Critique de la Faculté de Juger.* Paris: Ed. Vrin.

Lauterbach, Iris (2017). The European Landscape Garden, ca. 1710–1800. *EGO. European History Online.* <https://www.ieg-ego.eu/en/threads/models-and-stereotypes/anglophilia/iris-lauterbach-the-european-landscape-garden-ca-1710-1800>

Mason, William (1786). *The English Garden (A Poem in four books).* Dublin: Printed by P. Byrne. <https://archive.org/details/englishgardenpoeoomasiala>

Nys, Philippe (1999) *Le jardin exploré: Une herméneutique du lieu.* Paris: Editions de l'Imprimeur.

Repton, Humphry (1805). *Landscape Gardening.* London: T. Bensley, Bolt Court, Taylor, at the Architectural Library, High Holborn.

Tatarkiewicz, Wladislaw (2004). *Historia de la Estética III. La estética moderna, 1400–1700.* Madrid: Akal.

Walpole, Horace. (1904). *On Modern Gardening.* Pennsylvania: Canton, Pa., Kirgate Press. <https://ia803101.us.archive.org/32/items/essayonmoderngaooowalpgooog/essayonmoderngaooowalpgooog.pdf>

Woudstra, Jan (2020). “Dealing with the Consequences of Climate Change in Historic Parks and Gardens in the United Kingdom”. *Historische Gärten und Klimawandel.* De Gruyter Akademie Forschung. <https://doi.org/10.1515/9783110607772-029>.

FERNANDO FARIA PAULINO

Antropologia Visual. Da interpretação à reflexividade

A Antropologia, ao perder no terreno o *Outro* enquanto objeto de estudo, reconhecido apenas pelo seu valor exótico, enquanto selvagem, primitivo, ganha o *Outro* enquanto sujeito, enquanto participante na construção do próprio objeto de estudo em conjunto com o investigador. Conhecer o *Outro* era acima de tudo “possuí-lo” (Ribeiro, 2000b: 72). O *Outro*, enquanto agente cultural, surgia oculto, ofuscado pela presença do antropólogo no terreno. A relação estabelecida entre investigador e sujeito investigado ganha uma nova dimensão, a partir desse momento em que o objeto de estudo é construído com base nessa relação, com base em todo esse processo de implicações entre antropólogo e sujeito. Uma construção com base nas relações estabelecidas entre investigador e atores sociais, que conduz a uma nova acepção de cultura. “A cultura não é aquilo de que falamos, mas este lugar a partir do qual falamos” (Ribeiro, 2000b: 72).

A passagem ao terreno vai permitir-nos a familiaridade com os locais, com as pessoas, com os costumes e tradições, com uma forma de conhecimento local. É esta passagem ao terreno bem como o processo de relação entre o investigador e os atores sociais que irá permitir a construção do objeto de estudo. Paul Rabinow chegara ao terreno sem um objeto de estudo claramente definido (Rabinow, 1977: 28); José da Silva Ribeiro fora construindo o seu objeto de estudo no decorrer do seu percurso de terreno (2000b: 51); Maria Cardeira da Silva remetera, no início da sua investigação, o objeto de estudo para uma espécie de segundo plano (Cardeira da Silva, 1997). A passagem ao terreno, remete-nos igualmente para as reflexões da antropóloga-cineasta Éliane de Latour (1992), ao levantar a questão da partida para o terreno, com toda uma linha rígida de pesquisa a seguir, por força da imposição por parte de produtores e difusores. Latour chamou-lhe “cenarizar o imprevisto” (1992). O trabalho de terreno, a construção do objeto de estudo, são, pois, processos de construção intersubjetiva, em que os sujeitos envolvidos não partilham de um mesmo conjunto

de experiências, crenças e tradições (Rabinow, 1977: 155). Bourdieu definiu essa dimensão própria do trabalho de terreno como sendo “um trabalho de construção da realidade social” (in Rabinow, 1977: 163). Um olhar construído que terá de ser visto à luz de uma construção entre o antropólogo e todos os sujeitos intervenientes na investigação. Um processo de comunicação, como refere Rabinow, que acaba por constituir o próprio terreno (1977: 155).

Jean Rouch, antropólogo-cineasta, ao incorporar nos seus filmes toda essa relação entre antropólogo e sujeitos filmados, ao posicionar-se no interior dessa relação de observação, abriu o caminho ao conceito de *antropologia partilhada* (Rouch, 1979: 70; Ribeiro, 1995: 77; Ribeiro, 2000b: 53). José da Silva Ribeiro definiu-o como “um cineasta das relações entre culturas. É entre culturas que reconhece ser o lugar a partir do qual empreende a abordagem do terreno, numa perspetiva de uma lógica diatópica, do «cine-diálogo», busca sem fim entre etnográficos e etnólogos, ou como diria mais tarde de pesquisa partilhada” (Ribeiro, 2000a: 197). Tal como Jean Rouch defendeu, o cinema permitia-lhe partilhar a Antropologia com aqueles que eram os próprios sujeitos da sua investigação (Rouch, 1995: 17-18).

A Antropologia Visual abria assim o caminho a uma nova construção do conhecimento. A recolha de imagens abandonava a ideia de imagens roubadas. Pelo contrário, eram partilhadas com os sujeitos filmados ou fotografados, abrindo assim as portas à construção conjunta de um objeto de estudo, à construção de um olhar, a negociações e reelaborações de pontos de vista. O conceito de antropologia partilhada integrava igualmente o próprio investigador nesse processo de relação com os sujeitos. O autor passava a rever-se no texto e nas imagens produzidas desde o início da sua investigação. A incorporação no texto final de todos os esboços produzidos, dos cadernos e diários de terreno, das fotografias ou registos videográficos realizados ou recolhidos, traduziria todo um processo de relações em que o autor integraria igualmente no seu próprio objeto de estudo.

Essa incorporação do antropólogo no objeto de estudo, o mostrar-se a si próprio, o conjunto de relações estabelecidas, os saberes adquiridos, negociados e partilhados acaba por tornar-se num dos objetivos da nova escrita em Antropologia e da produção de “novas escritas” em Antropologia Visual. No entanto, todo esse processo de relação que o antropólogo manteve no terreno com os sujeitos, acaba por ser prolongado para uma nova relação – a relação do antropólogo com os seus leitores (Ribeiro, 2000b: 73-74).

Uma relação essencialmente construída sobre interpretações. Interpretações que se iniciam no terreno e terminam no ato de *leitura* da investigação efetuada. A Antropologia é uma ciência interpretativa (Geertz, 1993; Rabinow, 1977). Constantemente o antropólogo tem acesso não a factos, mas a interpretações, dando origem a uma nova interpretação, para terminar numa interpretação por parte do leitor. Tal como afirma Bourdieu, a dimensão própria do trabalho de terreno é baseada no trabalho de construção da representação da realidade social (*in* Rabinow, 1977: 163). É o conjunto de interpretações que nos remete à construção de representações sociais e culturais. “O facto dos factos culturais serem interpretações de múltiplas vozes, torna-se verdadeiro tanto para o antropólogo como para o seu informante, o *Outro* com quem ele trabalha. O seu informante, tem de interpretar a sua própria cultura e a do antropólogo” (Rabinow, 1977: 151).

Cultura é, pois, interpretação. Contudo, “já não se trata de interpretar a cultura balinesa ou marroquina, tendo Geertz como exemplo, mas sim *interpretar a interpretação* dessas culturas” (Batalha, 1998: 333). Todos os factos e os materiais que o antropólogo recolhe no terreno são já interpretações. “Os factos que interpretamos”, acabam por ser já “factos construídos e reconstruídos” (Rabinow, 1977: 150). Todo esse conjunto de factos culturais a que o antropólogo tem acesso poderiam ser interpretados das mais diversas formas tanto por ele como pelos sujeitos. A Antropologia deixa a esfera de ciência objetiva para assumir-se enquanto ciência inter-

pretativa. Quer o antropólogo, quer os seus interlocutores, «vivem num mundo culturalmente mediado, apanhado em “teias de significação”, que eles próprios teceram”. É este o terreno da Antropologia atual, “não há uma posição privilegiada, não há uma perspectiva absoluta (...)» (Rabinow, 1977: 151).

A questão da interpretação acaba em grande medida por se tornar igualmente na compreensão de si próprio (antropólogo), colocando-se assim o investigador numa situação auto-reflexiva. O trabalho de terreno acaba por adquirir contornos de uma dialética entre reflexão e imediatismo, enquanto construções culturais (Rabinow, 1977: 38), transformando-se assim num processo de construção intersubjetivo, em que os factos antropológicos, porque construídos através de fronteiras culturais, tornam-se interculturais. Cabe ao antropólogo gerir a sua situação na questão das fronteiras de relação entre culturas e transportá-la para o interior do próprio processo de investigação. Tal como defende Jay Ruby, a reflexividade em termos de trabalho antropológico, só faz sentido se implicar que os antropólogos revelem “sistematicamente e com rigor a sua metodologia e eles próprios, como instrumentos geradores de dados” (Ruby, 1980: 153).

Tal como Lisette Josephides menciona, “as nossas estratégias etnográficas são igualmente moldadas pelos sujeitos, pelas suas perceções globais e locais, e pelas suas expectativas em relação a nós”. Assim, “não existe um modelo para realizar trabalho de terreno e, por esta razão, temos que construir as nossas teorias sobre como realizar trabalho de terreno, no terreno” (cit. Pink, 2001: 4).

As mudanças epistemológicas que a disciplina sofreu a partir dos anos 80 do século xx, motivaram a reflexividade da própria ciência antropológica. As teorias pós-modernas iniciadas por Clifford Geertz e posteriormente desenvolvidas por James Clifford e George Marcus em *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography* (1986) trouxeram para

o interior da disciplina novas formas de abordagem do terreno e do trabalho etnográfico. Clifford sugere, em *Writing Culture*, que as etnografias são narrativas construídas, isto é, aquilo que denominou como sendo “ficções”. A utilização do termo *ficção* não implica uma oposição à “verdade”, nem pretende tão pouco significa “falso”. Clifford apenas pretendeu enfatizar que as etnografias não conseguem revelar ou relatar a totalidade da realidade, mas apenas contam uma parte da história (1986: 6). Para James Clifford, a etnografia é uma versão construída da verdade (1986: 7).

A “verdade” etnográfica é assim constituída por múltiplas vozes. A do investigador, as dos autores que o acompanharam, as dos atores sociais com os quais trabalhou. Uma narrativa que permite o acesso a todo um conjunto de representações bem como a inúmeras interações acerca dessas representações. Como é que as pessoas se *constroem* para nós? Quais as representações construídas acerca de si próprios? Quais os sentidos de vida que os sujeitos constroem? Como é que os atores sociais constroem o espaço / território em que habitam ou desenvolvem as suas atividades? Questões que conduzem a um vasto leque de representações, construções subjetivas que o investigador objetiva.

O trabalho etnográfico incorpora assim um vasto leque de representações, a par de muitas outras, as de outros investigadores, as de escritores, jornalistas, viajantes, fotógrafos, documentaristas, tornando a Antropologia numa narrativa de vozes fragmentadas. Uma narrativa constituída por *palavras*, “representações da realidade” (Goodall, 2000: 55) que constituem uma história baseada na representação das nossas próprias experiências, a par das experiências dos “Outros”, num determinado contexto, facto que Goodall designou por “performances culturais interpretadas” (2000: 83).

As informações recolhidas no terreno (fontes documentais primárias) a par dos documentos produzidas (textos, fotografias, vídeos,...) ao longo do trabalho de investigação permitem a passagem da descrição à inter-

pretação, diluindo a dupla temporalidade do trabalho em Antropologia, “o tempo do terreno e o tempo da escrita” (Kilani, 1994: 30). Uma passagem, criada pelo antropólogo do local para o global através desse conjunto de vozes de experiências do terreno. Um local de confronto entre as vozes locais e a voz do antropólogo. Essa totalidade de informações funcionam como ponto de partida, enquanto descrições, para atingirem à chegada não uma descrição estática, sem passado nem futuro, mas um conjunto de interpretações, de construções, uma *descrição densa* (Geertz, 1993), processo no qual participará também o leitor aquando da sua recepção.

O antropólogo tem, pois, de assumir a(s) imagem(ens) enquanto o resultado de um processo de construção entre ele próprio e os atores sociais, bem como ter consciência das diferentes leituras que as mesmas terão consoante os diversos contextos de leitura. Observar não significa apenas ver, mas conduz a uma enorme quantidade de informação, num processo que é ele próprio uma relação.

Mais do que um método de recolha de dados, tal como refere Sarah Pink, a etnografia é um processo de criação e representação de conhecimento baseado nas experiências pessoais do etnógrafo. Ao etnógrafo não lhe compete produzir testemunhos objetivos e verdadeiros da realidade, mas deverá ter como objetivo dar a conhecer as suas experiências da realidade que deverão ser tão fiéis quanto possível, ao contexto, às negociações e às relações intersubjetivas através das quais o conhecimento foi produzido. Tal facto implica métodos participativos, reflexivos e colaborativos. (Pink, 2001: 18).

Baseando-se nos ensinamentos de Flaherty, com a atribuição de um papel ativo aos sujeitos filmados e, de Vertov, com o recurso à câmara ativa e ao uso consciente do filme como análise social, Jean Rouch desenvolveu o já referido conceito de antropologia partilhada, que nos conduz precisamente ao novo paradigma da reflexividade (Jay Ruby). Baseado nesse

mesmo paradigma e no conceito de antropologia partilhada (Jean Rouch) a prática da reflexividade em termos de trabalho antropológico, implica que os próprios antropólogos (visuais) se revelem, e revelem a sua metodologia como instrumentos igualmente geradores de dados, concebendo a produção da comunicação, como um todo coerente: produtor – processo – produto (Ruby, 1980).

REFERÊNCIAS

- BATALHA, Luís (1998), «Emics / etics revisitado: “nativo” e “antropólogo” lutam pela última palavra», *Etnográfica*, vol. II (2): 319–343.
- CARDEIRA DA SILVA, Maria (1997), «Etnografias de alfândega: exercícios simples com vista a uma desterritorialização do trabalho de campo», *Ethnologia – Trabalho de Campo*, n.s. nº 6–8: 147–162.
- CLIFFORD, James e MARCUS, George (1986), *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*, Berkeley: University of California Press.
- GEERTZ, Clifford (1993), *The Interpretation of Cultures*, London, Fontana Press.
- GOODALL, H. Lloyd (2000), *Writing the new ethnography*, Altamira Press.
- KILANI, Mondher (1994), *L'invention de l'autre, essais sur le discours anthropologique*, Lausanne, Editions Payot.
- LATOUR, Éliane de (1992), «Scénariser l'impromptu» in *CinémAction*, nº 64: 58–65.
- PINK, Sarah (2001), *Doing Visual Ethnography*. London, Sage Publications.
- RABINOW, Paul (1977), *Reflections on Fieldwork in Morocco*, Berkeley, University of California Press.
- RIBEIRO, José da Silva (1995), «Cem Anos de Imagens do Mundo, Panorama do Cinema Etnográfico Francês» in *Imagens do Mundo – Mostra de Cinema Etnográfico Francês*, Lisboa, C.E.A.S. / I.S.C.T.E., C.E.M.R.I. / Universidade Aberta, Serviço Cultural da Embaixada de França, 65–81.

RIBEIRO, José da Silva (2000a), «Les Maîtres Fous, um desafio de Rouch aos antropólogos», *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Vol. 40, 1-2: 195-202.

RIBEIRO, José da Silva (2000b), *Colá S. Jon oh que sabe! As imagens, as palavras ditas e a escrita de uma experiência social e ritual*, Porto: Afrontamento.

ROUCH, Jean (1979), «La caméra et les hommes», *Cahiers de l'Homme, pour une anthropologie visuelle*: 53-71.

RUBY, Jay (1980), «Exposing yourself: Reflexivity, anthropology and film», *Semiotica*, 30 - 1/2: 153-179.

HEITOR ALVELOS

ANSELMO CANHA

FÁTIMA SÃO SIMÃO

FuturePlaces 2018 foi uma Declaração: sobre os dilemas de entrar em pausa com dignidade

Fotografia exceto onde assinalado: Luís Barbosa

A versão original deste ensaio foi publicada em inglês nos
ARTEFACTo 2018 Proceedings. Os conteúdos foram atualizados
pelos autores para efeitos de clareza e continuidade.

RESUMO

Este ensaio analisa a trajetória do FuturePlaces, originalmente um festival de Media Digitais baseado no Porto, Portugal. Inaugurado em 2008, o FuturePlaces assumiu gradualmente a forma de um medialab anual. O ensaio apresenta uma visão geral da sua estrutura e premissas conceituais ao longo das várias edições, discutindo seguidamente a decisão de suspender o projeto em 2018.

Argumenta-se que a integridade do projeto beneficiou de uma pausa para reconsideração, dadas as então emergentes e dramáticas mudanças nas dinâmicas entre os media e o tecido sociocultural, bem como a evidência de que a cidade do Porto, o estudo de caso do FuturePlaces desde o seu início, tinha entretanto iniciado uma série de mudanças substanciais que nunca poderiam ser desprovidas de impacto nas premissas do medialab. Estas mudanças e evidências ditaram um estado de reflexão que foi uma necessidade e uma escolha, um desafio ao imperativo de expansão e ao pressuposto dever preva- lecente de continuidade como indicadores de sucesso.

1. CONTEXTO

O FuturePlaces foi um evento anual de Media Digitais fundado em 2008, baseado no Porto, Portugal, ao longo de toda a sua existência. Preocupava-se fundamentalmente com as dinâmicas dos media e os seus impactos no tecido social e cultural. Muitos esperariam que o FuturePlaces realizasse a sua 11ª edição em outubro de 2018: tinha sido uma constante entre as emergentes comunidades dos media nos dez anos anteriores, com uma média de quatro a seis dias de atividade por ano, gravitando em torno do lema “encontros improváveis por via da pedagogia e utilização dos media”.

O projeto iniciou-se em 2008 como um exercício de disseminação do então emergente programa UTAustin-Portugal para os Media Digitais (UTA-P). Este programa encontra-se agora concluído no que diz respeito ao financiamento público, tendo cumprido uma quantidade considerável das suas

premissas: o estabelecimento de um programa de doutoramento, o apoio a inúmeros projetos de I&D na área, a consolidação de uma perspectiva internacional para uma geração de estudantes e investigadores e, mais importante, o nascimento de um conjunto de empreendimentos autónomos cujas origens podem, de uma forma ou de outra, ser reconhecidas no UTA-P.

2. TRAJETÓRIA

Pese embora o contexto supracitado, FuturePlaces foi originalmente concebido menos como uma montra para os Media Digitais na generalidade e para o UTA-P em particular, e mais como um espaço para reflexão, pensamento crítico e ação através dos Media: daí o lema original “Media Digitais e Culturas Locais”, proposto sob a convicção de que os media fariam sentido acrescido quando considerados contextualmente, quer como uma sonda, quer na ativação de formas de empoderamento social e cultural. O Porto foi assim proposto como estudo de caso. É nossa convicção que o pressuposto permanece válido, e que o estudo de caso mantém pertinência na sua continuidade.

A ausência de experiência prévia levou a equipa original (dois curadores, um produtor, um coordenador executivo) a gravitar naturalmente em redor de empreendimentos estabelecidos como possíveis modelos: South By South West Interactive (sxsw) em Austin, Texas, como uma montra/farol de desenvolvimento tecnológico e empreendimentos associados, e o Ars Electronica (AE) em Linz, Áustria. No entanto, tornou-se gradualmente evidente que uma tentativa de replicar qualquer dessas referências à escala local levaria a uma mimetização empobrecida das agendas globais de empreendedorismo (sxsw) e/ou a uma montra de mérito artístico e filosófico que exigiria uma negociação institucional pesada de modo a florescer. Negócios e Instituições provaram ser parceiros desadequados na generalidade, dado que os resultados emergentes, tornou-se claro, pediam muitas vezes uma densificação acrescida, por oposição a produtos definitivos, exposição auto-suficiente ou

lucro tangível. Não se trata de renunciar às premissas do SXSW ou do AÉ, mas sim de uma consciencialização de uma vocação distinta, dentro de um ecossistema distinto habitado por operadores distintos.

Ainda assim, e em grande parte devido a esta ausência de um modelo adequado e à necessidade de projetar e testar a infra-estrutura trabalho, as primeiras edições do FuturePlaces basearam-se no paradigma tradicional de exposição/evento. Calls internacionais foram realizadas, artistas e performers foram selecionados para exibir e/ou atuar, e prémios foram inicialmente concedidos. Estes foram ingredientes-chave na promoção do projeto entre artistas e investigadores dos media e, particularmente, na colocação do FuturePlaces como uma voz ativa no debate internacional sobre Media Digitais. E, de facto, fomos capazes de congregiar talentos e teorias emergentes e estabelecidos de uma multitude de contextos para a cidade e o tecido cultural do Porto.



FIG. 1
Reunião de equipa
na preparação do
FuturePlaces 2010

O problema, como cedo compreendemos, era que, por mais específica que fosse a respectiva call, estas exposições tendiam a gravitar automaticamente para a promoção de artistas, independentemente de a arte em si refletir o lema original de media e envolvimento de cidadãos, deixando pouco espaço para um debate mais efetivo sobre os efeitos dos media digitais na formação de comunidades locais, envolvendo-as simultaneamente na discussão. Assim, gradualmente deixamos de lado a call e começámos a investir num modelo radicalmente distinto: os Citizen Labs.

Descrevemos estes Labs como oficinas de capacitação recíproca. Muitas vezes (embora não exclusivamente) liderados por estudantes de doutoramento e oferecidos pro bono, os Citizen Labs eram oficinas de ação rápida, baseadas em resultados experimentais, onde especialistas e cidadãos convergiam e beneficiavam mutuamente do conhecimento uns dos outros, desde a perícia técnica até ao envolvimento social. Os participantes muitas vezes saíam com um resultado tangível além do know-how, bem como uma consciência de como a ação poderia ocorrer prontamente na sua respetiva escala de impacto – e um sentido de empoderamento em relação à sua capacidade de atuar nos seus próprios ecossistemas; os coordenadores das oficinas, por sua vez, eram frequentemente recompensados com dados e conteúdos para a sua própria investigação, bem como feedback essencial dos grupos que estavam a estudar; isto muitas vezes ditava mudanças nos seus caminhos ou levava ao desenvolvimento de novos projetos para além do FuturePlaces. Adicione-se a esta geometria a evidência de que estas oficinas muitas vezes traziam à mesma mesa um conjunto de segmentos sociais que de outra forma não se encontrariam: todos ganhavam, certamente na aquisição de competências, mas também numa rara oportunidade de se envolverem de forma significativa com o “outro” num sentido ontológico.



FIG. 2
Citizen Lab
“Analog Software”,
2014

Paralelamente a esta mudança, o FuturePlaces revelou-se um espaço eficaz para incubar e robustecer ecossistemas pré-existentes: a primeira manifestação desta vocação foi um concerto que congregou mais de cem músicos usando espaços desativados no falido Centro Comercial como salas de ensaio. O concerto ocorreu na primeira edição do FuturePlaces, em 2008, proporcionando uma base para o posterior emergir da Stopestra, uma orquestra elétrica de 100 músicos financiada pela Casa da Música; além disso, a Rádio Futura, uma rádio comunitária, foi criada por estudantes a partir de 2009, lançando as primeiras sementes para a subsequente rádio autónoma local “Rádio Manobras”; Citadocs, um coletivo independente de cinema documental, nasceu como um Citizen Lab dedicado à sensibilização em redor de comunidades remotas e marginais da cidade; e o Fountain Project, desenvolvido em coordenação com o Parque de Ciência e Tecnologia da Universidade do Porto, apresentou regularmente uma série de instalações, lançando e envolvendo uma série de artistas líderes na cena cultural do Porto em torno de um marco discreto que já não pode cumprir os seus propósitos mecânicos originais.

Com o passar dos anos, este modelo confirmou que a nossa vocação não era exatamente a de um festival como um momento de agitação celebratória, mas sim a de um medialab, inquisitivo e exploratório; abandonámos a estrutura (estricta) tradicional de performers/criativos versus audiência, substituindo-a pelo edicto de que, uma vez no FuturePlaces, todos eram convidados a encontrar pontos de entrada para o envolvimento como achassem adequado - ou a criar os seus próprios pontos no momento. Este pressuposto muitas vezes desencadeava um conjunto de epifanias nos participantes, em instâncias como “Guitar Anti-Hero”, um Citizen Lab onde o único requisito para a participação era não saber tocar guitarra, juntamente com o desafio de realizar um concerto coletivo de guitarra literalmente doze horas após o início da oficina. Ou seja: um convite para deixar de lado o medo e a expectativa preventiva. Dito de outra forma: o termo “inovação” libertado dos seus limites tácitos, bem como dos dogmas resultantes depositados sobre ele. A idealização perversa da velocidade eficiente, muitas vezes um ingrediente tácito dos novos media, foi substituída por um convite a expandir os pressupostos da colaboração, do envolvimento e da escuta.

FIG. 3

Concerto “Guitar Anti-Hero”,
2014



Como agente crítico, o FuturePlaces nunca teve apenas como objetivo proporcionar impacto: pretendeu igualmente manter-se atento às mudanças no panorama social, cultural e económico que pudessem ditar um ajustamento da missão e das táticas do projeto. Assim, gradualmente, passámos de uma visão algo utópica dos Media Digitais para a perceção das suas atuais limitações, potenciais armadilhas e até toxicidade. Isso levou à criação de uma mascote em 2013: Antifluffy, o fantasma do analógico. Na prática, um fato de corpo inteiro feito de fitas VHS desenroladas, tornou-se uma espécie de bobo da corte, percorrendo o medialab a partir de então como um lembrete iminente da obsolescência dos formatos, com a sua presença e comportamentos ora totémicos, ora perplexos e disruptivos.



FIG. 4
Antifluffy, 2013

Uma manifestação paralela deste desassossego gradual pode ser reconhecida nos vários designs dos cartazes: se a primeira edição foi ilustrada pela fotografia de um arranha-céus em Austin, Texas (uma metáfora mal disfar-

çada do empreendedorismo utópico), edições posteriores apresentaram uma estética radicalmente diferente – dissonante, humorística, quase punk – sinalizando a necessidade de reinventar a nossa projeção sobre a palavra “Futuro” à medida que o dogma tecnológicos e começou a revelar ambivalente algures no seu caminho. Mesmo o nome do medialab se dissolveu por altura do cartaz de 2016, sinalizando o paradoxo da hiper-legibilidade que atravessamos até aos dias de hoje.



FIG. 5
Cartazes FuturePlaces,
2008/2016; fotografia e
design: Heitor Alvelos

3. RESOLUÇÃO

Chegamos a 2017, com dez edições cumpridas, com um sentido de conclusão. Encerramento amargo e doce, dado que muitos já afirmavam que as redes sociais se tinham perversamente tornado anti-sociais, bem como propensas a políticas duvidosas e marketing especulativo... e como, em retrospectiva, ficou claro que as antigas utopias de uma tecnologia inteligente abrangente talvez tenham começado a levantar tantos problemas quanto os que resolveram: micro vigilância, dependência, a delegação prematura das nossas próprias

competências e os perigos latentes da obsolescência de formatos... e amnésia, para citar os mais evidentes. E o “Futuro”, o termo infinitamente projectivo que em 2008 ainda sinalizava um espaço de esperança, ainda sinalizava o conceito de “progresso”... o “Futuro” agora em grande parte sinónimo de incerteza, de volatilidade e do fantasma de catástrofe, narrada pelos media sociais e tradicionais. É paradoxal que segmentos significativos do desenvolvimento tecnológico estejam agora fielmente dedicados à previsibilidade estatística, e no entanto parecemos viver em tempos de pura e constante perplexidade. E é paradoxal que parecemos tão empenhados na “mitigação de riscos”, mas em grande parte incapazes de domar as reações em cadeia que nós mesmos ativamos – politicamente, economicamente, ambientalmente e existencialmente.

E no entanto.

Consideramos ainda que as dez edições do FuturePlaces foram em grande parte um sucesso. Porque desde cedo abrimos espaços para a crítica cons-



FIG. 6
Mesa redonda de encerramento FuturePlaces 2017

ciente do determinismo digital; porque empregamos o conceito de “empoderamento do cidadão”, ativando-o antes que sucumbisse a um complexo labirinto de intenções orbitais; porque acolhemos combinações improváveis, até aleatórias, de agentes socioculturais para além de agendas, estatísticas ou exercícios de avaliação de riscos. Porque, face ao paradigma prevalente da expansão interminável, houve uma escolha sóbria de cultivar uma escala específica de ação e impacto, deliberadamente distanciada de formatos e ambições mediáticas que muito provavelmente comprometeriam a clareza e legibilidade da missão do projeto.

Apesar das oportunidades prontamente disponíveis para a tutela institucional (nomeadamente nos círculos culturais locais), sempre nos lembramos de que tivemos a sorte de estar inseridos numa infraestrutura mais ampla que, pela sua natureza científica, nos permitiu entrar em exercícios exploratórios; como tal, tínhamos o dever de integridade e reciprocidade. Rejeitamos o papel de entretenimento (embora sempre tenhamos visado a *DIVERSÃO*, e não há contradição aqui), substituindo-o pelas regras de envolvimento e partilha de conhecimento – de certa forma, um exercício não muito distante do conceito de “ciência cidadã”.

Entretanto, em dez anos, os mais variados agentes e colaboradores do FuturePlaces foram capazes de criar e implementar os seus propósitos. Alguns começaram dentro do festival/medialab, outros encontraram-se a meio caminho, outros cruzaram-se momentaneamente. Frequentemente, o impacto do FuturePlaces foi testemunhado por esses agentes, embora considerássemos indesejável transformar esses testemunhos num exercício expectável de métricas: ao abraçar narrativas, territórios fenomenológicos e metodologias, evitamos conscientemente o determinismo. “Cumprimento” como um desafio existencial, e não uma pontuação a ser alcançada.

E é por isso que escolhemos entrar em pausa em 2018. Foi uma decisão consciente, baseada na evidência de que após dez anos o Mundo começou a

apresentar desafios muito diferentes daqueles que originalmente enfrentávamos e nos quais actuávamos; esta pausa derivou igualmente da evidência de que a cidade do Porto, então uma promessa cultural em grande parte não cumprida, florescia agora a um ritmo quase febril num caldeirão de eventos e dinâmicas; e, finalmente, a pausa derivou da evidência de que uma geração mais jovem entretanto surgia madura, inquieta, pronta, disposta e capaz de liderar os próximos passos deste desafio em curso, com novas ferramentas e formatos que naturalmente dominariam em benefício de todos: se há uma promessa restante na palavra “Futuro”, certamente reside nas mãos desses agentes mais jovens.

Quanto à equipa do FuturePlaces; certamente não desaparecemos: o envolvimento sociocultural e a investigação contínua estão no nosso sangue, e assim permanecemos presentes. Será talvez necessário escavar um pouco mais fundo do que antes para sermos encontrados: tendo entretanto percebido como a maior parte do léxico da nossa missão em 2008 foi largamente esvaziado de significado efetivo e impacto através da hiper-legibilidade, estamos envolvidos em prospeção lexical adicional, entre os termos que ainda podem oferecer o grau possível de imunidade.

E é por isso, em última análise, que o FuturePlaces 2018 foi uma declaração escrita em vez de um evento: perante uma crise de vocação nos media, escolhemos regressar ao discurso. Foi uma pausa? Na realidade, foi-o apenas enquanto acto de prudência potencialmente reversível: na verdade, acabou por ser um modo de terminar com dignidade.

FIG. 7
The Future



LEITURA COMPLEMENTAR

Arquivo: <http://futureplaces.org>

Alvelos, Heitor. Beyond Like: thoughts on psychic octopi, soft superstition and wishful activism. In Alvelos and Gustafson (eds). *Calling All Futures: an overview of futureplaces past, present, and*. Porto: University of Porto, 2010.

Alvelos, Heitor, Karen Gustafson and Fátima São Simão. *Between Riot and Rave: five years into a digital media festival*. Essay based on futureplaces keynote by Heitor Alvelos, 2012. Available at <https://heitoralvelos.wordpress.com/2012/12/20/five-years-of-futureplaces>

Alvelos, Heitor. *Dissolution as Reinvention*. Essay for futureplaces.org, 2014. Available at <http://futureplaces.org/essays/dissolution-as-reinvention>

Alvelos, Heitor, Anselmo Canha and Fátima São Simão. *Why it makes sense to speak of emancipation: an overview of futureplaces as a current space for Punk to rise and reinvent*. In Guerra, Paula, and Tânia Moreira (eds). *Keep It Simple, Make It Fast! Volume 1*. Porto: University of Porto, 2015. ISBN 978-989-8648-49-5.

Canha, Anselmo. It's the Ecostopy, Stupid!. In Alvelos and Gustafson (eds). *Calling All Futures: an overview of futureplaces past, present, and*. Porto: University of Porto, 2010.

Canha, Anselmo. *Stopnonstop: independent contexts of creative production and their exchange processes within the social fabrics, the case of Centro Comercial Stop*.

MA Image Design dissertation. Porto: University of Porto, 2008.

Canha, Anselmo, and Heitor Alvelos. *The day Stop Stopped Stopping*. In Alvelos and Gustafson (eds). *I Am A Future Place – Future Places 2008 Festival Proceedings*. Porto: University of Porto, 2009.

Canha, Anselmo, and Ana Pedrosa. *Visita Guiada ao Manobratório*. In Alvelos et al (eds). *Manobras no Porto*. Porto: Porto Lazer, 2013.

Moreira, Sara. *Bring Your Tapes: welcome to the post-digital era*. Interview/essay for *Global Voices*, 2013. Available at <https://globalvoices.org/2013/11/07/bring-your-tapes-entering-the-post-digital-era-with-antifluffy>

Veiga, Pedro Alves, António Araújo and Adérito Fernandes-Marcos (eds.). *ARTeFACTo 2018: 1st International Conference on Transdisciplinary Studies in Arts, Technology and Society*. Lisbon: CIAC, 2019. Available at http://artefacto.artech-international.org/wp-content/uploads/2019/01/ARTeFACTo2018_BookOfProceedings_lowres.pdf

JOÃO LEAL

MARK DURDEN

Fotografia, Modernismo, Arquitetura e Leveza

Este ensaio reflete sobre a nossa abordagem, pensamento e influências em relação às fotografias que temos vindo a fazer desde 2017: a importância da luz no nosso fascínio pela constante mutabilidade da aparência da arquitetura ao longo do tempo, e também a leveza (em inglês *lightness*, num duplo sentido também associado a ‘luz’) como uma qualidade relacionada com um modo mais informal de representação, uma leveza no olhar.

Não temos formação como arquitetos e ambos chegámos relativamente tarde ao mundo da arquitetura – abordamo-lo como artistas e colaboramos a partir da dupla perspectiva das nossas próprias práticas artísticas distintas. A colaboração faz muito sentido. A experiência arquitetónica é rica, multidimensional, multissensorial e duas pessoas a trabalhar em conjunto são muito melhores do que uma só na tentativa de fotografar algo desta experiência.

É claro que, com a fotografia de arquitetura, deparamo-nos com a tensão existente entre o documento e o baixo estatuto da fotografia quando utilizada como um mero registo. A estética do nosso trabalho é extraída da tradução da nossa experiência dos edifícios em fotografias e da nossa crescente compreensão da arquitetura ao longo do tempo, à medida que regressamos uma e outra vez aos edifícios e os conhecemos melhor.

O nosso projeto começou com a realização de fotografias do Pavilhão Carlos Ramos de Álvaro Siza (inicialmente quando estava a ser renovado e em estado de abandono, com as paredes manchadas).

As fotografias de John Szarkowski e a arquitetura de Louis Sullivan foram uma influência inicial e adaptámos para este projeto o título do livro de 1956 de Szarkowski: *A Ideia de Álvaro Siza*. Em *A Ideia de Louis Sullivan*, de Szarkowski, são usadas citações de Sullivan ao longo do livro, que nos serviu de modelo inicial para a forma como poderíamos fotografar a arquitetura de Siza, na medida em que estávamos, tal como Szarkowski, interessados nos “factos da vida” de um edifício, bem como nos seus “fac-

tos artísticos”. Embora devamos também dizer que as nossas imagens e o nosso pensamento evoluíram desde então e que agora nos questionamos sobre os limites da abordagem de Szarkowski e sobre as convenientes omissões que fazem parte integrante da sua publicação – entre as quais se destaca a recusa em reconhecer uma importante documentação colaborativa dos edifícios de Sullivan feita por Aaron Siskind e os seus alunos do Instituto de Arte de Chicago, ao estilo da Bauhaus.

Szarkowski apresentou apenas três ou quatro fotografias de um edifício. Não é suficiente. Nós fazemos e publicamos muitas mais fotografias de um único edifício. As nossas fotografias são a cores e ‘duracionais’. Esta relação temporal parece-nos também importante numa época e numa cultura de instantaneidade e transitoriedade. A este respeito, a fotografia duracional de Guido Guidi – as suas fotografias abrangem mais de uma década - do *Memorial* de Brion de Carlo Scarpa, é também relevante. Scarpa é um arquiteto que nos fascina devido à sua sensibilidade à luz e aos reflexos na arquitetura. Scarpa era veneziano e trabalhou outrora como vidreiro. A água, com os seus reflexos e alterações de fachadas, desempenha um papel importante na sua arquitetura. Também produzimos uma publicação sobre o *Memorial Brion* de Scarpa. Ao contrário de Guidi, também ficámos fascinados com a relação da arquitetura de Scarpa com o cemitério público adjacente.

O modo lento de fotografar de Guidi aproxima temporalmente o processo fotográfico da construção da estrutura que documenta. O memorial foi construído entre 1969–1978. Mas a fotografia é do momento, do instante e, nas nossas fotografias, estamos muito conscientes disso através das sombras que se projetam sobre as estruturas e da nossa percepção de como a aparência do edifício está sempre a mudar com diferentes luzes e diferentes estações do ano.

As fotografias, enquanto impressões físicas, também podem, naturalmente, mudar, podem desvanecer e deteriorar-se. Os edifícios também mudam com o tempo, mas são (normalmente) mais permanentes do que as fotografias. Dito isto, quando Szarkowski estava a fotografar os edifícios de Louis Sullivan no início da década de 1950, muitos estavam em estado de degradação e alguns foram posteriormente demolidos, pelo que só restam as fotografias.



FIG. 1
"Bird in Hand", 2002,
de Peter Finnemore
– Cortesia do Artista

Em relação à arquitetura e ao tempo, uma fonte de inspiração para nós é o notável artista galês que fotografa a casa da sua família há mais de trinta anos, Peter Finnemore. A casa, Gwendraeth House, é retratada como uma casa habitada e amada. Nas suas maravilhosas fotografias, re-

pletas de memórias, de tempo, sonhos, imaginações, a geometria mortífera da visão da câmara depara-se com algo mais instável, fluido e líquido, e humano. A casa está indissociavelmente unida ao jardim e a simbologia da decoração floral e das formas radiantes cria afinidades entre a casa e o seu cenário, como o faz em particular o girassol. A arquitetura estende-se e liga-se ao seu ambiente.

Mais recentemente, interessou-nos o trabalho de Paolo Rosselli. Rosselli, que se formou como arquiteto, segue a linha de Szarkowski e leva-a mais longe. Na sua representação da Torre Agbar (atualmente Torre Glòries) de Jean Nouvel, em Barcelona, o edifício é visto a partir de um táxi. O edifício é mostrado em relação e como parte do mundo quotidiano.

O que Nouvel diz sobre o edifício é interessante. Diz que “não se trata de uma torre no sentido americano” mas que é semelhante a uma “uma massa fluida que irrompe no solo como um *géiser* sob uma pressão permanente e calculada. A superfície do edifício evoca a água: lisa e contínua, cintilante e transparente, os seus materiais revelam-se em nuances de cor e luz. É uma arquitetura da terra sem o peso da pedra”. O vislumbre fugaz do edifício dado a partir de um veículo em andamento, parece estar em consonância com as qualidades evidenciadas nesta descrição da torre.

Rosselli resistia à “prática comercial/mainstream da fotografia de arquitetura”... à forma como os edifícios “são consumidos através de imagens”, uma vez que são retratados exaustivamente de todos os ângulos. Para nós, a sua abordagem está ligada a uma publicação da fotógrafa alemã Ursula Schulz-Dornburg, *Yerevan 1996/7* (2019), um livro fac-similado que produziu para a sua filha, quando esta estudava arquitetura, e um tributo e celebração da arquitetura modernista livre do antigo Estado soviético. Tiradas com uma simples câmara *point and shoot*, possuem a liberdade e a vivacidade do esboço, em vez da formalidade mortífera de muitas fotografias de arquitetura. As suas fotografias convidam-nos a refletir so-



FIG. 2
'Barcelona 2007',
de Paolo Rosseli
– Cortesia do Artista.

bre os ideais sociais perdidos por detrás de uma visão estética que outrora foi integrada na vida quotidiana. Integra também rituais em torno da morte – como o comprovam as intrigantes fotografias das estruturas geométricas coloridas encontradas no cemitério de *Yerevan*, mobiliário destinado a encontros sociais em celebração da vida dos mortos.

Tal como a fotografia de Rosselli da torre de Nouvel, as imagens informais de Schulz-Dornburg têm um toque ligeiro. É uma característica importante, que também moldou a nossa relação com a fotografia de arquitetura.

A leveza e os reflexos foram importantes como elemento na representação do Pavilhão de Siza e dos outros edifícios da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Era importante também mostrar como a escola de arquitetura é um local onde os estudantes trabalham e, como resultado, os desenhos arquitetónicos e os modelos que fizeram tornaram-se elementos relevantes nas nossas fotografias.

FIG. 3

Pavilhão Carlos Ramos
de Álvaro Siza, fev. 2019,
por Durden & Leal.



Quando tivemos a oportunidade de expor as nossas fotografias no Pavilhão, em setembro de 2023, uma semana antes do início das aulas, a confusão de mobiliário, as notas e desenhos que restavam da sua utilização como sala de aulas, proporcionou um ponto de ligação e uma relação significativa com as nossas fotografias.

Nas nossas fotografias do projeto habitacional Bouça de Siza, interessou-nos a forma como as casas são habitadas. Chamaram-nos a atenção os seus sinais de uso, a roupa lavada, as alcatifas, as plantas, mas também a forma como as paredes iam sendo cobertas de graffiti e pintadas por cima. O graffiti introduziu uma linguagem estética pictórica abrasiva e grosseira que, ainda assim, apreciámos na forma como ornamenta a parede branca modernista.



FIG. 4
Vista da instalação da exposição 'A Ideia de Álvaro Siza' no Pavilhão Carlos Ramos, set. 2023, por Durden & Leal.

Em última análise, é um sentido humanista e orgânico da arquitetura que estamos a tentar transmitir através das nossas fotografias da arquitetura de Siza. A fotografia pode facilmente 'matar' a vida de um edifício. A nossa compreensão da importância da luz e da forma como pode ser vista a animar a arquitetura modernista, ajuda-nos a contrariar a estase, o vazio e a falta de vida a que muitas vezes o modernismo está associado e que muitas fotografias de arquitetura nunca chegam a ultrapassar.

JORGE CAMPOS

**Kommunisten:
Jean-Marie Straub /
Danièle Huillet**

“Não há filme político sem moralidade, não há filme político sem teologia, não há filme político sem misticismo.” (Jean-Marie Straub)

Jean-Marie Straub tinha 81 anos quando fez *Kommunisten* (2014) em homenagem aos resistentes comunistas, bem como à sua mulher, Danièle Huillet, entretanto falecida. Com textos de autores como André Malraux, Elio Vittorini, Mahmoud Hussein, Franco Fortini e Friedrich Hölderlin, o filme evoca episódios de um longo período histórico no qual o cineasta foi observador e interveniente, não se eximindo de produzir, frequentemente, declarações incendiárias. No seu capítulo final, *Kommunisten* faz a encenação da utopia de um Mundo Novo (*Neue Welt*), livre da exploração, onde se dá o reencontro do homem com a natureza. Indissociável do materialismo histórico e da luta de classes, este comunismo ecológico resulta da praxis quotidiana assente na dialética, que é condição da liberdade. Nos últimos anos de vida, Straub costumava dizer ironicamente “sou um velho estalinista.” Não era. Não há lugar para o dogma na sua obra, que é, também, a obra de Huillet. Pelo contrário, os seus filmes convocam o pensamento, apelam à cultura e à memória, contrariam o caos simbólico: exigem perguntas. *Kommunisten* não foge à regra. Face à desrealização do real no mundo contemporâneo não é coisa pouca.

Em função da narrativa construída a partir de argumentos marxistas, poder-se-ia pensar ser um filme de mensagem retórica linear, porventura, a expressão nostálgica de uma outra ordem do passado, ou, então, um mero texto laudatório daqueles que foram presos, torturados e mortos em nome da grande utopia do século xx. É o contrário. Complexo, metucioso e depurado, não autoriza o imediatismo dedutivo da relação causa-efeito. Tão pouco há resquício, na sua organização textual, das simplificações de que se fazem as vulgatas. Sendo um filme político é, também, um filme sobre o cinema. Procura fazer a síntese de um percurso, tarefa dir-se-ia impossível, dada a dimensão do acumulado ao longo do tempo.

FIG. 1

Kommunisten (2014).
Jean Marie-Straub: “C’est un film sur l’âme communiste, point final.” Da apresentação de *Communisten* na Cinéma-thèque Française, 23 de fev. de 2015



Talvez por isso Jean-Marie Straub tenha dito que *Kommunisten* resultou de incontáveis noites de insônia. Feito de segmentos de outros filmes, interrompido e recomeçado por diversas vezes até as diferentes peças encaixarem de modo a formarem um mosaico coerente, adivinha-se nele o extenuante corpo a corpo com as imagens. Mas não só. Porque, carregado de memória e referências, procedente de autores cujos textos acompanharam a vida do casal, bem como da música erudita que sempre amaram, este cinema, dando ideia de nada acontecer, exige, na verdade, o tumulto. Declara guerra ao conformismo do espectador. Insurge-se contra a fragmentação narrativa, denuncia a imagem-mercadoria, expõe o vazio do consumismo inerente à produção simbólica industrial.

Em suma, nada em *Kommunisten* tem a chancela do conforto. Não obedece aos significantes convencionais nem às articulações previsíveis. O prazer do texto, se a ele se conseguir chegar, releva do incômodo de pensar, do trabalho da memória, da capacidade de imaginar. Hermético, radicalmente poético, *Kommunisten* é, na verdade, imensamente desafiador. Jean-Marie Straub disse um dia que ele e a mulher faziam filmes para que as pessoas tivessem a liberdade de poder sair da sala.

1. UM CERTO OLHAR, UMA MANEIRA DE SER

Faz algum tempo, assisti, durante semanas, sempre ao domingo, a uma retrospectiva integral de Straub-Huillet. Até então, eu teria visto pouco mais de meia dúzia de filmes, entre os quais, dois simplesmente deslumbrantes: *Crônica de Anna Magdalena Bach* (*Chronik Der Anna Magdalena Bach*) (1967) e *Sicília!* (1998). Um amigo meu, crítico de cinema com muitos anos de experiência e créditos firmados, no final de uma das sessões – tanto quanto me lembro *A Morte de Empédocles: Ou Quando a Terra Voltar a Brilhar Verde* (*Der Tod des Empedokles oder: Wenn dan der Erde Grün von neuem Euch erglänzt*) (1986) –, deixou escapar: “Isto é como ir à missa.” Fiquei a pensar. Ir à missa, para um fiel, é motivo de júbilo. Mas, por obrigação, a missa é uma estopada. Olhando em volta, lembro-me de identificar à primeira vista quer o júbilo dos correligionários da chamada *internacional straubiana*, quer a perplexidade de outros cinéfilos em busca de uma explicação no quadro do adquirido.

Straub não acreditava na linguagem cinematográfica. Não se coibia de o afirmar. Todavia, era um conhecedor profundo do Cinema. Ainda adolescente, deixou a cidade de Metz, onde já dirigia o cineclubes local, para frequentar as universidades de Estrasburgo e Nancy. Conheceu então a futura mulher, Danièle Huillet. Com ela, em 1954, foi para Paris. François Truffaut levou-o para os Cahiers du Cinéma. Nem sempre a relação entre ambos terá sido pacífica, dada a recusa de publicação de alguns dos seus textos. Mais amistosa foi a relação com Jean-Luc Godard de quem foi vizinho, na Suíça, nos últimos anos de vida. Assistente de realização em filmes de Jacques Rivette, Abel Gance, Jean Renoir, Robert Bresson e Alexandre Astruc, o nome de Jean-Marie Straub, ao contrário do que, por vezes, se pensa, não ficou associado à Nouvelle Vague através de obra própria. Mas guardou dela a atitude.

Perante a possibilidade de ser convocado pelo exército francês, temendo ser mobilizado para a Argélia, cuja luta pela independência apoiava, optou por viver na República Federal da Alemanha onde realizou os primeiros filmes. Ao lado de cineastas como Wim Wenders, Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Hans-Jürgen Syberberg e Rainer Werner Fassbinder, fez caminho no movimento do Novo Cinema Alemão, todavia, tal como Syberberg, à margem do cânone dos seus pares. A partir de *Chronik Der Anna Magdalena Bach*, nomeado para o Urso de Ouro de Berlim, vencedor de um Bafta e de um prémio dos Cahiers du Cinéma, a singularidade do cinema dos Straub ganhou exuberante evidência.

Na fase italiana, em Roma, para onde o casal foi viver no início da década de 70, iriam desenvolver as suas ideias em contacto com obras de escritores como Franco Fortini, Cesare Pavese e Elio Vittorini. O trabalho a partir de textos literários, por vezes associados à música, teatro e até à pintura, seria, aliás, uma constante ao longo dos anos. Levaram para a tela Kafka, Hölderlin, Brecht, Dante, Corneille, Schönberg, Sófocles, Mallarmé, Montaigne, Cézanne e outros mais. Nunca fizeram, porém, adaptações cinematográficas no sentido convencional. Privilegiaram sempre os textos, na língua original, por vezes, nas versões arcaicas. Na maioria dos casos, chamaram atores não profissionais para os lerem ou declamarem diante da câmara. Escolheram cenários naturais. Som directo. Planos longos. A cor e a preto e branco.

Como se adivinha, ainda que premiado ou distinguido em algumas ocasiões, este cinema nunca teve relação fácil com os festivais, com a crítica e, menos ainda, com o público. Apelando à sensibilidade e inteligência, sem espaço para a evasão, não só pôs em xeque os critérios dos programadores, mas, também, baralhou a crítica e afastou o chamado grande público, apesar de deixar a porta aberta a quem estivesse disponível para o frequentar.



FIG. 2

Jean-Marie Straub:
 “Nowadays film directors
 can’t see anything anymore;
 90% of them are blind. They
 shoot movies where you’ve
 the impression of having
 seen so many things, but in
 reality, you can’t see a single
 thing. Before shooting a
 film, you need to intensely
 investigate locations and
 spaces. If you don’t do this
 work beforehand, maybe you

can shoot, but after that, you
 won’t manage to see a single
 thing. What I’m trying to
 say is that there will be some
 images, but no imagina-
 tion at all, etymologically
 speaking.” in *Senses of
 Cinema, Class Relations: A
 Conversation with Jean-Marie
 Straub and Danièle Huillet*,
 Edoardo Bruno and Riccardo
 Rosetti, June, 2017.
 Foto: Film Review.

Como se observa, por exemplo, no meticuloso, quase invisível, trabalho de montagem, o cinema do casal remete para algo em suspenso entre a obsessão do rigor e o fascínio do mistério. Veja-se, a propósito, *Où Gît Votre Sourire Enfoui?* (2001) no qual Pedro Costa observa o trabalho dos cineastas no processo de edição de *Sicilia!* Face a essa suspensão, na recepção exigir-se-á, obviamente, ousadia equivalente à dos autores no sentido de interpelar as múltiplas faces do seu cinema-mundo, aliás, por eles defendido de forma intransigente, frequentemente intempestiva. São inúmeros os episódios relacionados com a forma intransigente, até intempestiva dos Straub.

Um exemplo. Em fevereiro de 1997, durante um debate televisivo sobre o impacto da imagem virtual, no meio de acalorada discussão, Straub, em

defesa do real, acusou o seu interlocutor, o engenheiro e filósofo Philippe Quéau, de defender ideias piores do que as de Goebbels. Quéau, por sinal, um seu admirador, ficou estarelecido. Essa ferocidade, longe de afastar a tribo cinéfila, contribuiu para o aparecimento de uma irmandade informal de seguidores tão intransigente na defesa da obra *straubeana* quanto os próprios cineastas.

Outro exemplo. Aquando da passagem no Festival de Veneza de *Que Lori Inconti* (2006), o último filme do casal antes da morte de Huillet, o Júri, presidido por Catherine Deneuve, atribuiu-lhes um Leão especial por terem inventado a sua própria linguagem cinematográfica. Os Straub não compareceram para receber o prémio e enviaram em seu lugar os atores de *Que Lori Inconti* que eram portadores de três curtas mensagens. Não lhes foi dada a palavra. O próprio diretor do Festival, Marco Muller, leu-as perante a imprensa. A primeira, jogando com *Trop Tôt, Trop Tard* (1981), dizia que a distinção vinha “demasiado cedo para a nossa morte - demasiado tarde para a vida”. A segunda listava presenças anteriores em Veneza sem qualquer distinção. A terceira deu um escândalo. Palavras de Jean-Marie Straub: “Eu não seria capaz de ser festivo num festival pejado de polícia, pública e privada, à procura de terroristas - Eu sou o terrorista, e deixem-me dizer-vos, parafraseando Franco Fortini: enquanto houver o capitalismo imperialista Americano, nunca seremos bastantes terroristas no mundo.” As severas medidas de segurança tinham sido justificadas com o 11 de Setembro de 2001 em Nova Iorque.

2. DIALEKTIKÉ; MES DATES CLÉS

O método dos filmes *straubeanos* exige a dialética, palavra que vem do grego *dialektiké*, ou seja, a arte do diálogo. Para o marxismo, o diálogo com o mundo deve ser levado a cabo através do reconhecimento das contradições nele existentes. Só assim será viável a superação, tal como sugere o paradigma hegeliano – tese, antítese, síntese – atualizado por Marx e Engels ao introduzirem a luta de classes. Para entender a História, portanto, é necessário levar a cabo diversas operações, desde logo, analisar as condições de vida, as mentalidades e as representações em função do modo de produção que as determina.

No cinema, o materialismo conheceu várias declinações tendo momentos decisivos na teoria da montagem dialética de Sergei Eisenstein e no Cine-Olho de Dziga Vertov. Eu acrescentaria o método de Straub-Huillet. Nos seus filmes, em linha com o marxismo, sente-se, é certo, a presença do bisturi analítico a dissecar a complexidade do real. Mas não o determinismo. O que pulsa é a respiração da utopia de um *cinema puro*, Indissociável da utopia do comunismo. São filmes inexplicáveis em sentido literal. Existem para dialogar com o que lá está, seja uma longa panorâmica sobre o dorso de uma montanha, o peculiar modo de ler ou declamar um texto, o próprio texto, a postura do corpo dos protagonistas, a intensidade do sopro do vento, a paisagem dos rostos, o zumbir de um inseto, a luz rarefeita no interior de uma prisão, a sombra na parede de um suspeito sob interrogatório da polícia política, a ruína de um monumento da antiguidade habitada por personagens em trajes de época com um automóvel ao longe ou um avião a riscar o céu. Tudo isto faz parte, também, da materialidade dos filmes dos Straub. No ecrã, paisagens, atores, peças musicais, textos literários, o que quer que seja, na tela valem por si mesmos. De novo: *dialektiké*.

FIG. 3

Jean-Marie Straub:

“Je ne sais pas si je suis un marxiste. Je ne sais pas, parce qu’il y a plein de façons d’être marxiste. Je n’ai pas lu tout Marx. Le marxisme est une méthode, ce n’est pas une idéologie.” in revue Période, fev, 2005.

Foto: Criterion Collection



Outro aspeto importante do diálogo é o conhecimento prévio da experiência de vida dos cineastas. Em abril de 2003, o jornal *Libération* publicou *Mes dates clés* (*As Minhas Datas Chave*), um texto de Jean-Marie Straub, então com 70 anos, no qual ele nomeia episódios determinantes do seu modo de ser, pensar e agir. Escreve, à laia de introdução, “Sou mais velho do que Baudelaire quando ele dizia ter mais de mil anos”, uma forma de evidenciar o peso da memória e a presença da História. Por ser extremamente revelador, recupero, por vezes de forma literal, parte desse texto. Eis algumas das datas:

1842 – A floresta alemã é interdita aos pobres ficando estes privados de bens essenciais para a sobrevivência como a madeira, os cogumelos e os castanheiros que passam para o domínio da indústria. O jovem Karl Marx insurge-se nas páginas da Gazeta renana. Em consequência, é despedido.

INVERNO DE 1942 – Straub tem apenas nove anos e está a patinar na placa gelada do rio Mosela. ESTALINEGRADO! (Sic). O pai diz-lhe ser o princípio do fim da guerra.

1945 – Pouco antes da guerra terminar, para pressionar Estaline, os B17 americanos bombardeiam duas vezes Dresden, uma das mais belas cidades alemãs. O número de vítimas civis é superior ao produzido pelas bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki “pour nous libérer du péril jaune”, diz Straub.

ATÉ 1948 – A ESPERANÇA! (Sic). Straub é estudante liceal. Apesar de muito jovem segue apaixonadamente a vida política do pós-guerra. Congratula-se com as leis anti-trust, as nacionalizações e as expropriações da família Renault. Considera O Plano (económico) francês mais ousado do que o da República Democrática Alemã.

A PARTIR DE 1948 – McCarthy, a caça às bruxas, uma maré negra começa a invadir a Europa. Servidão face ao plano Marshall, criação da NATO. Na zona de ocupação inglesa, Churchill opta pela colaboração com nazis em detrimento dos sobreviventes dos campos de concentração. Está em marcha o capitalismo selvagem que traz consigo a barbárie, a máfia (juízo de Straub). Onde se fala de milagre económico, identifica empobrecimento e miséria. “Les débats à l’Assemblée nationale, où les insultes fusent, me réjouissent”, escreve.

1950–1953 – “Comédia sangrenta e grotesca em torno do paralelo 42. MacArthur sonha lançar bombas atômica sobre a Coreia? E porque não sobre a China?” (Tradução literal do original)

1953–1954 – FINALMENTE UM DIA DE GLÓRIA! (Sic). Um jovem de génio, Ho Chi Minh - diz Straub - impõe sucessivas derrotas ao exército colonial francês na Indochina e humilha os seus generais em Dien Bien Phu.

NOVEMBRO DE 1954 – (transcrição do texto original na legenda da foto seguinte, na qual estão Straub e Huillet).

FIG. 4

Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. Jean-Marie Straub: “J’arrive à Paris (jusque-là seulement quelques allers et retours Metz-Paris, en auto-stop, pour voir certains films: Journal d’un curé de campagne, Los Olvidados, The Quiet Man, le Fleuve, le Carrosse d’or, The Big Sleep, To Have and Have not, Monkey Business, African Queen, Beat the Devil, Big Heat, Der Blaue Engel, Subida al Cielo...). Je rencontre Danièle Huillet et lui propose de travailler

à ce qui deviendra en 1967 Chronik Der Anna Magdalena Bach. Les premières grenades algériennes éclatent sur le pavé parisien et aux terrasses des cafés distingués; «Péguy, Péguy, voilà nos hommes», s’écrie Jeanne d’Arc. Onze ans d’exil à Munich pour avoir refusé l’incorporation sous les drapeaux en Algérie et avec elle la complicité directe avec la torture «institutionnalisée». In Libération, le 30 avril 2023.

Foto: Cinemateca.



EM 1956 – O coronel Gamal Abdel Nasser, presidente do Egito, nacionaliza o canal do Suez. HURRA! (Sic). Simbolicamente, é o fim dos impérios francês e britânico.

EM 1961 – Um parêntesis feliz: A BAÍA DOS PORCOS (Sic). Os contrarrevolucionários US são derrotados pelos cubanos, escreve Straub.

INÍCIO DE 1968 – *Chronik* existe finalmente! (Sic). Após a apresentação, em Munique, Straub dedica o filme aos camponeses da floresta bávara e ao Vietcong (os B52 americanos bombardeiam Hanói todos os dias). Um jovem estudante da escola de cinema de Berlim, de nome Holger Meins, vai ver o filme a Frankfurt e diz a Straub ser o melhor filme da História do Cinema.

1973 – “Une boucherie au Chili.” Alusão à carnificina no Chile após o golpe militar de Pinochet.

NO INÍCIO DE 1975 – Em Roma, os Straub veem na primeira página do Paesa Sera a foto de um cadáver a ser retirado da prisão de alta segurança de Hamburgo. É Holger Meins, cineasta, membro de uma organização

radical chamada Fração do Exército Vermelho, o mesmo que dissera que *Chronik* era o melhor filme da História do Cinema. Meins morrerá na sequência de uma greve da fome. Os Straub ficam consternados. Dedicam-lhe *Moses und Aron* (1975), então em montagem. São 24 fotogramas no genérico que desencadeiam uma guerra com a televisão alemã.

1986 – Em *A Morte de Empédocles*, um texto escrito por Holderlin em 1790, os Straub descobrem a utopia de um jovem que se insurge contra a ameaça da revolução industrial e o mito do progresso. O comunismo ecológico pode ainda salvar o planeta.

1988 – A última data mencionada. Straub viaja ao longo do Tibre no banco de trás de um automóvel, na companhia de Alberto Moravia. Vão a caminho da Porta Portese, em Roma. Não se lembra de quem ia ao volante, mas recorda-se do que lhe disse o escritor: “A próxima guerra será no Golfo, uma guerra planeada, programada. Falei com cinco generais da NATO, americanos e alemães. Foram eles que mo disseram.”

Apesar do texto ser de 2003, a enumeração das datas cessa, como se pode constatar, em 1988. Straub não deixa de sugerir, porém, que a partir de então sobreveio a derrocada da esperança, o reino da arbitrariedade. Cita Brecht fazendo falar o seu Tirésias: “O mais quer sempre mais para no fim se transformar em nada.” E acrescenta que a mentira se tornou oficial, o rolo compressor da propaganda.

Manifestamente, a listagem das datas identifica sem ambiguidade um “inimigo principal”, expressão da retórica marxista mais agressiva. Fará prova de uma opção ideológica clara, subjacente a toda a obra de Straub-Huillet. Todavia, nunca arrasta os cineastas para o filme panfletário. Também não há notícia de envolvimento orgânico de qualquer deles com organizações partidárias, à exceção, eventualmente, de Huillet que teve contactos com o Partido Comunista Italiano. Tão pouco se conhecem manifestações de simpatia para com os regimes do leste europeu, ainda

que *Kommunisten* comece com o Hino da República Democrática Alemã, o qual tem música de Hanns Eisler e letra do poeta Johannes Becher, mais tarde Ministro da Cultura.

3. UTOPIA, MEMÓRIA: CINEMA

Ecrã a negro. A máxima opacidade no cinema, segundo Gilles Deleuze. Surge o título: *Kommunisten*. Eleva-se a música e coro de *Reerguidos das Ruínas (Auferstanden aus Ruinen)*. Segue-se, austero e breve, o genérico. De novo o negro, a sala fica mergulhada na escuridão até ao fim do Hino Nacional da RDA.

Do negro irrompe em *cut* a imagem a cores, o CAPÍTULO I do filme. É um plano fixo, filmado em diagonal, num espaço mal iluminado onde estão dois homens cujas sombras se projetam na parede. O espaço é uma sala de interrogatório. Os dois homens são presos políticos, suspeitos de pertencerem ao Partido Comunista.

Neste primeiro capítulo, o único inédito no conjunto do filme, Straub trabalha sobre excertos de *Le Temps du Mépris* de André Malraux, escrito em 1935. O livro resulta da experiência de Malraux na Indochina, entre 1924 e 1926, onde terá ganho consciência da violência da política colonial francesa, À época não foi tido em grande apreço, nem da parte da crítica nem do próprio escritor. No pós-guerra, porém, em parte devido à revelação das atrocidades nazis, em parte porque os comunistas estiveram na linha da frente da Resistência, o livro foi reavaliado, sendo-lhe, finalmente, reconhecido o mérito literário.

A personagem central é um escritor comunista alemão de nome Kassner, preso num campo de concentração. Viria a ser libertado graças ao gesto heróico de um outro prisioneiro com quem, entretanto, fizera amizade. Os alemães sabiam da existência de Kassner, um elemento preponderante do Partido, mas não sabiam reconhecê-lo. O amigo, fazendo-se

passar por ele, permitiu-lhe recuperar a liberdade para prosseguir a luta contra o nazismo. Nas mãos de Straub, os excertos de *Le Temps du Mépris* perdem o carácter de enredo, dando origem a três momentos de cinema tão intensos quanto despojados: o interrogatório, a reflexão sobre a tortura e o regresso do prisioneiro a casa.

No primeiro momento, o enquadramento e a iluminação difusa, bem como as marcações do espaço cénico ocupado pelos dois homens, permitem estabelecer uma relação triangular, hierarquizada, entre quem está em campo e quem não está, ou seja, aquele que é o inquiridor de quem apenas se ouve a voz. A voz é a do próprio Straub no papel de verdugo, num registo declamado, com pausas prolongadas, que intimida não pelo excesso vocal, mas pelo pendor oblíquo do discurso. Súbito, de novo o ecrã a negro, cerca de cinco minutos. A tortura não se mostra, mesmo se apenas sugerida no interrogatório. Sem imagem com a qual possa identificar a ação, o espectador fica prisioneiro na sala escura: efeito *brechtiano*. Cut. Imagem. Estão duas figuras enquadradas de costas para a câmara, uma de pé, o prisioneiro libertado, outra sentada, a sua mulher. Ambos sofreram: “Foi terrível.” Contemplam através da ampla abertura de uma janela o mundo exterior.

FIG. 5

Kommunisten (2014)

— C'était comment?

— Terrible.

— J'avais si peur... / Ils ont accepté la fausse identité?

— Non, C'est-à-dire, pas du début. Ensuite quelqu'un a déclaré qu'il était Kassner.

Je ne sais pas qui.

— Tué?

— Je ne sais pas...



É a passagem para o CAPÍTULO II retirado de *Operários, Camponeses* (*Operai, Contadini*), (2001). Dois homens e uma mulher estão na floresta de Buti, na região da Toscana. Filmados à luz do dia em plano de conjunto frontal, fitando o solo, com a câmara colocada um pouco acima da linha dos olhos como se tivessem de prestar contas uns aos outros ou de refletir com a ajuda de terceiros, eventualmente, do público. Vão ler excertos de *Le Donne di Messina* de Elio Vittorini, livro publicado no final de 1946, posteriormente sujeito a diversas atualizações.

Primeiramente ligado ao Partido Nacional Fascista de Mussolini, do qual viria a ser expulso por tomar partido a favor dos republicanos na Guerra Civil de Espanha, Elio Vittorini juntar-se-ia depois ao Partido Comunista Italiano. Vice-diretor do jornal *L'Unità*, em Milão, e destacado membro da resistência à ocupação nazi, foi preso pela primeira vez após a publicação, em 1941, de *Conversazioni in Sicilla*, um dos grandes romances

do antifascismo italiano. Exerceu enorme influência no círculo dos escritores mais jovens, entre os quais se contava Italo Calvini. Vittorini é uma das principais referências de Straub e Huillet.

Os atores de *Operai*, *Contadini* são operários fabris ou trabalhadores do campo, amadores do teatro regional de Buti. No segmento de vinte minutos escolhido para *Kommunisten*, os protagonistas refletem sobre o pós-guerra, o que mudou nas suas vidas e aldeias. A coreografia, bem como a leitura dos textos, faz lembrar o teatro antigo, o coro grego incluído. Se o primeiro episódio do filme é sobre a Resistência, este é sobre a Mudança. Começa, aliás, com uma pergunta de um dos homens sobre si mesmo: mudado? A mudança, em função da circunstância histórica, sugere uma nova consciência. O outro homem, outrora fascista, deixou de o ser. E a mulher, lê um excerto do texto sobre a impossibilidade “de ser feliz de outro modo, de ser bom de outro modo, de ser livre de outro modo, de ser humano de outro modo.” Portanto, mudança. Duas notas: o olhar dos atores dirige-se de quando em quando para um ponto indeterminado, como se estivesse a dirigir-se à comunidade onde tudo teve lugar; há nos diversos planos múltiplas variações da luz solar, o que acentua o carácter documental da imagem. Jacques Rancière diz que o discurso dos Straub é comunista posto unir e opor, em simultâneo, dois registos poéticos: “o registo lírico, que é a expressão do comum enquanto tal, e o registo dramático ou dialético, que é a expressão do comum como estando dividido ou marcado pela divisão.”

O som de uma sirene. A negro. Passagem para o CAPÍTULO III constituído por um único plano sequência de *Trop Tôt*, *Trop Tard* (1981) filmado à porta de uma fábrica no Cairo. O filme, um díptico de cunho documental, reflete sobre as condições para a Revolução, relevando o papel do camponato. A primeira parte, rodada em França, em boa parte no campo, remete para uma carta de Friedrich Engels dirigida a Karl Kautsky. Tem

narração de Danièle Huillet. A segunda parte apoia-se no texto de *Lutas Sociais no Egito 1945-1970*, livro assinado por Mahmoud Hussein, mas, na verdade, o pseudônimo de dois jornalistas que o escreveram em conjunto, mantendo o anonimato. Com imagens de arquivo, designadamente do presidente Nasser, o mesmo que decretara a nacionalização o canal do Suez tão apreciada por Jean-Marie Straub, o filme valoriza sobretudo as tomadas de vista exteriores nas quais a presença do vento tem forte dimensão metafórica. Serge Daney diz mesmo que nunca ninguém depois de Victor Sjöstrom, em 1928, tinha filmado o vento assim. Neste caso, os ventos da História. A narração é de Bahgat el Nadi.

O segmento de *Trop Tôt, Trop Tard* escolhido para *Kommunisten*, não fosse a narração inicial, seria um documentário em estado puro com som diegético: câmara colocada diante do portão de uma fábrica, plano fixo aberto, trabalhadores que saem confundindo-se com o movimento das pessoas na rua. Duração, dez minutos. Momento Lumière: o real tal qual dentro do enquadramento, a afirmação do poder de interpelação do Cinema. A narração dura um minuto. Dos nove restantes, quem estiver na sala fará deles o que bem entender.

FIG. 6
Trop Tôt, Trop Tard (1981).
A fábrica no Cairo,
plano Lumière.



Eis o texto de Mahmoud Hussein sobre as imagens na voz de Bahgat el Nadi:

“Em 1919 dá-se a revolução contra o ocupante britânico. As massas rurais, desamparadas e pobres são a sua força principal, multiplicando as sabotagens às vias de comunicação e organizando inúmeros confrontos com o exército de ocupação. Os objetivos revolucionários democráticos estão ligados aos objetivos patrióticos. Formas embrionárias de poder popular veem a luz. Eclodem revoltas armadas contra os grandes proprietários. Operários, desempregados, estudantes, lojistas, funcionários encontram-se lado a lado ao longo do ano nas ruas do Cairo e de outras grandes cidades em manifestações violentas de uma amplitude desconhecida até então. Os operários passarão a formas de luta específicas, à ocupação das fábricas e à autodefesa contra as forças de repressão.”

A agitação diante da fábrica egípcia dá lugar ao sossego majestoso dos Alpes Apuanos. É o início do CAPÍTULO IV, um longo excerto de *Fortini/Cães* (*Fortini/Cani*) (1976). Baseado em *Cani Del Sinai*, um livro de Franco Fortini escrito em 1967, o filme é um ensaio em torno da memória e do esquecimento. Faz lembrar, ainda que num outro registro, *Nuit et Brouillard* (1956) de Alain Resnais. Mas também é um filme sobre a raiva de um homem que escreveu um panfleto no qual compara a perseguição dos judeus pelos nazis à perseguição movida aos povos árabes pelo estado de Israel. Fortini, ele próprio de ascendência judaica, poeta e escritor marxista, viu o pai entrar na clandestinidade. Tal como o amigo Elio Vittorini, juntar-se-ia à Resistência.

O filme dos Straub começa com a imagem da capa de *Cani Del Sinai*, uma primeira edição, amarelecida pelo tempo, que apareceu nas livrarias pouco depois da Guerra dos Seis Dias entre Israel e o Egito. Pudessem ser folheada e ler-se-ia na primeira página uma citação de Zelman Lewental,

em Auschwitz, datada de agosto de 1944: “Se tu non vuoi più credere alla verità, nessuno vorrà più credere.” Nas imagens seguintes, de arquivo, a televisão pública italiana toma partido pelo estado judaico em nome do “jornalismo sério”. Depois, os Straub mostram pessoas, aparentemente de elevado estatuto social, que optam pelo silêncio ou por evasivas quando confrontadas com o assunto. A seguir, o contraste. Montagem dialética.

Corte para os Alpes Apuanos, na Toscana, com os quais tem início o excerto de *Fortini/Cani* integrado em *Kommunisten*: a voz de Fortini, dez segundos, um primeiro contexto; longas panorâmicas descritivas das montanhas cobertas de florestas verdejantes, raras casas dispersas pela imensidão dos montes e vales. Nem uma palavra, apenas silêncio, o vento na copa das árvores, a dada altura o rumor do riso de crianças, porventura, no recreio de uma escola perdida algures na lonjura, uma aldeia onde não se vê ninguém, uma placa evocativa, estranho sinal, mais paisagens a perder de vista. Uma sequência de dezasseis minutos. Nada parece acontecer.

Todavia, deu-se ali um dos maiores massacres perpetrados pelos nazis, com a ajuda de fascistas italianos, durante a guerra. Na manhã do dia 12 de Agosto de 1944, já a Wehrmacht estava a ser escorçada para o norte de Itália pelas forças aliadas, tropas da 16.^a Divisão Panzergrenadier SS comandadas pelo oficial Max Simon, cercaram uma pequena aldeia da região de Sant’Anna di Stazzema. A aldeia, com pouco mais de 400 habitantes, acolhera um milhar de refugiados e desertores, e era suspeita de apoiar os partigianos. Com brutalidade inaudita os nazis mataram 560 pessoas, das quais 130 eram crianças. O terror.



FIG. 7

Fortini/Cani (1976).

Jean-Marie Straub, citando Franco Fortini: “...um cinema topográfico e telúrico, com os Alpes Apuanos, essas montanhas de mármore, tão eternas quanto indiferentes, implacáveis, externas ao sofrimento e, ainda assim, o teatro da luta de classes.”

A vastidão das montanhas dá lugar à presença de Fortini, filmado *em close up* de perfil, depois de frente. Lê o seu livro em voz alta. As mudanças de enquadramento fazem-se através de *inserts* de imagens de páginas impressas, um procedimento convencional que, neste caso, o não é. O dispositivo, pelo modo da alternância do corte, revela o homem e a sua circunstância, alguém zangado que escreveu insurgindo-se contra o apagamento da memória: “Dentro de alguns anos ninguém compreenderá o que foram a guerra do Vietname e o conflito israelo-árabe.” Alguém que denuncia o manto de irrealidade das representações dominantes, as quais, anestesiando as consciências, geram uma multidão de indiferentes. Sobre estes: “Por fim, há apenas uma notícia chocante, feroz: não estais no lugar onde acontece o que decide o vosso destino. Não tendes

destino. Não tendes e não sois. Em troca da realidade foi-vos dada uma aparência perfeita, uma vida bem imitada. Andais distraídos da vossa morte, para desfrutardes de uma espécie de imortalidade. A recitação da vida nunca terá fim. Abençoados.” Portanto, alienação, segundo os marxistas. Finalmente, Fortini, de novo filmado de perfil, agradece a quantos, anónimos, combateram o nazismo tendo em mente o sonho utópico de uma ideia maior. Corte.

CAPÍTULO V. Há agora, tal como na imagem da fábrica no Cairo, um longo longo plano fixo, neste caso, de oito minutos. O cenário já não é o dos Alpes da Toscana, é o sopé da encosta do Etna, na Sicília, onde, após ano e meio de ensaios, os Straub filmaram *A Morte de Empédocles: Ou Quando a Terra Voltar a Brilhar Verde para Ti* (*Der Tod des Empedokles oder: Wenn dan der Erde Grün von neuem Euch erglänzt*) (1986) a partir da primeira das três versões do poema dramático de Friedrich Hölderlin. É o momento em que *Kommunisten* propõe a utopia do comunismo ecológico.

Hölderlin, figura cimeira do idealismo alemão, acolhe na sua poesia o espírito da Grécia antiga. Tradutor de autores clássicos como Sófocles, via o mundo como um palco no qual contínuos enfrentamentos de toda a ordem dão origem a sucessivas novas configurações. Em a *Morte de Empédocles*, dramatiza a recusa do filósofo de Agrigento em aceitar, por coerência, a expulsão da cidade, o que haveria de o conduzir ao suicídio pelo fogo por forma a que as suas cinzas pudessem alimentar o ciclo da vida. Segundo Empédocles, a natureza é constituída por quatro elementos primordiais: terra, ar, água e fogo.

No excerto do filme dos Straub a ressonância desta filosofia é evidente. Estão lá a luz, as montanhas intemporais, mais uma vez o vento, as árvores, as nuvens, os sons das pequenas criaturas que habitam o esplendor da terra e da luz que a ilumina. São oito minutos de contemplação. Oito minutos de respeito absoluto pelas ideias e pelo texto de Hölderlin, decla-

mado por Andreas von Rauch, que faz a exaltação da natureza. Diz Straub: “Hölderlin é citado na métrica justa. No teatro não se respeita a métrica. Os atores ligam as palavras segundo o seu sentido, em função da sintaxe. No filme, respeitámos o ritmo, a musicalidade e a métrica de Hölderlin.”

E assim se chega ao CAPÍTULO VI, um segmento de *Schwarze Sünde* (*Negro Pecado*) (1989), que resulta de uma outra versão de *A Morte de Empédocles*. Straub vai buscar um plano belíssimo de Danièle Huillet no monte Etna, sentada no chão, imóvel como uma estátua. O espaço confere à cena algo de sagrado. Subitamente, ela vira a cabeça e pergunta: *Neue Welt?*



FIG. 8
Schwarze Sünde
(*Negro Pecado*)
(1989).

Neue Welt?

JOSÉ ALBERTO PINHEIRO

Imagem, Violência e Tecnologia

Aquela que é, porventura, a mais acutilante dor de parto do nosso século, apresentou-se de imediato – sem margem para perplexidade – como evento mediático de escala global. Terror feito imagem, espetacularizado. Imagem feita terror, que cinde o tecido da ilusão de invulnerabilidade dos que vitoriosamente se ergueram da guerra fria, levando aos ecrãs de todo o mundo o impensável, inverosímil, simultaneamente caricatural e atroz ataque às torres gêmeas. O *plano diabólico*, outrora confinado a um qualquer desenho animado ou vilão de banda desenhada, tornava-se real.

A potência simbólica do atentado, debruada com o choque do colapso e a miniaturização – desumanização? – daqueles que face às gigantes construções em derrocada preferiam o salto para o abismo, marcaram uma nova era de medo e incerteza.



FIG. 1

The Falling Man. Fotografia de Richard Drew. 11 de setembro de 2001

Geradora de controvérsia e acusações de diversa ordem aquando da sua publicação, a imagem tomada pela lente de Richard Drew – *The Falling Man* (2001) – é um testemunho frio e geométrico que nos confronta com a morte de um *soldado involuntário*, apanhado numa súbita rutura que trazia a guerra para o coração financeiro do mundo, reconfigurando os limites do expectável. Trata-se de uma imagem que habita um espaço particular, um espaço de brutalidade trágico, mas talvez não suficientemente gráfico para aportar o valor de choque a que os olhares dos nossos dias se acostumaram e que podemos, de forma mais imediata, associar ao conceito de *Imagem Intolerável* proposto por Rancière, que nos interpela:

“Que faz com que uma imagem de torne intolerável? À primeira vista a questão parece perguntar apenas quais são os traços característicos que nos tornam incapazes de olhar uma imagem sem experimentar dor ou indignação. Mas há uma segunda questão que surge imediatamente inserida na primeira: será tolerável fazer tais imagens e propô-las à visão dos outros?” (Rancière, 2010: 125)



FIG. 2
The Falling Soldier
fotografia de Robert Capa,
1936.

Contrastar esta com a icónica fotografia de Robert Capa *The Falling Soldier* (1936) – também ela alvo de polémica e acusações de encenação – é condensar uma mutação na história da guerra e do seu espetáculo, guerra que se faz mundo.

Žižek (2002) reclama um paralelo entre a incredulidade por este causada e o naufrágio do *Titanic*, acidente que despedaçou a *húbris* do pináculo da civilização industrial do século XIX. Como antecâmara e motor libidinal aponta a popularidade do subgénero de *filmes catástrofe*. Para o autor, esta tragédia plasmava-se já como uma fantasia das massas no grande ecrã, fantasia essa que, surpreendentemente realizada, tornaria o trauma ainda mais contundente. Neste movimento entre ficção e realidade, observa a forma como em Outubro de 2001, o Pentágono convocou

uma série de realizadores e especialistas em *filmes catástrofe* a fim de estes auxiliarem na previsão de possíveis futuros ataques. A aliança com Hollywood continuou, e esta tornou-se uma peça fundamental da guerra contra o terrorismo.

Afiveladas as máscaras que em *prime time* prometiam desvendar os comos e os porquês, com as imagens do colapso repetidas à náusea, estendiam-se concomitantemente as teorias da conspiração que iam alimentando o sentimento prevalente do *zeitgeist*: a desconfiança.

Através da consolidação da acessibilidade da internet, a difusão audiovisual, para o bem e para o mal, ganhava outro ímpeto. Longe iam as limitações da rádio pirata ou do fanzine fotocopiado, sendo a abrangência das produções inaudita até então. Estávamos a navegar o que Henry Jenkins cunhou como cultura de convergência, dimensão em que as fronteiras entre produtores e consumidores de media se esbateram inexoravelmente.

Rainha da era tornou-se a entropia, propiciada pelas colisões de códigos, velocidade de comunicação, contextos culturais, mas também pela crescente acessibilidade de software de edição e manipulação de imagem, tendo na era em apreço uma das suas mais inusitadas manifestações na difusão, em t-shirts e cartazes antiamericanos, de uma montagem efetuada pelo então estudante do liceu Filipino-Americano Dino Ignacio. Tratava-se uma imagem que colocava lado a lado Osama Bin Laden e a personagem da série infantil *Sesame Street* (1969 – Presente) Bert (Becas). Este exercício de humor foi ingenuamente apropriado por um editor do Bangladesh, que a encontrou numa pesquisa na web, sem qualquer ideia de quem seria o Bert ou tão pouco a colorida Rua Sésamo. Jenkins (2006) sublinha esse momento que tornou o fenómeno visível no ocidente: a ocasião em que a CNN transmitiu imagens da turba de protestantes enraivecidos a marchar pelas ruas, vociferando slogans antiamericanos enquanto empunhavam cartazes com a imagem de Bert e Bin Laden.



FIG. 3
Fotomontagem da série *Bert is Evil* de Dino Ignacio (2001)

Em Hollywood, coincidentemente ou não, embora existam casos isolados de grande sucesso que o antecederam, é inaugurado, com *Spiderman* (2002) de Sam Raimi, o grande e ininterrupto filão de filmes de super-heróis que irá dominar hegemonicamente o *box-office* nas décadas por vir. Para tal há um inquestionável contributo dos avanços na área da pós-produção digital, que permite trazer ao ecrã de forma mais verossímil esses mundos outrora confinados ao papel. Podemos, contudo, encontrar também uma resposta à onda de medo e caos, que convoca estas construções da mitologia pop contemporânea como grande fantasia escapista, capaz de fintar as angústias desse mundo em veloz e imprevisível reconfiguração. Alan Moore, um dos mais influentes argumentistas de BD de sempre, manifestou desde cedo uma grande desconfiança em relação ao fenómeno, observando como este potenciava uma infantilização do público e plasmava fantasias que se afiguravam como precursoras do fascismo.¹

Enquanto Hollywood se apressava a retirar os cartazes originais do filme de Raimi, por nestes estarem presentes as torres gémeas, Spike Lee torna-se o primeiro autor a incorporar a tragédia e os espectros que agora pairavam sobre a deprimida Nova Iorque numa produção de estúdio para o grande ecrã, forjada no fúnebre e acutilante *25th Hour* (2002). O crítico norte americano Mick LaSalle exaltou particularmente a importância deste filme, observando-o como um documento histórico irmanado com filmes como *Roma, Città Aperta* (1945) de Rossellini, ultrapassando largamente a mera apropriação cosmética da tragédia transformadora e afirmando-se também ele como documento histórico.

1
Sharf, Z. (2022, 10 de Outubro). 'Watchmen' Creator Alan Moore: Adults Loving Superhero Movies is 'Infantile' and Can Be a 'Precursor do Fascism'. Variety. <https://variety.com/2022/film/news/alan-moore-adults-loving-superhero-movies-fascism-1235397695/>



FIG. 4
Fotograma de *25th Hour*
de Spike Lee (2002)

Como outro vento que sopra do conflito iniciado com o colapso das torres, em 2003 começam a circular pela internet os chocantes registos fotográficos de Abu Ghraib, dissecados na sua dimensão performativa e simbólica por Susan Sontag no seu derradeiro ensaio *Regarding The Torture of Others* (2004).² Uma vez mais, a precipitação tecnológica, a par com a sua acessibilidade – aqui particularmente vinculada ao imediatismo e possibilidades simultâneas de privacidade e difusão da fotografia digital – confronta-nos com esse atrito que coloca a nu a mais sombria face da condição humana. Os instantâneos aglomeram invulgarmente a dimensão do *souvenir* e da pornografia amadora – que literalmente se ia encontrando nos arquivos fotográficos disseminados, alternada com as imagens de tortura – o que para a autora era sintomático de uma cultura da imagem que longe de pertencer a um nicho subterrâneo, seria prevalente na cultura americana contemporânea.

“Então, a verdadeira questão não são as fotografias em si, mas o que as fotografias revelam ter acontecido aos “suspeitos” sob custódia Americana? Não: o horror do que é mostrado não pode ser separado do horror que as fotografias foram tiradas – com os perpetradores posando, exultantes, sobre os seus indefesos cativos.”
(Sontag, 2004)

² Sontag, S. (2004, 23 de maio). 'Regarding The Torture of Others'. The New York Times Magazine. <https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html>

As imagens em causa não só nos obrigariam a repensar as relações presentes entre o poder e a imagem, mas também levariam a um público alargado um sopro que fazia desmoronar os castelos de cartas ainda agarrados a uma infantil ilusão maniqueísta, de um mundo a preto e branco, uma fantasia dos *todos bons contra os todos maus*.

O choque não seria, no entanto, uma panaceia universal para a infusão de compaixão e empatia, como também Sontag (1977) referiu décadas antes:

“uma coisa é sofrer, outra coisa é viver com as imagens do sofrimento fotografado, o que não reforça necessariamente a nossa consciência ou compaixão, podendo antes chegar a corrompê-la.”

As imagens também anestesiam e aquilo que se pode tornar mais real quando observado através da fotografia rapidamente se dilui numa menor associação ao real, motivada pela sobreexposição à violência das imagens.

Uma ferramenta frequentemente convocada a fim de interrogar a tragédia sem uma sujeição tão forte – pelo menos aparente – à dimensão da dor, é a comédia, comédia que se funde com o documentário no filme de Michael Moore *Fahrenheit 9/11* (2004). Crítica feroz da presidência Bush e à escalada bélica no Iraque, a reboque do grande êxito do seu predecessor *Bowling For Columbine* (2002), torna-se também um fenómeno mundial, obtendo um sucesso comercial invulgarmente verificado no que ao cinema documental concerne e sendo galardoado com a *Palme d’Or* no Festival de Cannes. Muitos foram, contudo, os que levantaram a voz contra este fenómeno pop, apontando-o como obra de propaganda e indigência intelectual sem paralelo. Segundo Christopher Hitchens:

“Fahrenheit 9/11 é um exercício sinistro de frivolidade moral, grosseiramente disfarçado como exercício de seriedade. É também um espectáculo de covardia política abjecta que se mascara como uma demonstração de bravura ‘dissidente’”.³

Em 2004, ano em que decorreu a primeira edição do ciclo *Imagens do Real Imaginado*, uma equipa de 1000 funcionários, liderados por Steve Jobs, sob a orientação dos engenheiros de hardware e software Tony Fadell e Scott Forstall e o designer Jony Ive, abraçavam o então ultraconfidencial *Project Purple*. Estava em curso o desenho de um salto tecnológico que, não obstante os contributos dos seus antecessores, mudaria para sempre a interação humana, cabendo-nos destacar, entre muitos outros fatores, um que nos concerne em particular: a relação com o consumo e produção de imagem, fixa ou em movimento.

Nesse mesmo ano funda-se o *Facebook*, que transportou as relações sociais para um espaço imaterial, alimentado por representação, autoficção, algoritmos e câmaras de eco que se foram milimetricamente sofisticando. O que de mais íntimo podíamos guardar e que outrora reclamava o direito à privacidade torna-se um exercício público: *escrevíamos* um diário à vista de todos, e grande parte desse diário fez-se de fotografias, fotografias que não mais desaparecerão do oceano da net.

A 9 de janeiro de 2007, três anos volvidos, é apresentado ao público, na sequência do supracitado *Project Purple*, o *Iphone* – discutivelmente, o artefacto mais influente das últimas décadas e que nele encapsulava uma versão miniaturizada da avalanche tecnológica que mudou radicalmente a paisagem do possível desde a explosão de acessibilidade registada na década de 80 do século xx. O telefone, o walkman, o vídeo, a máquina fotográfica e o computador pessoal cabiam agora no nosso bolso.

Esta acessibilidade agiganta-se e a velocidade a que a tecnologia vai disparando novos produtos para o mercado, democratiza a produção de

3

Hitchens. C. (2024, 21 de junho). ‘Unfahrenheit 9/11 – The Lies of Michael Moore’. Slate. <https://slate.com/news-and-politics/2004/06/the-lies-of-michael-moore.html>

imagem, num movimento sem precedentes. Este acesso manifestar-se-á numa enorme onda de criatividade e liberdade artística que encontra na web um palco para a sua difusão, como também enquanto *bulldozer* de violência, arma de caos e de terror que será apropriada pelos que compreenderam que a era da imagem veio para ficar. O que não foi filmado, o que não foi fotografado, não existe. A profecia de Warhol cumpriu-se, e com mais de 15 minutos para quase todos. O anónimo tornava-se uma *estrela* – mais ou menos – mediática, alimentando um organismo que o hospeda e que em troca pede, por norma, uma remuneração em fluxo de imagens.

Hoje, encontramos-nos num ponto de inflexão de particular complexidade. Se é certo que a manipulação fotográfica e todo o manancial de ferramentas no plano videográfico e cinematográfico é há muito capaz de criar a ilusão de realidade, nunca como hoje se colocaram desafios como os verificados pela potencialidade do *Deep Fake* e do meteórico desenvolvimento e acessibilidade da IA, abalo sísmico em curso, de consequências absolutamente imprevisíveis.

Em 2023, Boris Eldagsen é galardoado na *Creative open category* dos *Sony World Photography Awards*. Sucede que a imagem era uma criação de IA e o fotógrafo germânico tinha de facto enviado o trabalho como uma provocação, um pretexto para incitar uma muito necessária discussão sobre um elefante que, contrariamente à crença popular, não acabou de entrar na sala, mas já lá se encontra há tempo demasiado para continuar a ser ignorado.

A atestar a complexidade do labirinto que nos aguarda encontra-se a mais recente galardoada obra de Miles Astray, que venceu um prémio do público e do júri na categoria de inteligência artificial dos *1839 awards*. Acontece que não se tratava de uma imagem criada com IA, sendo que, à semelhança de Eldagsen, a intenção da submissão residia em estimular o



FIG. 5
The Electrician fotografia
de Boris Eldagsen gerada
com IA. 2023

debate. Após a revelação, a fotografia foi desqualificada dos prestigiados prêmios que entre o seu júri conta com membros do New York Times, Phaidon Press ou Centre Pompidou. Nas palavras do autor:

“É claro que havia preocupações éticas em ‘enganar’ o júri, o que não considerei levemente. Mas eu esperava que estes profissionais da indústria e também o público sentissem que este golpe/provocação à IA e às suas implicações éticas supera as implicações éticas de enganar o espectador, o que como é claro, é irônico, porque é precisamente isso que a ia faz.”⁴

4

Astray, M. (2024). 'Reclaiming the brAIn'. Miles Astray – a world, a pen, a camera. <https://www.milesastray.com/news/newsflash-reclaiming-the-brain>



FIG. 6

FLAMINGONE

Fotografia de Miles Astray.
2022

A intricada rede de questões éticas e deontológicas levantadas pelo advento da IA não cabe obviamente no desígnio deste curto artigo, não podíamos deixar, no entanto, de abordar a provocação e observar que nos ocupamos essencialmente das relações entre imagem, violência e tecnologia no berço do século XXI, uma violência mais clara, mais gráfica, mais

explicita. É certo que a IA se apresenta como uma potencial ferramenta ao serviço do criativo, mas a ameaça que a mesma apresenta, num mundo em que minimizar custos e maximizar lucros é um mantra *tecno-feudal*, é algo insofismável. Não será a captura, concretizável ou não, da criatividade humana, das mais sofisticadas formas de violência? Como lidaremos com ela?

REFERÊNCIAS

Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture*

– *Where Old and New Media Collide*.

New York: New York University Press.

Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*.

Lisboa: Orfeu Negro.

Sontag, S. (1977). *On Photography*.

New York: Picador.

Žižek, S. (2002). *Welcome To The Desert*

of the Real! – Five Essays on September 11

and Related Dates. London: Verso.

JOSÉ DA SILVA RIBEIRO

Philippe Lejeune e o cinema autobiográfico

Philippe Lejeune é a figura central nos estudos autobiográficos, e as suas teorias são fundamentais para qualquer análise séria desses estudos, sejam eles literários, históricos ou pessoais. Tem contribuído significativamente para o entendimento da autobiografia, destacando a importância da veracidade e da autenticidade no relato autobiográfico. O seu trabalho é amplamente citado em estudos de literatura, história, e ciências sociais, influenciando pesquisadores que analisam textos autobiográficos sob diferentes perspectivas, incluindo a psicologia, a sociologia e a antropologia. As suas obras mais importantes são *Le Pacte Autobiographique* (1975) e *Signes de vie: Le pacte autobiographique 2* (2005). Esta constitui uma continuação do seu trabalho anterior, aprofundando a análise do pacto autobiográfico e da sua aplicação em diferentes contextos.

Embora confesse, em *Cinéma et autobiographie, problèmes de vocabulaire*, o seu conhecimento precário em relação ao cinema e ao autobiográfico no cinema, ou como prefere chamar “Cinema-eu” e “Autobiografilme”, duas palavras-chave que sugerem os cruzamentos e “deslocamentos” (Lejeune, 1987:7) ele propõe tratá-lo neste ensaio, no qual se interroga:

“Pode o “eu” se expressar no cinema? Pode um filme ser autobiográfico? Porque não? Mas trata-se da mesma coisa de quando falamos de autobiografia na literatura? Podemos transpor assim o vocabulário genérico de um meio de comunicação para outro e, com ele, as problemáticas e distinções próprias do escrito? Tenho dúvidas. Mas será que essas distorções não revelam algo sobre ambos os meios de comunicação? É provável. Com essas perguntas, entro num terreno pouco familiar para mim, já que sempre trabalhei com a autobiografia escrita e oral” (Lejeune, 1987:7).

É a partir de obras bastante marginais¹ que Lejeune começa a interessar-se pela autobiografia no cinema e por “uma série de filmes de autor intitulada *Câmara eu*. Uma voz em off e uma câmara subjetiva explora-

¹ Refere Sartre par lui-même (1976) de Astruc et Contal – no facebook, Les heux d’une fugue (1978) de Georges Perec, INA – <https://vimeo.com/203859098>. Acesso em julho de 2024.

2

Joseph Morder iniciou-se no audiovisual aos 18 anos pela experiência como filmeur quando sua mãe lhe deu uma câmara Super 8 (1967). Dedicou a filmar o seu chamado *Journal filmé*: “Considero que, a partir do momento em que comecei a filmar, comecei meu diário”. Essa atividade diarística não cessou ao longo das últimas cinco décadas, embora tenha evoluído com o tempo.

vam os lugares (vazios) de uma memória de infância; o relato, decomposto como um quebra-cabeça, abria o labirinto da memória...”. Embora mantenha uma atitude cética, ou pelo menos crítica em relação ao cinema autobiográfico, reconhece que o “cinema de autor” contribuiu para esbater fronteiras ou abrir pequenas brechas “para cruzamentos e deslocamentos” entre autobiografia e cinema e que o cinema autobiográfico “começa a existir, diferente da autobiografia escrita, mas também diferente do cinema de ficção, a meio caminho entre o cinema amador e o cinema de ensaio”. Analisa alguns filmes, algumas experiências cinematográficas que mais o aproximam da hipótese de um cinema autobiográfico como *Journal filmé* de Joseph Morder,² *L'Heure exquise* (1981) de René Allio, uma crônica familiar e relato de infância para Allio e *Les années déclin* (1983) de Raymond Depardon contando vocação e carreira de Depardon como fotógrafo.

“O dispositivo empregado por Depardon é muito eficaz: a voz autobiográfica já não está em off, uma das duas câmaras segue o seu rosto que emerge da sombra enquanto comenta as fotos e os fragmentos de filme com os quais preparou uma montagem que a outra câmara segue, enquanto o seu dedo às vezes aponta para algum detalhe. Fotos e filmes possuem um duplo valor de referência, pois testemunham ao mesmo tempo a realidade daqueles anos e a evolução do seu trabalho como fotógrafo e cineasta. No final do filme, Depardon enfatiza que realizou este relato sem ensaio nem retificação, ‘ao vivo’. Claro, a montagem estabeleceu depois um ritmo entre os planos-rostos e os planos-imagens, em plano e contra plano. Surpreende a precisão do tom e a harmonia que se estabelece entre a narração oral desta vida e a maneira de fotografar e filmar: a ausência de ênfase, a simplicidade. Guardo um momento emblemático para mim: um dos primeiros planos que filmou com a sua primeira câmara, muito jovem, na fazenda paterna. Segue de cima para baixo, em câmara subjetiva, os seus próprios pés subindo e descendo uma escada de pedra. Sequência duplamente autobiográfica da cabeça aos pés, e, pela citação que é feita, do presente ao passado...”

Lejeune, ao apresentar *Journal filmé de Joseph Morder* como obra que confirma a hipótese de um possível cinema autobiográfico, abre um novo capítulo no debate e talvez um outro olhar sobre o cinema autobiográfico. Joseph Morder é um dos autores em que o ato de filmar é entendido como uma forma de experimentar a realidade à margem da indústria cinematográfica, em que a subjetividade do cineasta instaura uma liberdade de criação individual e igualitária – a câmara está atualmente acessível a grande maioria da população. Morder, ao longo da sua trajetória, e mais tarde também Alain Cavalier,³ mostram como esta experiência do real com a câmara necessita de solidão. Alain Cavalier diz acerca de Morder “Joseph, para mim, não é nem um diretor nem um cineasta. Filma como outros pintam ou escrevem, quer dizer, desde sua infância e todos os dias. É um *filmeur*” (Blüher, 2004, s.p.). O que é um cineasta? O que é um *filmeur*? (Dereux, 2014: 5)

Talvez o possamos definir, pelo que faz e como faz – um cineasta (ou um amador) que pratica uma forma de filmagem caracterizada pela abordagem pessoal, íntima e solitária, capturando a realidade de maneira direta e espontânea, que presta atenção aos detalhes da vida quotidiana, sem equipa nem estrutura que impeçam o estar só, a intimidade, atuando na imediatez e espontaneidade, na subjetividade e autoexpressão de modo a permitir documentar o real (do filmador e do filmado) com equipamentos simples e automáticos – importante a exploração do automatismo da câmara, como câmaras digitais ou telefones móveis e o mínimo uso da montagem de modo que a autenticidade e a vibração do material original sejam preservadas.

François Laplantine (2007) descreve com mais detalhe as múltiplas características do *filmeur*:

“Por uma inquietação de meticulosidade (e não de contabilidade) verdadeiramente etnográfica, o cineasta apega-se aos pequenos detalhes da vida cotidiana [...] O

³ Rencontre (1996), https://www.youtube.com/watch?v=U_NInloto5M. Acesso em julho de 2024.

filmeur é um observador, um ator do que se filma, um espectador. Também é um sonhador dentro desse filme documental entremeado pela ficção. É igualmente um conversador que, no entanto, não pretende reduzir a imagem ao discurso [...] É, acima de tudo, um interlocutor, que testemunha num sentido profundo a hospitalidade, dialogando com tudo o que se encontra.” (pp. 116–117).

Esta experiência fílmica, assim definida, caracteriza-se pela imediatez, a intimidade e a liberdade. A sua imediatez permite reter o tempo, capturar o que se desvanece. As palavras de Cavalier acerca de Morder:

“O que importa para o *filmeur* não é necessariamente finalizar um projeto, mas recusar que o tempo passe, que momentos magníficos, às vezes ligados à presença de alguém ou a sentimentos, ou ligados a uma forma de harmonia com a natureza, permaneçam presentes. Trata-se de reter o que foge, de reter o tempo [...] Coleta e coleciona blocos de duração. Ou espiga, para retomar a expressão de Varda.” (Dereux, 2014, pp. 92–93)

Monterrubio (2019) elabora no seu ensaio um quadro sinóptico da atividade do *filmeur*, um quadro comparativo dos meios e das formas de Morder e Cavalier e uma análise de *Lettre de Joseph Morder à Alain Cavalier* (2005) e *Joseph Morder par Alain Cavalier* (2006) bem como duas obras de referência *J’aimerais partager le printemps avec quelqu’un* (2007) de Joseph Morder e *Filmeur* (2005) de Alain Cavalier. Não é minha intenção, neste texto, fazer a aproximação destas quatro obras, as ligações quer à etnografia e à antropologia quer ao cinema autobiográfico, mas apenas prestar atenção ao que Lejeune nos apresenta ao referir ao *Journal filmé* de Joseph Morder no seu ensaio.

O ensaio de Lourdes Monterrubio (2019) conclui que as experiências de *filmeur* e os trabalhos de Morder e Cavalier revelam um “despojamento

definido“ pela subjetividade, liberdade, imediaticidade e observação que nasce de uma epistemologia da não manipulação: nem durante a filmagem – uso do automatismo da câmara – nem na pós-produção – dispensando a correção de cor da imagem ou a edição do som. Apresentamos todas as características analisadas no quadro a seguir” (Monterrubio, 2019: 72) e um quadro sinóptico da atividade do *Filmeur* e uma comparação entre Morder e Cavalier:

<i>Filmeur</i>	<i>Morder</i>	<i>Cavalier</i>
Exploración de la realidad	58 – vídeo – teléfono móvil	Vídeo
Subjetividad – libertad – soledad	Sonido directo + Comentario off	Sonido sincrónico
Inmediatez – lo imprevisible	Diario impresionista – jump cut:	Continuidad espacio-tiempo:
Intimidad – lo inconsciente	Gesto impresionista:	Gesto realista:
Observación – el hallazgo	plano flotante – respiración	plano contacto – tacto
Operador – observador – espectador	Paseo, deriva, digresión	Interacción
Epistemología de la no manipulación	Datación, efemérides, aniversarios	No datación
Gesto cinematográfico de despojamiento		
Acto corporal, estético, ético y existencial		
Cámara en mano		
Automatismo		
Montaje como herramienta de depuración		
Reflexión metadiscursiva		
Delante y detrás de la cámara simultáneamente		
Fraternidad con el espectador		

O gesto corporal do *filmeur*, o seu vínculo com a câmara, torna-se um gesto de despojamento estético e um gesto de expressão ética e existencial. Por meio dele, este novo cineasta realiza uma reflexão metadiscursiva, um gesto de resistência, que transgride os cânones da criação cinematográfica. A captação da realidade impõe-se em detrimento dos conceitos de criatividade e originalidade; a imediaticidade da imagem prevalece sobre a sua qualidade; a ortodoxia genérica desvanece-se frente a uma heterodoxia tonal; as regras em torno do formato da imagem, o seu enquadramento ou o seu movimento desaparecem. O *filmeur* propõe “comparti-

lhar uma experiência de vida, uma forma poética” (Fiant, 2014, p. 78) que se inicia com o próprio autorretrato e chegará a transformar o outro em *filmeur*. Cavalier sintetiza assim a experiência do *filmeur*: “Antes eu acreditava que era necessário viver muito para filmar um pouco. Agora sei que filmar e viver é a mesma coisa. É exatamente a mesma coisa” (Chauvin e Lepastier, 2014, p. 32). (Monterrubio (2019: 72).

Lejeune embora cético, ou crítico, em relação à hipótese de autobiografias no cinema ou “Cinema-eu” e “Autobiografilme” abre, como podemos constatar, amplas vias de exploração, reflexão e de desenvolvimento de novas práticas. Além das que acabamos de referir, também a referência ao *Lightning Over Water* (1980) de Wim Wenders surpreende pelo fato de testemunhar a agonia de Nicholas Ray, (mesclando) aproximando elementos autobiográficos de ambos. (Wim Wenders e Nicholas Ray). *Lightning Over Water* (1980), de Wim Wenders e Nicholas Ray é um filme em que duas autobiografias se cruzam numa forma de despedida: Ray caminha para o fim da vida, Wenders visita-o e os dois ensaiam uma história que tem a ver com o momento vivido. Sentados nos sofás em torno de uma mesa baixa estabelecem um diálogo: NR “Este filme é sobre um homem que é um artista. Sessenta anos. Ele ganhou muito dinheiro no mundo da arte com as suas primeiras pinturas. Ele não tem conseguido vender os seus quadros mais recentes, mas tem outra grande necessidade além de dinheiro, que é recuperar a sua identidade o máximo que ele consiga antes de morrer. Ele vai morrer de cancro e sabe disso. [...]” Wim Wenders questiona o porquê da decisão de transformar o personagem num pintor, já que claramente ele é uma referência a Nick. Pergunta: “És tu Nick. Porque queres afastar-te disto? Porque não transformar isto num filme sobre ti?” Nick responde: “Porque nesse caso teria de ser sobre ti também.” Wim, então, questiona se eles vão realmente continuar a fazer o filme, ao que Nick responde: “Eu tenho uma ação, que é recuperar a minha autoi-

magem e a minha imagem diante do resto do mundo. Precisas descobrir qual é a tua ação.[...]” Wim responde: “Minha ação vai ser definida pela tua. A minha ação vai ser definida por ti a encarar a morte.” (*Lightning Over Water*).

O filme *We Can't Go Home Again* é, em diversos planos, marcadamente autobiográfico. Há no filme indícios do percurso de Ray pelo cinema, pelas suas paixões, pela militância, pelo sonho. A auto referenciação é, no filme, uma permanente situação. Nas imagens laterais aparecem fragmentos dos filmes antigos de Ray – *Johnny Guitar* (1954), *Juventude transviada / Fúria de viver* (1955), *Paixão de bravo* (1952), *Delírio de loucura* (1956), e o plano final é idêntico ao plano inicial de *Amarga esperança* (1948). Assim, *We Can't Go Home Again* é a recapitulação fundamental do sentido da obra de uma vida. Também os estudantes se contam no filme. David vai a uma clínica de emagrecimento e perde 80 quilos, apenas para descobrir o seu novo ídolo público, que ainda tem uma cabeça gorda. Leslie grita que quer ser bonita, mas “Sou sempre feia! Eu sou sempre feia! Eu sou sempre feia!” Observamos as ambições das alunas e alunos por fama e glória que a presença de Nick entre eles inflama. Seguimos o desvio de Nick e dos estudantes para o abuso e dependência de drogas, testemunhamos as suas traições mútuas. Em cada personagem e quadro, o filme revela um interesse pessoal ingênuo e flagrante na sua própria ignorância de si mesmo e as suas consequências. Tom Farrel, filho de um detetive novaiorquino, com quem está em conflito, e ex-seminarista, é cego do mesmo olho que Nick e confessa a sua paixão por Leslie, questiona-se sobre as escolhas de raparigas judias ou católicas, falam sobre o uso do tapa-olhos e a origem da cegueira de Ray. Os estudantes falam dos seus romances, aventuras (reais ou imaginadas da Leslie com o polícia), loucuras, angústias, solidões, sofrimento, dores, doenças sexualmente transmissíveis, do desejo e da impossibilidade de regresso à casa. A reflexividade em *We*

Can't Go Home Again aparece-nos de diversas formas, em níveis individuais e coletivos. A narrativa sobre o fazer cinema, ou de fazer cinema neste contexto específico, ou mesmo a reflexão sobre o que é o cinema está dentro da principal narrativa (fragmentada) do filme. O *aparatum* (meios técnicos específicos e procedimentos) do cinema estão constantemente visíveis – câmaras, claquete, projetores, som dos projetores, visionamento de filmes, filmagens. Em certo momento, o filme mostra Ray a observar imagens na tela de um visualizador fora da câmara, na sala de edição. A conexão do olhar é feita no canto superior esquerdo do retângulo central, atrás da imagem do visualizador. Outra cena mostra um casal mascarado a abraçar-seem frente a uma tela de projeção. Ainda noutra, Leslie nua, ondulado ao ritmo da música psicadélica, o seu corpo coberto por imagens projetadas. Finalmente, Tom, vestido de policial, na moldura de uma janela, depois Tom encarando o seu reflexo no espelho. As imagens projetadas em conjunto esvaziam, portanto, outras imagens, intradieéticas, até à vertigem. O filme mostra o tempo real de realização do filme – Ray vestido de Pai Natal e a desconstrução deste mito, os rituais académicos de fim de curso, e a outorga de diplomas.

Concluimos com Lejeune quando afirma que, com o cinema-eu, “a autobiografia só pode ser enriquecida, é uma aventura que deve ser seguida com curiosidade” (Lejeune, 2008: 26).

REFERÊNCIAS

- DEREUX, Robin. (2014). *Alain Cavalier, cinéaste et filmeur*, Paris: Harmattan.
- LAPLANTINE, François. (2007). *Leçons de cinéma pour notre époque*. Paris: Téaèdre.
- LEJEUNE, Philippe. (2005). *Signes de vie: Le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil.
- LEJEUNE, Philippe. (2008). Cine y autobiografía, problemas de vocabulário, Cineastas frente al espejo / coord. por Gregorio Martín Gutiérrez, pp. 13–26. T & B Editores.
- LEJEUNE, Philippe. (2008). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- LEJEUNE, Philippe. (2008). Veinti ún años después. Cineastas frente al espejo / coord. por Gregorio Martín Gutiérrez, págs. 11-12
- MONTEERRUBIO, Lourdes. (2019). Los filmers Joseph Morder y Alain Cavalier. Gesto fílmico de despojamiento y epistemología de la no manipulación. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(1), 55–73.
- RIBEIRO, José da Silva e Coradini, Lisabete. (2024). *Autobiografias e Pesquisa audiovisual participativa*, Avanca Cinema, CineClube de Avanca.

JOSÉ QUINTA FERREIRA

As Escolas e a Produção Cinematográfica e de Audiovisual Sustentável

As escolas de cinema e audiovisual são centros importantes na formação de novos criadores e técnicos, pelo que devem ser motores da inovação e da capacitação dos atuais e futuros sistemas de produção nas áreas do cinema e do audiovisual.

As instituições de ensino, atualmente, proporcionam uma formação abrangente a nível da teoria e da prática. Têm de passar, no entanto, a integrar nos seus currículos formação especializada na área da produção, com temáticas e procedimentos para se atingirem os objetivos de uma sustentabilidade social e ecológica, permitindo a aquisição de novas competências.

As escolas, ao apresentarem uma diversidade de abordagens pedagógicas e uma complementaridade entre as diferentes ofertas formativas, constituem-se como modelos de representação social, difundindo novos conhecimentos e práticas. Contribuem, igualmente, para a capacidade de adaptação da sociedade a novas realidades e competências, que resultam das novas profissões, do mercado e das emergentes tendências sociais e tecnológicas, nas áreas do cinema e do audiovisual.

A produção académica na área do cinema e do audiovisual, de matriz politécnica, tem-se desenvolvido no sentido de se fazer uma aproximação ao mercado de trabalho a nível artístico e profissional, pelo que deve começar nas escolas a obrigatoriedade de se integrarem conteúdos e práticas ligadas à produção sustentável a nível social e ecológico. Neste contexto, têm de ser o motor da formação nas novas competências, que permitem assumir novas funções (Exemplos: *Green Manager* ou *Green Consultant*), dotando os diplomados com ferramentas para enfrentarem os desafios das novas formas de produção cinematográfica e audiovisual, que a sociedade tem de desenvolver e consolidar.

Os novos modelos de produção académica, espelhando o meio profissional, devem ter por objetivo uma formação que prepare os estudantes para a necessidade de desenvolverem projetos assentes numa estratégia de sustentabilidade.

A sustentabilidade enquanto conceito de desenvolvimento, incorpora diferentes dimensões que a caracterizam e definem a sua relevância na sociedade contemporânea, nomeadamente a nível social, económico e ecológico.

As Nações Unidas em 2015, definiram na Agenda 2030, 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS),¹ identificando, desse modo, a sustentabilidade como matriz de todo um processo de desenvolvimento.

A sustentabilidade na sua dimensão social, deve assegurar a defesa e a valorização dos direitos humanos como fator de coesão da sociedade. Promove a igualdade de oportunidades a todos os elementos da estrutura social, através da paz, da Justiça e de instituições eficazes, que sejam verdadeiros fatores de integração social, através da promoção da igualdade de género ou da eliminação da pobreza e assumindo a luta pela redução das desigualdades.

Não menos relevante para a sociedade será que a sustentabilidade social seja também definida como um elemento fundamental da diversidade cultural.

A sustentabilidade económica assegura várias dimensões fundamentais, ao nível da eficiência e viabilidade económica, da promoção do trabalho digno e de capacitar uma gestão ética.

A sustentabilidade ecológica propõe-se conservar recursos naturais e preservar a biodiversidade, numa perspetiva de proteger e melhorar a qualidade do ambiente, sempre promovendo a produção e o consumo responsáveis.

No contexto da sustentabilidade ecológica, a Europa tem afirmado a partir da definição de políticas, o seu empenho em assegurar a este nível a sustentabilidade, tendo definido um Pacto Ecológico Europeu² com objetivos e metas bem definidas, através do qual se propõe, até 2050, a ser o primeiro continente com impacto neutro no clima.

¹ Nações Unidas Objetivos de Desenvolvimento Sustentável – ONU Portugal (unric.org)

² Pacto Ecológico Europeu (europa.eu)

A produção cinematográfica contemporânea não pode estar desligada da sociedade em que se insere, pelo que os modelos e práticas da produção atuais e futuros têm de integrar princípios e valores que garantam suas produções incorporam critérios de sustentabilidade nas suas diferentes dimensões.

A sustentabilidade no cinema e no audiovisual deverá ser um fator relevante e dinamizador, que promove as boas práticas da produção cinematográfica contemporânea assegurando que o cinema e audiovisual estão determinados em alcançar os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) preconizado pelas Nações Unidas e participam das políticas europeias de implementação de um Pacto Ecológico, contribuindo para a mudança de hábitos e comportamentos instituídos.

A sustentabilidade na produção cinematográfica do ponto de vista social, deverá assegurar um melhor equilíbrio entre a vida pessoal e profissional de todos os envolvidos na produção de filmes, inclusive melhorando as acessibilidades aos diferentes locais de trabalho, promover a igualdade de género nas equipas de produção, e assumindo a atribuição de salários iguais para funções iguais, sem discriminação de género. A ligação e envolvimento com as comunidades locais onde se realizam as produções é fundamental e integrador, para dimensão social que se quer forte.

Na dimensão social é igualmente relevante a possibilidade da implementação de novas tecnologias ou processos de produção, quando se oferecem formações que permitem atualizar ou aprender novos conhecimentos aos profissionais que estão no mercado de trabalho.

Do ponto de vista económico, a sustentabilidade da produção cinematográfica, numa ligação à vertente social, tem de apostar na economia local, afirmando uma ligação forte à economia circular, contribuindo desse modo para uma eficiente utilização dos recursos e uma significativa redução dos desperdícios.

A sustentabilidade económica da produção cruza-se com a ecológica quando se promovem parcerias com empresas que fornecem serviços às produções, que também incorporam na sua atividade princípios de sustentabilidade, ou se opta na medida do possível pela utilização de energia verde, contribuindo desse modo para a eficiência energética.

A produção académica cinematográfica e audiovisual sustentável em termos ambientais, deverá consignar como prioridade a conservação dos recursos naturais, contribuir para a diminuição dos efeitos de estufa, sempre que possível promover a aplicação dos princípios dos 5Rs (Repensar, Recusar; Reduzir, Reutilizar, Reciclar) assegurando uma produção ambientalmente responsável e preparando os estudantes para os futuros desafios profissionais a nível da sustentabilidade.

Nas diferentes fases de um processo de produção (desenvolvimento, pré-produção, produção, pós-produção e distribuição), terão de se aplicar novos procedimentos e práticas que permitirão alcançar os objetivos de sustentabilidade que a produção cinematográfica no contexto da sociedade contemporânea está de certo modo obrigada.

No contexto do desenvolvimento de um projeto académico cinematográfico/audiovisual deverão desde logo ser equacionadas as práticas de sustentabilidade do projeto, que permitirão definir os objetivos a atingir em todas as fases de produção sempre em acordo, com os princípios de sustentabilidade. Este processo inicia-se idealmente logo na fase da escrita do guião, permitindo “contaminar” desde um primeiro momento, todo o processo seguinte definido num “Plano de Sustentabilidade” que vai desde a pré-produção, à produção, pós-produção e distribuição.

A opção por delinear uma estratégia de sustentabilidade desde o primeiro momento, permite procurar os apoios para as produções que apostem na sustentabilidade. A própria estratégia de comunicação poderá valorizar a opção tomada, permitindo igualmente captar apoios, fi-

nanciamentos e patrocínios de entidades e pessoas que sejam sensíveis à questão da sustentabilidade.

A implementação da redução das emissões de gases com efeito de estufa, implica desde um primeiro momento, a definição de estratégias a diferentes níveis, no consumo de energia, na escolha e seleção dos materiais, nas soluções de transportes de materiais, equipa técnica e artística, ou ainda nas opções na escolha do catering e na gestão correta dos resíduos produzidos, que contribuam de forma consciente e eficaz para a redução das emissões de gases para atmosfera.

Em Portugal, a nível profissional, as novas práticas em direção a uma produção cinematográfica sustentável, já se começam a implementar.

A Portugal Film Commission na sua plataforma,³ disponibiliza o Green Shooting Portugal⁴ – Guia para filmagens sustentáveis, onde na nota introdutória se afirma que o guia “tem como objetivo sensibilizar e informar o setor audiovisual para a adoção de práticas ambientais sustentáveis, promovendo o seu papel como agente de mudança para modelos de produção mais verdes. As orientações vertidas no presente guia têm subjacente a primordial regra dos seis R’s: repensar, recusar, reduzir, reparar, reutilizar e reciclar.” que Portugal está na vanguarda da sustentabilidade, tendo sido um pioneiro no assumir do compromisso da neutralidade carbónica em 2025.

No guia, no conjunto das orientações apresentadas, destaca-se a proposta de integração nas equipas de um novo elemento, o Green Manager ou Green Consultant, que congrega um conjunto de funções na área da sustentabilidade, que podem incluir “i. Identificar os fornecedores/bens e serviços sustentáveis ii. Divulgar informação, recursos e atualizações das presentes orientações iii. Reunir com os responsáveis das diversas equipas para ajudar a alcançar os objetivos definidos iv. Monitorizar as estratégias e resultados v. Gerir/atualizar as checklists (Orientações espe-

³ Portugal Film Commission (<https://portugalfilm-commission.com/>)

⁴ Green Shooting Portugal (<https://portugalfilm-commission.com/wp-content/uploads/2021/05/PFC-Green-Shooting-PT.pdf>)

cíficas) nas várias áreas de atividade vi. Participar em reuniões semanais com as equipas vii. Elaborar o relatório final de produção sustentável”, à elaboração e implementação de um Plano de Produção sustentável a ser discutido com todos os departamentos, entre outras tarefas.

No guia são dadas orientações específicas sobre práticas sustentáveis que as equipas deverão seguir nas diferentes fases (pré-produção, produção, pós-produção), locais de filmagem (estúdio e cenário real), transportes, energia/iluminação, equipamentos, catering, guarda-roupa/maquilhagem, limpeza, paisagens protegidas, *scouting*. Para uma correta implementação e controle das práticas de sustentabilidade, o guia disponibiliza um modelo de *checklist green shooting*,⁵ apresentado como uma ferramenta de auxílio e avaliação do nível de sustentabilidade da produção.

A Associação Portuguesa de Técnicos de Audiovisual – APTA, também já incorpora nas suas prioridades a implementação de medidas de sustentabilidade, propondo que no início das produções, seja distribuído às equipas um documento, o Memo Verde, que indica como reciclar para se implementar uma produção sustentável, afirmando que “Devemos trabalhar para uma indústria audiovisual mais ecológica que adote mais medidas de proteção relativas ao meio ambiente e de combate às alterações climáticas”, promovendo a aplicação da política dos 5Rs.

Uma das tarefas essenciais na produção de um projeto, será a de trabalhar com os diferentes departamentos, envolvendo-os num processo de implementação dos princípios dos 5Rs (Repensar, Recusar, Reduzir, Reutilizar e Reciclar). Estes pressupostos implicam uma nova mentalidade das equipas, que têm de fazer opções sustentáveis e introduz uma mudança efetiva nas práticas da produção.

No Memo Verde, são identificados alguns dos procedimentos, no sentido da adoção das políticas dos 5Rs, dos quais se destacam alguns pontos referidos no documento:

“RECUSAR – Recusar consiste em não aceitar produtos que tenham um significativo impacto ambiental;

REPENSAR – Repense os seus hábitos de consumo e o que vai fazer ao resíduo;

REDUZIR – Ao reduzirmos o consumo, reduzimos a criação de resíduos;

REUTILIZAR – A reutilização de certos objetos, utensílios e materiais como plástico, metal, papel ou vidro, vai permitir que outros não sejam produzidos, e isto, traduz-se numa poupança de recursos energéticos e matérias-primas;

RECICLAR – Reciclar significa reintroduzir os materiais como papel/cartão, plástico, metal e vidro, no processo produtivo de novos materiais ou produtos.”

Indica-se ainda no documento um conjunto de objetivos que devem ser atingidos e a informação sobre sites, que podem dar mais informações sobre como tornar uma produção mais sustentável.

Os dois exemplos apresentados do Guia Green Shooting Portugal e do Memo Verde, são representativos dos novos modelos de produção sustentável que já estão a ser implementados a nível profissional em Portugal, e que devem ser igualmente aplicados a nível académico, mostrando que atualmente já existem entidades que promovem novas dinâmicas que sustentam uma mudança de paradigma na produção cinematográfica contemporânea.

JOSÉ SOUDO

**Sobre a Fotografia
Portuguesa:
Memórias repartidas
entre livros, filmes
e algumas notas
dispersas**

Sobre a *Fotografia Portuguesa*, ou sobre a *Fotografia em Portugal*, muito já foi dito e escrito por historiadores, comissários e curadores de exposições, organizadores de eventos, assim como por críticos e outros criadores de opinião, dedicada à fotografia e áreas afins.

Assim sendo, o que poderei acrescentar que seja relevante quanto a este assunto?

Memórias e pouco mais do que memórias.

Relembra-se para tal, as obras e textos essenciais de António Sena, *Uma história de fotografia – Portugal 1839 a 1991*, com edição da INCM de 1991, ou a *História da imagem fotográfica em Portugal – 1839–1997*, editada em 1998, pela Porto-Editora, ou a síntese por ele escrita e inserida nas pp. 66-73, da edição especial n.º 70, da *Revista Lápiz*, de Espanha, dedicada ao nosso país e publicada em 1990, sob o título, *Pequeníssima história de la fotografia en Portugal*.

O livro *A fotografia em Portugal*, de Maria do Carmo Serén, integrado na coleção de 2009, do Diário de Notícias, *Arte Portuguesa da pré-história ao século XX*.

Os diversos escritos e análises críticas sobre a “nossa” fotografia, confrontada consigo mesma e com a do mundo, sob a pena acutilante de Alexandre Pomar, não podem ser esquecidos.

Os brilhantes artigos de opinião sobre cultura fotográfica, elaborados, pelo Professor Jorge Calado, com maestria e paixão, aos quais se tem de juntar as infinitas curadorias expositivas que coordenou, com inclusão nos respetivos catálogos e livros, de textos que nos permitem uma imersão na cultura fotográfica, destacando que a produção dos nossos fotógrafos é por ele muito bem valorizada e melhor contextualizada.

Carlos Relvas Fotógrafo – Contribuição para a História da Fotografia em Portugal no Século XIX, editado na INCM, em 1984, o livro de António Pedro Vicente, em que o autor é um dos primeiros a colocar a questão sobre

o manto de silêncio relativo ao fotógrafo da Golegã, que continua quase desconhecido em Portugal, mas a quem foram atribuídos prémios e galardões, durante o séc. XIX, em várias partes do mundo.

Questão esta, abordada também por Olga Ramos, realizadora de cinema, na apresentação do seu filme *Amateur*, estreado na Cinemateca Nacional, em 2015, ao afirmar perante o público presente, “...no entanto, Carlos Relvas e as suas fotografias são pouco conhecidas em Portugal e no mundo...”, a qual foi também foi por mim falada, em 2017, no *Symposium under the dark cloth – working with photography studio archives*, que decorreu no espaço Quad, da cidade de Derby para o qual a direção da produtora B’Lizzard, disponibilizou uma síntese do mencionado filme, para complementar a apresentação que aí fiz, sob o título *Carlos Relvas – his studio(s) and archive*.

Como nota à margem, o convite para esta minha presença no *Format 17 Festival*, partiu de Pete James, investigador em História da Fotografia e coorganizador do referido evento, que conheci na Universidade Lusófona, no âmbito da Conferência Internacional *Stereo & Immersive Media 2016*.

Em Derby, decorriam as comemorações relativas aos 150 anos de existência do estúdio do fotógrafo Walter William Winter, vulgarmente designado por W. W. Winter, situado na Midland Road da cidade, desde 1867, mas cuja atividade, nos remete para o ano de 1852, início do “...negócio de fotografia mais antigo na Grã-Bretanha...”.

Nestas memórias, não poderei deixar de convocar os tempos românticos e longínquos, ao mesmo tempo tão próximos, de há quatro décadas atrás, sobre os quais Susana Lourenço Marques dissertou em doutoramento e publicou em livro, no ano de 2018, *Ether-vale tudo menos tirar olhos – um laboratório de fotografia e história (1982–1994)*, com edição da Dafne Editora/Pierrot le fou, a propósito da fundação e vivências da e na Associação Cultural, nascida com “...o propósito de organizar exposições

e edições que dessem corpo a novos olhares e discursos...”, na qual estive envolvido de alma e coração.

Foram anos de utopia, deste coletivo de voluntaristas apaixonados, que deixaram contributos valorosos, para o entendimento e alguma arrumação da cultura fotográfica em Portugal, desde os idos de 1839 até aos anos 1990's. Perdoem-me a imodéstia.

Saliento que embora nada tenha de relevante, no mesmo ano de 1982, iniciei a minha caminhada enquanto docente-residente e fotógrafo, no *Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual*, a escola que não o é, pois trata-se de uma *associação cultural sem fins lucrativos e de utilidade pública*, onde entrei de facto quatro anos antes, em 1978, para não mais sair, até aos dias de hoje.

Neste *meu Ar.Co de sempre*, entre os anos 1980's e 2020's, cruzei-me com alguns dos mais significativos novos-novos das gerações de ouro da fotografia portuguesa contemporânea.

Não os irei nomear, nem eles precisam disso. Estão todos no meu coração e quem sabe, no vosso.

Quatro décadas de partilha e de aprendizagens mútuas, em que o mais privilegiado tenho sido eu, sem quaisquer dúvidas.

Alguns de vós saberão que tenho tido colaborações diversas em muitos outros sítios, em que umas são institucionais e outras mais irreverentes.

Nestas memórias irrelevantes de septuagenário, destaco que fui um dos três que, em 1998, elaborou e submeteu ao ministério respetivo a proposta para a criação no ensino superior público, de uma licenciatura em fotografia. Esse documento foi subscrito por Luís Pavão e António Ventura, o único que tinha um vínculo formal com o Instituto Politécnico de Tomar.

Os reflexos só aconteceram a partir de 2001, quando nesse Instituto, foi então criada a primeira licenciatura no ensino público, dedicada exclusivamente à fotografia. Fui aí docente durante quase duas décadas.

Depois desta, outras licenciaturas nasceram, tanto no ensino público, como no privado.

Passados todos estes anos, acrescentaria, “...para o bem e para o mal...”.

Tal como na situação atrás mencionada, com a devida autorização da direção do Departamento de Fotografia do Ar.Co, a minha *casa-mãe*, fiz também parte do corpo de formadores em fotografia e história da fotografia, do *Cenjor – Centro Protocolar de Formação Profissional para Jornalistas*.

Destas vivências, o que desejo mesmo ressaltar, é que nas instituições referidas e em muitas outras, com que colaboro regularmente, me tenho cruzado com outros futuros fotógrafos da atualidade, plenos de energia e vontade de o serem, capazes de lutar contra ventos e marés, com percursos posteriormente bem delineados e construídos, em todas as tipologias que a fotografia comporta.

Nesse relembrar de memórias, guardei para o fim uma que é recente, por motivos óbvios e de coração, o estar ligado à fundação, no ano de 2019, da *Tira-Olhos – Associação de fotografia experimental*, um espaço de construções, vivências e partilha de experiências, a partir da execução dos processos mais arcaicos e históricos na área da fotografia e não só, onde se conta com o empenho de Sofia Silva, Paula Lourenço e Alexandre de Magalhães, que por sua vez já envolveram outras libelinhas neste projeto sonhador.

Colocando de lado todas estas minudências e de regresso aos escritos e reflexões, não poderei esquecer, diria mesmo, não poderemos esquecer, os trabalhos filosóficos e de ensaio sobre fotografia, deixados por Pedro Miguel Frade (1960/1992), os quais para além do espanto que nos provocaram, pouco tempo antes do seu falecimento, nos espantaram, através das suas *Figuras do Espanto – A fotografia antes da sua cultura*, livro publicado em 1992, com a chancela das Edições ASA.

Não foi em vão que o seu nome foi atribuído à Biblioteca do Centro Português de Fotografia (CPF), tal a sua paixão por cultura fotográfica.

Aos escritos dele, e na mesma área, há que relembrar e juntar as dezenas de livros com que Margarida Medeiros (1954/2024) nos presenteou, sendo de referir a importância dos respetivos trabalhos tutoriais, entre outros, que nos põem a pensar sobre a fotografia, no mundo e em Portugal e ficar para aqui saudosos e a imaginar, quantos outros livros ainda nos poderia vir a deixar, carregados de conteúdos tão mágicos quanto *Fotografia e narcisismo – o auto-retrato contemporâneo*, ou *Fotografia e verdade – uma história de fantasmas*, ambos editados pela Assírio e Alvim, em 2000 e 2010, respetivamente.

Como leitor ávido, diria que os textos de ambos são dignos de estarem em qualquer biblioteca, lado a lado com os ensaios escritos por Susan Sontag, Roland Barthes, Juan Fontcuberta, ou outros pensadores e analistas críticos sobre a produção em fotografia, em qualquer dos momentos da sua existência, passada, presente e até futura.

A propósito de futuro e sobre os tempos que estão por aí, o quão importante é a análise sobre a fotografia para o séc. XXI, que Fontcuberta nos deixa no seu livro de 2015, com a chancela da Editorial Gustavo Gili, *La camera de Pandora – la fotografi@ despues de la fotografia*.

Assim sendo, estando o essencial sobre o assunto já escrito, contado e recontado, com paixões, com polémicas e algumas das vezes com aparentes contradições, como arrumar e terminar este texto que se desejava sobre a *Fotografia Portuguesa*?

Em vez de respostas, apresento-vos as dúvidas e interrogações que venho a colocar aos alunos nas últimas quatro décadas, nos respetivos processos de ensino/aprendizagem em fotografia, tanto nas suas componentes técnico-científicas, como nas históricas e culturais.

Quanto à primeira, faz-se uma desconstrução sobre os recursos essenciais para a produção fotográfica, segundo a ideia bastante simples, que os “nossos” resultados, qualquer que seja o seu propósito, resultam da jun-

ção e controle dos seguintes ingredientes básicos: *luz, câmara e materiais fotossensíveis*, pois é a partir do respetivo domínio e conhecimento efetivo e afetivo, que as fotografias acontecerão e estas tanto podem ser científicas, como de amador, documentais ou ficcionadas, em estado puro ou manipuladas. É a gosto.

Quanto às componentes históricas e culturais, desafio os alunos com estudos de caso, a partir da interrogação, “História da fotografia – Fotografias com histórias ou histórias com fotografias?”, onde se colocam mais perguntas do que se dão respostas.

Há que entender e sentir, que o percurso da fotografia enquanto produto da ciência e da história, é algo de dinâmico, transversal e feito por camadas e muitas influências, onde tudo se interliga, mesmo quando assim possa não o parecer, pois o acto fotográfico, para o ser, deveria ser um produto cultural.

Alguns desses casos de estudo que abordo, já fizeram parte de três das edições do IRI.

Em 2014, nas REVOLUÇÕES, da 11.ª edição das *Imagens do Real Imaginado*, apresentei e dissertei, em formato de *masterclass*, sobre as *Fotografias efémeras ou a fotografia antes da fotografia*.

Nas TRAVESSIAS, do IRI de 2017, participei no conjunto de reflexões sobre o *Ensino da fotografia – modos de ver e pensar o seu ensino*, integrado no painel *Conteúdos, cursos e modos de ensinar*, em representação do Ar.Co, assim como na mesa que pretendia abordar as possibilidades oferecidas pela fotografia e o lugar do fotógrafo e investigador, na relação entre memórias e arquivos, *Fotógrafos e Investigadores – memórias e arquivos*, onde contextualizei algumas das questões sobre a fotografia em Portugal e como cá terá chegado no séc. XIX, a partir da interrogação, “Falar de Carlos Relvas no seu tempo, nos tempos de hoje...Falar de factos e realidades, ou falar de mitos e ficções?”.

A mais recente destas intervenções, aconteceu na sessão de abertura das *EVOCÇÕES*, do IRI 2023, com *Uma reflexão subjectiva sobre a fotografia no tempo e na obra de Aurélia de Souza (1866/1922)*.

Dos outros casos de estudo, que até à data ainda não aconteceram no IRI, destaco apenas três deles:

— *Rosa Casaco, António Passaporte, Mário Novais, Mário de Oliveira, Américo Ribeiro, Augusto Cabrita, Maria Lamas e Artur Pastor, entre tantos – atitudes fotográficas bem diferentes, nos anos de chumbo e em pleno Estado Novo.*

Pretexto para uma análise crítica da fotografia salonista e normativa, segundo os padrões impostos pelo Estado Novo, onde se convocam para a reflexão, assuntos tão díspares como o construtivismo soviético, a martirizada Escola Bauhaus e a sua importância e legado futuro, o movimento Dada, o Surrealismo, a I Grande-Guerra, o período entre esta e a II Guerra Mundial, sem deixar de falar na brutalidade da Guerra Civil em Espanha e a propósito convocar três figuras icónicas da fotografia documentalista, o húngaro Endre Ernő Friedmann, a alemã, Gerta Pohorylle, assim como o polaco Dawid Szymin, ou melhor, Robert Capa, Gerda Taro e David Seymour, a quem os amigos mais próximos chamavam *Chim*. Também se fala sobre a fotografia de índole humanista e sobre a de índole subjectiva, assim como das rupturas e modernidades dos finais do séc. XIX/inícios do séc. XX, entre tantos outros assuntos, que surgem por arrasto.

— *Lisboa, cidade triste e alegre, de Victor Palla e Costa Martins – um livro real de 1959 ou um livro virtual em pleno séc. XXI?*

Neste item, gira-se à volta dos tempos míticos da produção e de quase tudo o que nos possa levantar as muitas camadas de mistério e irreverência, na construção deste livro, que foi um “...acto de resistência ao fascismo...”, segundo as palavras do realizador e cineasta Fernando Lopes, passíveis de ser escutadas no filme realizado em 2004, por Luís Camanho. Para tal, regressa-se aos tempos da *Ether* a um outro filme produzido para

a RTP2, por António Sena e Margarida Gil, *Olho de vidro – parte 1 – A luz dos fotógrafos, Olho de vidro – parte 2 – Os fotógrafos da luz*.

Após muita pressão feita pelos seus autores, a partir de uma mentira descarada, que era de “...estarmos a comemorar o Ano Europeu da Fotografia...”, algo que de facto não existe, nem se comemora, o filme foi apresentado em 1984.

Para quem não o sabe, este encomendado ao canal público de televisão, esteve congelado nas prateleiras da RTP e sem divulgação, desde a sua produção, em 1982.

Na parte 2 deste documento histórico e ingénuo, há cerca de três minutos mágicos, com filmagens em Alfama, onde se registam as interações de Costa Martins e Victor Palla com os habitantes do bairro histórico, ao revisitarem alguns dos locais onde tinham fotografado entre 1956 e 1959, para a execução do seu *Poema Gráfico* sobre a cidade, nome este alterado pelos seus autores, pouco antes de o mesmo entrar na tipografia, tomando a opção de lhe chamar: *Lisboa, cidade triste e alegre*.

A impressão magistral deste projeto editorial foi executada na Litografia Tejo e a sua divulgação foi feita através do Círculo do Livro, com o objetivo de ser vendido em fascículos, que seriam posteriormente enviados pelo correio aos interessados.

Uma estratégia muito subtil dos autores para tentar contornar a pesada e dura censura do velho Estado Novo.

Sem dúvida que aqui começou uma aventura e um novo capítulo da fotografia portuguesa do séc. XX e cujas influências perduraram até hoje.

Presumo que Luís Camanho tenha sido um dos poucos que se predis pôs a estar à frente do aparelho de televisão, para ver este filme singelo, exibido no canal 2, em pleno verão e a um sábado à tarde.

Algo deve ter remexido tanto com ele, que cerca de vinte anos depois, decidiu fazer na produtora Esfera Cúbica, a realização e trabalho de pes-

quiza, coadjuvado por João Abrunhosa, de um filme ao qual chamou, “*Lisboa cidade triste e alegre - seguindo as pistas de Victor Palla e Costa Martins*”, no qual tem depoimentos diversos de Alexandre Pomar, Dália Dias, Emília Tavares, Fernando Lopes, João Mário Grilo, João Palla, Jorge Costa Martins, Jorge Guerra, Jorge Molder, José Borrego, José Sommer Ribeiro, José Soudo, Luís Pavão, Manuel da Costa Cabral, Manuel Valente Alves, Margarida Gil, Margarida Medeiros, Margarida Veiga, Nuno Teotónio Pereira e Teresa Siza, além das colaborações preciosas de outros familiares dos autores e do fotógrafo Martin Parr.

Este filme foi o culminar do Seminário coordenado pela curadora Lúcia Marques, que aconteceu no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em 2005, sob a ideia-chave de *A construção fotográfica da imagem da cidade: a partir de Lisboa, cidade triste e alegre de Victor Palla e Costa Martins*.

— *O(s) paradigma(s) de Sebastião Salgado ou ir ao encontro dos Salgados antes de Salgado*, servem de pretexto para se referenciar as tipologias fotográficas do citado fotógrafo, deste as de forte pendor e militância social, que nos farão recuar até aos tempos trágicos em que documentou a guerra civil no Ruanda, em 1994 e os tempos posteriores, nos quais se apresentou como um defensor das causas da natureza e das minorias étnicas.

Esta reflexão, é construída da frente para trás, pois se formos capazes de o fazer para as tipologias designadas, seremos capazes de percursos de análise semelhantes, para qualquer uma das outras tipologias em que a fotografia se pode manifestar, ou seja, somos e devemos encontrar suporte no que já foi feito, como forma de darmos passos mais seguros para o que desejamos fazer no presente e no futuro.

Neste caminhar às avessas, do presente até ao passado, num processo de procurar os muitos *Salgados* que a história nos tem dado, serão lembradas figuras míticas e de direito próprio, importantíssimas da nossa

fotografia documental, tais como Eduardo Gageiro, Alfredo Cunha e o sempre rebelde e irreverente Carlos Gil (1937/2001). Fotógrafos de tempos mais arcaicos como Cunha Moraes, Aurélio da Paz dos Reis, Joshua Benoliel e Arnaldo Garcez são contextualizados, lado a lado, com os provindos das gerações dos anos 1980's, 1990's, 2000's, 2010's, até aos dias de hoje, mais próximas e contemporâneas.

Para terminar de vez, faço emergir ideias associadas a dois outros livros, porque nelas muito me revejo.

“... fecha-se a janela, identifica-se a casa com a câmara escura,
e a opção custa menos...”

Estas palavras tão depuradas quanto sentidas, foram escritas por Carlos Oliveira, em 1978 e surgem numa passagem do livro *Finisterra – paisagem e povoamento*, cuja edição de 2003 é da Assírio & Alvim.

Em *Haja Luz! Uma história da química através de tudo*, edição de IST-Press, de 2011, o Professor Jorge Calado, disserta sobre *tudo* e trata de assuntos na aparência dispare, latos e desconectados, mas de facto todos interligados, onde a *fotografia* e os tempos que a antecedem são *naturalmente* referenciados.

O essencial desta sua obra magnífica já tinha sido por ele expresso, na entrevista de 2003, concedida à Sociedade Portuguesa de Química, ou seja, cerca de 8 anos antes da publicação do livro e onde está mencionado o que desejo destacar.

“...acredito firmemente (...) que há apenas uma única cultura
e que tudo se encontra relacionado (...).
(...) nada acontece sem energia.
A energia é fundamental para tudo (...).”

Quer as palavras poéticas e sofridas do ensaísta, quer as escritas pelo cientista, onde directa e indirectamente a *fotografia* está implícita, dão-me o apaziguamento que necessito para terminar este texto, onde presto a minha homenagem aos vinte anos do IRI e às suas *IMAGENS INDELÉVEIS*, assim como a todos os que ajudaram e participaram na construção deste projecto dedicado à divulgação e reflexão sobre *Fotografia, Cinema e Multimédia*.

Porque deixam obra que é obra. Parabéns.

Por ser impossível de os enumerar, *TODOS* os fotógrafos ficam aqui homenageados, pois sem a sua produção, nada haveria para comentar.

Sobre os fotógrafos portugueses, em particular, alego que a Fotografia em Portugal está muito bem, de Norte para Sul, de Leste para Oeste, ou seja, em todos os quadrantes da sua produção.

Por razões de afeto e particulares, destaco os nomes de Pedro Miguel Frade, Carlos Gil e Margarida Medeiros, pois este texto foi elaborado a pensar muito neles.

Neste terminar e em minha defesa, confesso que estas notas soltas feitas a partir das memórias de alguns livros e de alguns filmes, são longas e dispersas. Divaguei muito e escrevi pouco e enviesado sobre a *Fotografia Portuguesa*.

Tudo continua por dizer e o mesmo poderia ter sido escrito e dito de muitas outras maneiras.

Sem dúvida, há que estudar, investigar e juntar pontas soltas, que nos permitam um melhor entendimento do que já se fez, do que se está a fazer e do que poderá vir a ser feito.

É imperativo apertar cada vez mais a malha dos trabalhos de arqueologia, no campo da fotografia, em Portugal e não só. É só!

MARGARITA LEDO ANDIÓN

**No interior do labirinto.
Cinema feminista
en lingua galega**

Escribo este texto en calidade de estudosa e activista a prol do cinema das pequenas nacións, para o caso, do Novo Cinema Galego, NCG, e en lingua galega canda a súa relación co feminismo. Para esta viaxe case íntima traballo con referencias e mostras de cinema que non gardan entre si relación xerárquica. Escólloas para representar nelas unha sorte de declaración amorosa a aqueles e aquelas que me permiten facer esta achega dende unha singular cinematografía.

Gustaríame, xa que logo, lembrar dous aspectos. Un ten a ver coa descontinuidade histórica do cinema en lingua galega e, en xeral, do cinema en Galiza, un feito que nos convida a utilizar a xenealoxía como método, é dicir, a aparición de propostas ou acontecementos que traen canda si un xiro no pensamento, nas políticas do cinema ou nas propostas e prácticas creativas. Como exemplo ben coñecido, en 2010 o crítico Martin Pawley publica un artigo onde usa, pola primeira vez, o *label* NCG e este apelativo devén nun acontecemento.

O segundo, en vencello co anterior, refírese a un certo «recendo» colectivo e político – o tema da emigración, dominante en cada período e en diferentes modalidades, é un bo indicador – para alén dunha vontade de estilo e de compromiso persoal que son os tópicos que vou usar para esta achega sobre Feminismo e cinema en lingua galega, co diario e outras variantes das escritas do eu (notas, correspondencias, etc.) como escrita transitiva, para os e as outras, á par da consciencia de que se partilla espazo e tempo cun canon universalista e patriarcal.

Falamos, asemade, dun cinema situado; dun cinema nunha lingua non hexemónica, dun cinema “con acento”, dun *Accented cinema* na feliz denominación de Hamid Nacify que o describe remarcando: *their aesthetics and politics of smallness and imperfection, and their narrative strategies [that] cross generic boundaries and undermine cinematic realism*, para alén de insistir que non é inocente se o cinema dominante, considerado univer-

sal, se presenta como un cinema sen acento mentres me fai lembrar o crítico José Manuel Sande ao definir o NCG a partir de:

“rupturas nos modos de produción e nas actitudes independentes para alén da hibridación de xéneros e formatos á que procede o cine contemporáneo máis esixente, aquel que posibilita o avance na linguaxe fílmica: reciclaxe, documental de creación, formas de cine-ensaio, diarios e exploracións autobiográficas, video-creación, vertentes máis experimentais.”

Máis a súa contribución a crear espazos emancipados que é o que me leva a pensar na correspondencia entre o NCG e o cinema feminista, coa actuación, a performance, como modo de darlle corpo ás situacións nese fío funámbulo que vai da memoria ao realizativo a través da fala, da fisicidade da actuación e da política de representación, que adoito nomear “o corpo e a carne”, que non é senón ca o persoal na obra, a narradora que se narra en diarios e exploracións autobiográficas, que fai uso de todos os soportes, espazos e formulacións: cinema do eu, non ficción, cinema experimental... *and so on*.

“Eu non ‘comezo’ por ‘escribir’: eu non escribo. A vida fai texto a partir do meu corpo. Eu xa son o texto.” (Hélène Cixous)

Entramos nun cinema que olla para o corpo como arquivo e como documento e para o feminismo como marco de pensamento. A primeira sospeita sobre unha “filiación” posíbel entre o Cinema Galego e as prácticas feministas devalan, precisamente, do persoal na obra, da presenza incesante da autobiografía e do diario como unha variante en proceso, como un corpo en metamorfose nalgunhas obras significativas; na preocupación pola palabra noutras; no corpo propio da e do cineasta como materia

narrativa; no xiro cara a espazos cotiáns tal o da casa ou a saga familiar; na exploración como actitude artística; na apropiación e na exhibición da obra en construción.

Como sabemos, estes extremos, canda a necesidade de establecer un canon diferente do institucional, son os que identifican as propostas do cinema que realiza o feminismo crítico para confrontar o modo de representación patriarcal e para situar a linguaxe como cuestión nodal, o que adoito se denomina “facen cinema políticamente”: Actuar, recuperar, re-significar e, outra volta, facer circular dende a partilla do compromiso é unha das accións que visibilizan o cinema feminista e acompaña arestora aos así chamados, “novos cinemas”.

Para desenvolver esta lectura contemporánea do persoal no político, as dúas propostas que eliximos, moi diferentes na súa formulación visual, organízanse a redor dun material fráxil na súa concepción, de imaxes por veces realizadas para ser contempladas nun espazo persoal e para constatar momentos de existencia que adoitan repetirse case sempre da mesma maneira e nelas resoa o ensaio, a marca subxectiva na procura dunha forma apta para “construír xuxta posicións”; unha forma para renunciar a concluír e, con todo, “facen xurdir a luz da totalidade nun trazo parcial”; unha forma que, por conseguinte, sempre procede de maneira “experimental”; forma á vez “realista” e “soñadora” que sabe “abolir o concepto tradicional de método”. Estamos traendo para a tona o modo de pensar o ensaio a través da definición que realizou Theodor Adorno, un dos pensadores da Escola de Frankfurt, e que recolleemos de Didi-Huberman (2014).

A primeira peza, na que traballa varios anos Xiana do Teixeira a partir de diarios adolescentes, é o corpo como descubrimento, o corpo co que me escribo, o corpo que filmo para verme máis aló desa cara de espello que pomos todas, comenta unha das adolescentes do proxecto *Crías* no seu “cuarto-trincheira”, apostila a autora no caderno de intencións. A re-

FIG. 1
Crías (2024),
Xiana do Teixeiro



flexión de Xiana nun seminario sobre “Autorrelato, memoria e ficción”, desvélanos os seus interrogantes, os seus espazos en branco: por que as producións adolescentes femininas non teñen relevancia histórica? Quizais pola escuridade das súas temáticas? por usar a auto-imaxe como un dispositivo de resistencia e, á vez, sentir vergoña dos seus cadernos, eses cadernos con pequenas flores, con frases inconexas, con declaracións amorosas?

E nós, as espectadoras, performers imaxinarias, podemos sentirnos protagonistas dunha viaxe cara as notas íntimas de cando eramos crías, para descubrir, cito, “un relato ao límite, escrito por unha nena da que ninguén quixo sospeitar e á que ninguén quixo ler, pero onde ela puido ser autosuficiente [e] a extrema dificultade de achegarnos, coas máscaras da idade adulta, ao auto-relato impúdico do noso diario”.

É a aposta dunha autora eco-feminista como Xiana que no seu filme anterior, *Tódalas mulleres que coñezo* (2018), incorporou momentos da súa propia existencia; que atravesou o non-lugar, a noite dos prostíbulos, na

Estrada dunha soa dirección (2016); dunha autora que vacila: “É iso unha autobiografía? Por que, a pesar do paso do tempo, segue resultando insoportable lerse a unha mesma?. A historia que eu atopei no meu arquivo efémero de diarios adolescentes ten como centro a negación”, reflexiona esta cineasta, que advirte:

“O dormitorio e o diario son negados política e culturalmente, como a vida cotiá das mulleres. O álbum familiar nega e substitúe o vivido na infancia polos nenos e nenas. Pero ademais, dentro do espazo secreto do diario, tamén hai ocultación, silencio e negación dos propios pensamentos. Máis aló, cando as autoras son adultas e reencóntranse cos seus escritos pos-infantís adoitan sentir unha forte desconexión, a miúdo rexeitamento polo que ven. Emocións tan poderosas que ás veces as levan a destruír os diarios que un día escribiron.

O recurso ao espello autoriza asemade a posta en escena dun espazo ilimitado. Mais ca contrariar a realidade, en que crea até o infinito a ilusión de profundidade, alónga.” (Dominique Païni)¹

Para seguir adestrándome no que veño de dicir boto man de *Vía Láctea*, unha práctica de carne crúa, exemplar desta relación constitutiva entre o corpo, a performance, o acto de filmar, a texturización con efectos plásticos poperos canda o uso dun modelo moi codificado na pintura das virxes lactantes. Unha proposta, *Vía Láctea*, que a súa autora define como unha aproximación autobiográfica á maternidade. Un mundo íntimo que non deixa de selo en que lúe na exhibición, reflíctese en *Vía Láctea* tal unha poética pechada, sen interpretación. Unha obra que presume, asemade, do marco, da distancia da que terma o marco. Unha peza dobre (como película e como instalación) que se sitúa no itinerario formalista con esa pantalla-celosía, mórbida e aleatoria, difícil de prever, que nos separa do corpo para poder

¹ Païni, Dominique (2017). *L'attrait des miroirs*, Crisnée: YellowNow. P. 17



FIG. 2
Vía Láctea (2013),
Xisela Franco

envolvernos na evidencia da súa intención estética, mentres nos leva a activar a iconografía das Madonas, esa contra-presenza, o insistente acervo de imaxes que teñen como motivo as maternidades e que o filme de-constrúe con outro elemento que se asocia ao corpo feminino, o espido frontal.

Na súa habelencia para hibridar códigos, a linguaxe formal que Xisela Franco escolle bebe da tradición pictórica que reforza cun encadre estático, en plano-americano e fondo negro, sen referencias de lugar. Coa figura no centro e a cor natural. A acción coa que, nesta peza, dá comezo a narrativa aliméntase do movemento imperceptíbel, que presentimos, no obxecto da filmación: o corpo da cineasta e da nena, dedicadas a satisfacer a necesidade primordial de mamar. Todo se sucede nese dobre plano que para alén de fontes visuais figurativas e abstractas, utiliza diferentes rexistros sonoros que densifican a tactilidade entre os corpos.

É verdade que traballo a miúdo en primeira persoa, dentro dos xéneros do eu. O ensaio, o diario, o arquivo, a autobiografía. Este enfoque subxectivo deixa que me exprese desde un discurso máis íntimo. Na soidade da creación atópome a experimentar cunha cámara e co meu propio pensamento e o meu corpo (Franco en Romero, 2018).

Dalgún modo únome a elas, a Xiana, a Xisela, tamén desde un «eu filmo», dende eses «golpes detrás da porta», que a profesora da Universtat de Barcelona e directora do *Centre de Investigación: Teoría, xénero e sexualidade*, Helena González localiza en *Cienfuegos, 1913* porque:

“...propicia un tránsito espacial, temporal e narrativo dentro do proxecto que Ledo se propón:: filmar o século xx. Pásase da esfera pública que domina Santa Liberdade e Liste..., ao ámbito do privado; dos feitos que recolle a Historia, á vida cotiá da que non queda rexistro; do tempo dos acontecementos históricos singulares, á monotonía reiterativa do tempo cotián; das grandes conviccións políticas, ao lema radical feminista “o persoal é político”, que a directora fai seu.”



FIG. 3
Cienfuegos, 1913 (2008),
 Margarita Ledo Andión

Únome a elas neste percorrido que me vincula cunha das prácticas máis recoñecíbeis do cinema de mulleres ao escoller aspectos biográficos e ao utilizar, no meu caso por primeira vez, a cámara como parte dunha actuación que che permite facer unha obrar para outra na que te inclúes. Así, ti vas facendo un filme que te vai facendo, que te vai explicando, até o punto de que en ocasións non chegas a ver a razón primordial de como usas o dispositivo, de porqué aparecen certas figuras expresivas, até pasado certo tempo. O azar levoume a preparar un traballo sobre a adaptación, sobre o paso da literatura ao cinema e nese instante, ao analizar a metamorfose dun poema nunha secuencia para o curto *Cienfuegos, 1913*, un encargo da Consellería de Cultura da Xunta de Galicia para a Feira do Libro de La Habana do ano 2008, souben que todo entrou en conexión co fin de filmar unha aperta e canda ela darlle corpo a esta frase de Jean Louis Comolli:

“A voz sae. Dos beizos, da boca, da garganta, da larinxe, dos pulmóns; sae levada polo alento. O alento e o desexo. Ao ser o que sae de cada corpo ela é inmediatamente a parte dese corpo que se proxecta cara aos outros.”

A miña voz, mentres a cámara/espectadora vai rodeando unha pequena escultura, dicía o seguinte texto:

“.../...

Cando voltei do exilio, cando me amnistiaron

miña nai mentres prancha unha saba coméntame moi seria:

-sabes, preguei para que che nacesen ás.”

REFERÊNCIAS

- CALLE-GRUBER, Mireille (2010). «En los comienzos había plural...», con Mireille Calle-Gruber». En Marta Segarra (Ed.), *Entrevistas a HélèneCixous. No escribimos sincuerpo*. Barcelona: Icaria
- COMOLLI, Jean-Louis (2015). *Cuerpo y Cuadro. Cine, ética, política*. Bos Aires: Prometeo
- DIDI-HUBERMAN; Georges (2014). *EssayerVoir*. París: Minuit
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2018). «A cicatriz branca de Margarita Ledo Andión: saudade e expulsiónafectiva das mulleres migrantes». In Maria Boguszewicz, Ana Garrido González, Dolores Vilavedra Fernández (Eds.), *Identidade(s) e Xénero(s) na cultura galega: unha achega interdisciplinaria*, pp. 515–538. Varsovia: Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos da Universidade de Varsovia
- NAFICY, Hamid (2001). *An Accented Cinema: Exilicand Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press
- PAÏNI, Dominique (2017). *L'attrait des miroirs*. Crisnée: YellowNow
- ROMERO, Brais. (25 de maio de 2018). «Procesos #28: Xisela Franco». A Cuarta Parede. Disponível en <https://www.acuartaparedede.com/procesos28-xisela-franco/>
- SANDE, José Manuel (2018). In Search of the *Novo Cinema Galego* (New Galician Cinema) – history, narrations(s), identity and models of representation. In Payá, X. and Sáez, L. (eds.), *National Identities at the Crossroads. Literature, Stage and Visual Media in the Iberian Peninsula*, pp. 80–98. London: FrancisBoutlePublishers

MARIA JOÃO CORTESÃO

ISABEL ABOIM INGLEZ

O filme como possibilidade de um Real Imaginado: A liberdade revolucionária da imaginação

AO ENCONTRO E NO ENCONTRO COM A REALIZADORA

ISABEL ABOIM INGLEZ

Ao contrário do que seria expectável, não vou dedicar este texto ou pensamentos ‘soltos’ à minha participação como Produtora, no Ciclo de Fotografia, Cinema e Multimédia – Imagens do Real Imaginado (IRI).

Comemorar ou enaltecer vinte anos, de qualquer assunto, pessoa ou temática, é sempre complexo. Atinge-se uma maioria e maturidade, assente em formatos renovados, abordagens e exigências para um público – aqui e agora.

Convocámos neste caminho, diversos autores, profissionais, artistas, e até ex-alunos que são agora exemplos de sucesso, partilhando projetos ou mesmo, indicando percursos ou a importância de se conectarem em rede, dentro deste meio.

Não esquecendo várias pessoas que passaram e marcaram os vários ciclos, quer pelo seu talento, quer pelo modo como comunicaram o seu processo criativo (das três áreas em questão), resolvi eleger a Realizadora, Isabel Aboim Inglez.

Talvez porque o filme que nos trouxe, contém múltiplas facetas de como podemos tecer uma estória – *Idade Óssea – Um Filme em Sete Quadros*, assim como, pelo conjunto de afinidades que fomos descobrindo através de uma convivência e cumplicidade, já longa.

O filme retrata um conhecimento e o reconhecimento de fragilidades, do crescimento, da transformação, da adaptação e da reinvenção dos indivíduos. Levanta questões, inquietações, muitas vezes ‘resolvidas’ através do humor, ou por outra camada de questões.

Em jeito de conversa escrita, eu e a Isabel vamos falando o que cada uma sente da sua experiência e da experiência que o filme suscita. Ela como criadora, eu como espectadora. Por isso, convido-vos a assistir a um diálogo, que para nós fez sentido partilhar.

O MEU PERCURSO ENTRE O CINEMA E AS OUTRAS ARTES

Faço animação desde os 14 anos, comecei no ACARTE – FCG e na Antônio Arroio. Aliás começa também aí a minha vontade de fazer cinema e fotografia, seguindo para licenciatura na Escola de Cinema onde fiz Imagem e Realização. Penso através da imagem, e para mim a imagem é o desenho, a fotografia, a luz e a sua capacidade de construir uma narrativa, não necessariamente uma história linear, mas uma gestão de sensações e emoções temporalmente. O cinema é o terreno onde todas essas possibilidades do tempo e do espaço acontecem através da imagem e do som. A animação pela sua capacidade de manipulação extrema, torna-se o ‘cinema em estado puro’. Aliás, não gosto da designação de ‘cinema de animação’ e muito menos ‘desenhos animados’. É cinema. Remeter a uma técnica é redutor de um processo artístico e criativo. O que me interessa é invenção e a capacidade polifônica da sua construção cinemática. Penso a desenhar, sou fotógrafa e cineasta de formação, o cinema é o meu local de criação e significação, é aí que escrevo-desenho. A palavra é também importante, uma outra camada, pese embora o cinema não seja literatura. As palavras nos meus filmes não têm uma função estrita de narração ou ilustração. Para quê dizer o que se vê? As palavras entram num nível de significação sonora, às vezes em conjunção com a imagem, outras indo por outros caminhos. Temos uma língua tão rica e bonita, devemos fazer uso dela.

Para mim a imagem em cinema é luz e assim sendo, o desenho e fotografia equivalem-se na sua natureza. Não nos seus meios, mas na sua natureza. Ambos, num écran, são luz. Pode-se falar em modelos de representação (aquilo que representam) mais próximos de um referencial identificado como real, ou mais como representação (desenho). Isso interessa-me pouco, e nos tempos que correm com a imagem ‘virtual’ a dominar a fotografia (e até o cinema) ... o que é o real? Portanto o real não me interessa, até porque não existe ‘um’ real mas sim vários e a imagem é

sempre uma representação. Interessa-me a ilusão e a imaginação e a sua capacidade inventiva de criação. É com isso que lido nos meus filmes.

O real é sempre imaginado. Não há uma realidade. As representações são sempre parciais, escolhas. Podem ter índices diferentes de indexação ao real, ou a um referente. É essa uma das questões que coloca em dois lados opostos a fotografia e o desenho. A dupla realidade das imagens, como lhe chama Jacques Aumont. Para mim, a representação é sempre a representação, nunca a realidade. Quanto muito é a realidade proposta por essa representação, e se assim é desenho, fotografia, cinema podem coabitar na mesma superfície do écran, construindo a realidade própria da imagem.

Todos os meus filmes partem de propósitos, formais, narrativos, temáticos diferentes. Um quadro, uma coleção de selos, um bloco de desenhos, algo que escrevi. Adapto o estilo, os desenhos, os modos ao filme. Ou seja, não me fixo num estilo (embora o tenha) mas sim ao que o filme pede, e à dramaturgia temática e formal que eu como realizadora quero explorar. Mais do que histórias, são propostas, questões, explorações e invenções narrativas em que é a imaginação que impera. Os modos esses são toda a plasticidade e maleabilidade que tenho na cabeça (e no coração também!), dos meus modos de pensar e expressar, que tento serem o mais livres possíveis - desenho, fotografia, filme, sons, palavra. Ou seja, não estão contidos em 'modelos' narrativos, e formais pré-estabelecidos sendo por isso difícil de os catalogar (meter em caixinhas definidas) e acabam sempre no 'experimental' que a meu ver é a essência do que o cinema deve ser. É também por isso que não entendo (ou prático) a ideia de 'layout' de uma forma rígida, para mim as 'formas' adaptam-se às circunstâncias da história. A dramaturgia fílmica, ritmos, plasticidade das linhas, até os '*frame rates*' devem adaptar-se, é essa a minha mais-valia enquanto realizadora. É por isso que o filme é meu, não porque tem um 'estilo' (de desenho) mas porque o modo de pensar o cinema que é o meu para aquele filme e é multidimensional.

Isso está particularmente presente neste filme, *Idade Óssea – Um filme em sete quadros* (2023, 20') – E no modo como quis construí-lo em 'quadros', não o sujeitar a uma estrutura em 3 atos ou uma narrativa linear. Não são capítulos, nem histórias separadas, fazem parte de um mesmo 'pensar' – a questão da 'passagem do tempo', das 'marcas' que isso traz, numa perspectiva ecológica e até geológica. Uma espécie de arqueologia da imagem (nas suas múltiplas dimensões) em que se peneira as várias camadas (tempos/épocas) de um lugar e se descobrem os vestígios, evidências de quem aí habitou. Uma reflexão sobre a 'Fauna Humana', que é o nome de um dos quadros, ou a 'Idade óssea' que é um desfasamento entre o crescimento dos ossos e a sua idade biológica, como o círculo nos troncos das árvores, ou as cicatrizes que vamos tendo cravadas no nosso corpo. O filme é sobre esses desfasamentos e as suas marcas – como isso nos fica nos ossos. Há uma citação do Bresson que gosto muito e que define bem o meu processo 'Escava nesse lugar. Não deslize para outro sítio. Duplo, triplo fundo das coisas'. A animação/cinema traz a possibilidade extrema de orquestrar essas camadas.

FIG. 1

Quadro 6 – Jogo



Não somos sempre os mesmos, porque é que numa representação tão liberta como a da animação (cinema) mantemos a mesma ‘forma’? Aliás, até podemos dizer, como Pessoa, que somos vários – não há só uma camada, há várias camadas de entendimento, que se entrecruzam tecendo a nossa vida. É isso que faço com as matérias dos filmes, essa gestão e tecer das camadas. Sou uma espécie de Penélope, que vou tecendo e destecendo o filme, mas sou também Ulisses e Homero. Sou eu que conduzo a viagem. No filme em questão, no início e no fim, há uma aranha que vai envolvendo uma carcaça com o seu fiar. Essas linhas ténues que são as da teia, da corda, das linhas dos desenhos, das serpentes, e das sinapses estão todas ligadas. Fiz isso também no *Selo ou não Sê-lo* (2005, 9’), em que a personagem Ana nunca era a mesma, e neste último filme, os personagens são os próprios quadros, e são atores/pessoas que nos convocam aqueles espaços. Vemos as ações e os pensamentos materializados em múltiplas camadas. É absolutamente maravilhoso (do verbo maravilhamento), a capacidade de poder gerir em profundidade todos esses elementos: Imagem real, desenho, sombras, objetos, pintura digital, sons, palavras, música. É como uma grande sinfonia, ou uma ópera (gosto sempre de dizer que é uma ópera) em que se faz cinema. A questão do sentido que algumas vezes os espectadores (darei os menos disponíveis para a recepção) ficam ‘frustrados’ de não conseguir apreender tudo, todas as camadas, ouvir todas as palavras, estar atentos a tudo o que está na imagem. Mas numa peça musical (por exemplo), também não tentamos ouvir todos os instrumentos em separado, ou apenas a melodia. Há que haver disponibilidade para a receber e não tentar compreender tudo, o que fica é o que é certo. Nisso as crianças são pródigas. Não há que estar sempre a tentar decodificar/analisar tudo, há que saber fruir simplesmente. Mas isso não faz com que a linguagem que utilizo deva ser ‘simplificada’. Digo simplificada e não simples, pois não é a mesma coisa.

Simple sim, mas não digerida tipo *fast food* ou ‘para *dummies*’. Palavras que coloquem questões, que deixem pontas, que nos provoquem vontades. É isso o que me interessa no meu fazer. Fazer pensar.

FIG. 2

Quadro 6 – Jogo



Uma vez disseram-me que a viagem era uma constante nos meus filmes. Talvez isso esteja presente neste traçar de um caminho, mas são também as questões que são colocadas e que nos fazem descobrir quem somos. No *De Cabeça Perdida* (2000, 18’), há esse procurar bem presente através das soluções e progressões gráficas, cromáticas, e de níveis de realidade tanto na imagem como no som, para depois encontrar-se nos olhos/reflexo de uma lagoa, nos olhos ‘do outro’. No *Táxi!* (2001, 7’ 37’’) há uma viagem imaginada num veículo que nos faz entender que o importante é a viagem e não o destino. O *Vacas* (2010, 9’ 35’’) foi a minha tentativa de pegar num western pré-histórico para falar da conquista da terra. Chegada ao *Selo ou não sê-lo*, estava cansada de não desenhar tanto quanto gostava (pois na animação têm de se controlar muita coisa e preparar para que a

equipa possa funcionar), e peguei a ‘ilusão’ e o desenho como mote para ‘desbundar’ e fazer um filme jogo, em que todos os elementos eram questionados. Aqui foi onde, com a justificação ‘selo’ e no ‘ser’ (também com o jogo de palavras) explorei as questões da identidade e da representação. O *Do Céu e da Terra* (2012, 14’), foi a minha única colaboração com um argumentista externo, uma história mais linear, em que o universo dos dois protagonistas é igualmente tratado de modos diferentes – uma jornada amorosa de um encontro com um final trágico.

AS IMAGENS DOS QUADROS E O SEU PARALELISMO COM A IMAGEM DE UM REAL IMAGINADO

Ao ler os diversos quadros do filme, os mesmos sugerem-me e permitem-me estabelecer possíveis analogias com o IRI. Afinal, a nova era é pautada de sugestões, e simbolismos que nos apropriamos para conseguir outro olhar, desmoronando muros e criar ligações, contrariando a frase da canção de Rui Reininho – “aparentemente sem moralizar”.

Nesta linha, no Quadro 1, surge um caminho onde uma corda se serpenteia, com movimentos ondulantes, parecendo ir apalpando terreno e desenhando um percurso na paisagem.

O trajeto pode ser o pretexto de sugerir algo onde se pretende chegar, mas suscita sempre dúvidas. Tal como quando pensamos na ‘ementa’, que julgamos ser a mais acertada para o público que visita e revisita o IRI.

Os lugares para a edificação de propostas artísticas têm contornos diferentes, e vão-se moldando mediante o desafio da tecnologia, intercalando-se com a imaginação e a criatividade que nos salva de lugares-comuns. Nesta premissa, este filme traz-nos a frescura que tentamos imprimir em cada tentativa de esclarecer, dialogar ou provocar o espectador. Na voz *of* procura-se ir dizendo o indizível, evitando o óbvio ou o convencional. Do mesmo modo, conduz a nossa atenção para novas matérias artísticas,

FIG. 3

Quadro 1 – Munda



para um estado de alerta, sendo este o único que nos permite observar outras formas de fazer cinema, usando dispositivos como o desenho, a fotografia ou a imagem ‘real’.

Em síntese, “A individualização do protagonista é tão importante como a verdadeira narração do filme. Com efeito as duas coisas são correspondentes: o protagonista é o sujeito de uma narração, a narração é a história do protagonista”.¹ Nesta linha, o IRI será sempre o protagonista no qual a sua história é estruturada em torno de protagonistas, criadores e de pensamento crítico. Feito por um coletivo, que acredita que se trata de um ‘local’ de comunhão, onde todos e diferentes, serão sempre BEM-VINDOS.

Regressando à minha convidada e ao seu filme, de certo modo, há uma consciência de trabalho colaborativo, e uma hierarquia não ‘vigiada’ ou ‘policiaada’, e o filme acontece nesta prática – “a imaginação em estado puro e livre”.

¹ Taddei, N. (1968). *Leitura Estrutural do Filme*, Edições Loyola, São Paulo

MARK DURDEN

Luigi Ghirri e o desvendar da forma pictórica

“O objetivo é que a fotografia conserve a sua capacidade de representar o exterior, o que significa que não deve deixar de cumprir a sua tarefa fundamental, optando apenas por acentuar os aspetos incompreensíveis, fragmentários e sem sentido do mundo exterior.”¹

Esta citação do fotógrafo italiano Luigi Ghirri, retirada de um ensaio de 1986, permite-nos apreciar a sua fotografia cujo foco do seu trabalho tem como objetivo o de representar o mundo que o rodeia através de imagens que não sejam completas, compreensíveis e com significado. A sua fotografia – sempre a cores porque, como ele dizia, “o mundo real é a cores e porque foi inventada a película a cores” – é, por isso mesmo, distinta e excepcional. A fotografia de Ghirri é a resposta ao que ele chama “a invasão das imagens nos ambientes da nossa vida”.² A sua fotografia retratava a forma como o mundo era transformado por imagens e vivido através das mesmas. Muitas vezes fazia imagens de outras fotografias e de outras imagens: imagens publicitárias, kitsch, fotografias em montras, cartazes, ilustrações de livros, mapas, postais, jornais, assim como fragmentos e restos de outras fotografias descartados no chão. Para ele, a realidade estava a ser transformada numa “fotografia colossal” e, por isso, descreveu o seu trabalho como “fotodismontagens”, porque as suas fotografias mostram como o mundo real já é uma fotomontagem.³

Veja-se, por exemplo, a sua fotografia de um anúncio que mostra um homem e uma mulher na cama, debaixo de um cobertor com padrões florais, *Modena*, 1971. Está enquadrada para mostrar também a vegetação por cima do outdoor. Nesta fotografia, o real é prolongado e reitera, de forma lúdica, o estado edénico e a fantasia feliz do anúncio. Em *Egmond am Zee*, 1973, os tijolos tornam-se uma piada visual na sua fotografia do pormenor de um outdoor que mostra uma mancha azul por detrás de uma parede de tijolo partida – uma mancha azul que pode sugerir o que os anúncios ofe-

¹ Our Translation. Luigi Ghirri, “Photography and Representing the Outside” in *The Complete Essays 1973–1991* (Londres: Mack, 2016) 115.

² Luigi Ghirri, “Kodachrome” in *The Complete Essays 1973–1991*, 23

³ *Ibid*, 24.

recem – um espaço de fuga e fantasia. Mas a fotografia de Ghirri também nos mostra a parede de tijolo escura e intacta que está por detrás da imagem escapista. Aqui, a realidade do contexto não só amplia o que está na imagem do anúncio – mais tijolos – mas também contraria a sua retórica de liberdade, a de queda de muros.

Ao abrir o livro de Ghirri, *Kodachrome*, de 1978, do conjunto de fotografias que olham para o céu, *Rimini* tem um enquadramento vertical preenchido quase na sua totalidade por uma extensão de céu azul. Há apenas uma faixa de informação na parte inferior da fotografia, o topo de uma estrutura, com o número 12 e um logótipo amarelo de cada lado, uma palavra em maiúsculas – AZZURRO – que, evidentemente, apenas remete para o que a maior parte da imagem nos mostra. O conteúdo é levado ao limite e há um certo prazer numa fotografia com tanto nada, tanto vazio, embora o que é nada ainda seja questionável, ainda seja coisa; a câmara fotográfica dá-nos sempre conteúdo. Num mundo repleto de signos e imagens, começa a delimitar o que é mostrado, extrai através da composição. Uma outra fotografia (incluída mais tarde em *Kodachrome*) de uma prateleira de postais de pôr do sol e vistas noturnas em Calvi, mostra um colorido excesso de clichés pictóricos. Em vez de uma vista, a sua fotografia capta muitas vistas. Mas a questão é que são todas iguais. E uma prateleira, vazia e sem os seus postais, revela a parede por detrás das imagens, um vazio e uma ausência que se tornam um elemento significativo em muitas das suas fotografias. Há uma fotografia a cores de uma fotografia a preto e branco rasgada que mostra apenas a parte de cima de um navio de cruzeiro, *Bastia*, 1976. Ghirri realça a relação entre a parte restante de uma imagem e a forma ondulante do rasgo. A única cor na fotografia é a do quadro ocre por baixo do fragmento de imagem, uma extensão em branco que ocupa dois terços do espaço pictórico.

Kitsch como cultura é indício para uma piada visual numa fotografia de 1978, a de um cinzeiro com uma imagem da escultura *David* de Miguel Ângelo na sua superfície impressa, *Modena*, 1978. O cinzeiro está cheio de pontas de cigarro, cinzas e fósforos gastos que cobrem parcialmente a imagem. A funcionalidade do cinzeiro de recordações introduz o quotidiano e o momentâneo e, na ponta do cigarro aceso, está *Vanitas* com todos os ideais e valores culturais nela representados. A temporalidade da fotografia distingue-se da permanência da arte do mármore. Há aqui uma espécie de destruição, ou uma reafirmação do quotidiano face a um ideal que está para além da fotografia, porque não pode ser fotografado, mas que, ao mesmo tempo, faz parte da fotografia, porque já transformou a escultura numa recordação e num souvenir kitsch.

Um dos fotógrafos preferidos de Ghirri era Walker Evans (o outro era William Eggleston). Evans revelou um fascínio pela interrupção da sinalética dentro do real através do pormenor em grande plano, em *Torn Movie Poster*, 1931. O rasgo corta a imagem dos rostos do casal e do drama pintado na sua expressão atenta de olhos arregalados. Trazendo o cartaz comercial e o anúncio para o seu domínio estético, este torna-se ambíguo e incerto através do corte, um belo enigma. A rutura violenta do rasgo no cartaz, expondo as camadas de papéis impressos por baixo, enfatiza a sensação de que não é mais do que uma superfície, momentânea, passageira e superficial, apenas uma reprodução impressa de uma representação pintada de emoção. A forma figurativa desfaz-se, é violentamente perturbada pelo tempo – as estrelas de ontem serão rapidamente esquecidas, a sua imagem já está parcialmente destruída.

Ghirri fixa-se na destruição das imagens numa série notável de fotografias que se centram nos restos esfarrapadas de imagens publicitárias do rosto de uma mulher, repetidas ao longo das paredes de tijolo. Fazem

parte do seu livro *Cardboard Landscapes (Paisagens de cartão)*, 1973, inédito e negligenciado até ser recentemente publicado pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 2020. Concentrando-se em fotografias de outras fotografias e imagens, o livro passa do domínio das imagens expostas publicamente em montras e anúncios para imagens estanques de fragmentos de imagens: os fragmentos de retratos repetidos ao longo das paredes são seguidos por fotografias de imagens espalhadas pelo chão. O livro termina com um fragmento de linguagem, uma palavra em maiúsculas retirada do canto de um jornal descartado – FELICITA –, um sinal que se enquadra nos prazeres prometidos pelas imagens comerciais, mas que revela as implicações das fotografias do livro que questionam o que constitui valor estético, valor e distinção.

O *Atlante* 1973 (*Atlas*) de Ghirri, tal como *Cardboard Landscapes*, só foi publicado mais tarde em 1999.⁴ Ampliando pormenores de páginas de um atlas geográfico e astronómico, e também de outros mapas (há um grande plano que exhibe a rede urbana quadriculada de uma parte de Chicago), o mundo traduzido e simplificado em formas diagramáticas é ainda mais abstraído. A ampliação retira a dimensão e ordem e o efeito é semelhante ao das suas fotografias diárias de partes do céu de 1974, *Infinito*, no seu reconhecimento do “não encerramento da realidade”.⁵ *Atlante* implica uma rutura ousada e bastante radical de uma forma de representação estabelecida e reconhecível, saboreando a forma como os sinais pictográficos e as palavras se tornam enigmas misteriosos, desligados da racionalidade do levantamento e da cartografia. Uma fotografia amplia e isola apenas uma parte, o fragmento de um nome – HAR – e uma das fotografias mais abstratas foca apenas uma linha fina que corta a imagem, uma fotografia esvaziada, reduzida a quase nada. A versão provisória do livro, o esboço de 1973, da mesma altura de *Cardboard Landscapes*, termina com a redução da fotografia ao quase nada de restos deitados fora. *Atlante* convida a ver o

⁴ Luigi Ghirri, *Atlante*, (Milano: Edizioni Harta, 1999). Esta republicação tem como principal sequência publicada a versão provisória do livro intitulado *Atlante*, mas também inclui reproduções mais pequenas de uma sequência diferente que compunha a versão provisória de *Week End*. Concentrei-me na sequência republicada de *Atlante*.

⁵ Luigi Ghirri, “∞ Infinity” in *The Complete Essays* 1973–1991, 49.

filme *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni, de 1966, modelado sobre uma ampliação fotográfica e o dismantelamento da sua utilização como documento probatório e prova. O fascínio pela ampliação granulada da fotografia da cena do crime encerra o filme, um vazio que contraria a ganância superficial e compulsiva do fotógrafo de moda, personagem central do filme, sempre distraído e insatisfeito. Começando com uma fotografia de uma parte do zodíaco repleta de signos de constelações, *Atlante* traça um movimento gradual de afastamento da sinalética e do sentido, os nomes e os ícones desaparecem gradualmente e perdemos toda a noção de lugar e espaço. No final, temos apenas uma dispersão de estrelas apresentadas como pontos de luz – branco, laranja, azul – desfocadas, um infinito que escapa à representação.

Numa das imagens mais singulares de Ghirrir é um pormenor da superfície de um quadro ou de uma ilustração. A metade superior da imagem é uma extensão preta com a palavra OASI em pequenas letras brancas, enquanto por baixo uma superfície amarelo-alaranjada texturada, com diferentes tonalidades, surge uma mosca na sua superfície e a sua pequena sombra. A palavra OASI parece flutuar ou pairar num vazio sem significado e sem sentido. Como palavra, refere-se a uma mancha verde no deserto, um lugar de sustento. No entanto, não há nada na fotografia que sugira isto; em vez disso, temos apenas a escuridão de metade da imagem e, por baixo, a superfície desértica com o pormenor da mosca, o que pode parecer um leve toque lúdico, evocativo da forma como as moscas assinalavam o engano do olhar na pintura holandesa de naturezas mortas do século XVII. Mas as moscas também registam a passagem do tempo e estão associadas à decadência, à podridão, à mortalidade, à morte.

Para um dos seus últimos projetos, Ghirri fotografou os estúdios do artista Giorgio Morandi. As fotografias tiradas no estúdio da via Fondazza, onde Morandi passou a maior parte da sua vida e onde trabalhou,

documentam o espaço e os seus objetos antes de tudo desaparecer, uma vez que o estúdio foi esvaziado pouco depois de Ghirri o ter fotografado. As suas fotografias são o último registo antes de se perder para sempre. Estas fotografias foram tiradas apenas dois anos antes da morte súbita e inesperada de Ghirri.

Num ensaio para um livro destas fotografias, *Il senso delle cose*, o escritor italiano Giorgio Messori refere que Ghirri comprou uma casa antiga no campo, não muito longe de Reggio Emilia, onde planeava criar uma sala de Natureza Morta... como se “quisesse circunscrever o seu trabalho a um campo mais pequeno”.⁶ Sugere também que estava “cansado e impaciente com o mundo exterior, um mundo que sucumbia às incursões dos centros comerciais fora da cidade, com a sua crescente exibição extravagante de bens de consumo”, recordando a sua inquietação quando entrou num bar onde uma sala inteira estava “literalmente sufocada pela presença de ovos de Páscoa gigantes”.⁷

Ghirri retrata o objeto quotidiano do pintor, os vasos, garrafas, jarros e potes, aos quais o pintor regressava continuamente. As suas fotografias podem ser vistas como uma homenagem de um artista para outro. Mas, em alguns aspetos, vão mais longe. Algumas fotografias mostram tinta espalhada sobre tábuas no seu estúdio de Fondazza e, um grande plano do pó e da tinta que se acumularam na calha do seu cavalete e se acumularam no trapo que aí se encontra, cria uma natureza morta alternativa. No outro atelier de Morandi, mais recente e mais limpo, em Grizzana, onde passou os verões nos últimos três anos da sua vida, Ghirri trabalha com a leveza e a brancura dos espaços interiores. Messori chama a atenção para a sua fotografia de um pormenor da cama do artista, para as nuances de branco entre a almofada, o lençol, as paredes e um canto da janela, e para a forma como “o mundo dos objetos físicos, das coisas, quase se desmaterializa num sopro de luz”.⁸ Ao mesmo tempo, Ghirri também estava

6

Giorgio Messori, *Il Senso Delle Cose*: Luigi Ghirri Giorgio Morandi, (Reggio Emilia Santo Stefano: Edizioni Diabasis 2005), 76.

7

Ibid., 76.

8

Ibid., 80.

fascinado com o trapo branco manchado de tinta pendurado no cavalete deste estúdio. Uma fotografia em grande plano deste trapo cria uma rica interação formal entre a sua superfície e a tinta branca nas tábuas atrás e nas pernas do cavalete.

As fotografias de Ghirri dos ateliers de Morandi constituem um contraponto ao fascínio e ao espetáculo sedutor da cultura de consumo. No mundo saturado de imagens, Ghirri procura outra coisa; é absorvido pelas obsessões de um pintor cujo mundo e estética permanecem confinados ao estúdio. Do kitsch das imagens comerciais, volta-se para a visão de outro artista, fotografa os mesmos objetos que o pintor tinha pintado e vai mais longe, fazendo imagens a partir de manchas de tinta em tábuas, a acumulação de tinta e pó num pano e no seu cavalete. No estúdio mais recente alterna entre a leveza e a brancura do espaço interior e a materialidade das superfícies manchadas de tinta. Ghirri trabalha com a figuração e a abstração nestas fotografias inspiradas por e em resposta às pinturas de Morandi, pinturas que, para ele, eram vistas como “o fim da arte figurativa italiana”.⁹ Estas caotizam o desvendar da forma pictórica que caracteriza grande parte da fotografia de Ghirri – aquelas fotografias de restos de imagens descartadas e aqueles pormenores ampliados de um atlas, aquele fragmento de uma fotografia de um navio de cruzeiro ou aquela palavra OASI e tudo o que ela pode evocar, flutuando contra a escurecimento. Todas estas imagens refletem adequadamente a sua filosofia de arte que contraria um “excesso de visibilidade” – “pois o que no final podemos conhecer ou representar não é mais do que um pequeno arranjo na superfície das coisas, das paisagens e dos lugares onde vivemos”.¹⁰

9

Luigi Ghirri, “Franco Vimercati” in *The Complete Essays 1973–1991*, 86.

10

Luigi Ghirri, “The Vanishing Point” in *The Complete Essays 1973–1991*, 138.

PATRÍCIA NOGUEIRA

**There's no Place
Like Home:
A representação
do espaço doméstico
no cinema documental
contemporâneo**

No filme *O Feiticeiro de Oz* (Fleming, 1939), depois de embarcar numa viagem fantástica pela terra mágica de Oz, enfrentando vários desafios e ultrapassando obstáculos, a personagem principal Dorothy descobre que ao bater os saltos dos seus sapatos de rubi mágicos e repetir a frase “there’s no place like home”, seria transportada de volta para a casa de família no Kansas. O filme termina com Dorothy a acordar no seu quarto, depois de dizer as palavras mágicas, rodeada de familiares e amigos. O lar é, de facto, o espaço onde encontramos abrigo e proteção do mundo exterior, dos desafios e do stress da vida quotidiana. Como diz Gaston Bachelard, “house is our corner of the world (...), it is our first universe, a real cosmos in every sense of the world” (2006, 4), como um santuário protector onde depositamos as nossas memórias de infância e aspirações de segurança, de carinho e da simplicidade da vida. Por estas razões, ao longo do tempo, e particularmente a partir do final do século XVIII e início do século XIX, favorecido pela deslocação das famílias nucleares para os centros urbanos, os conceitos de “casa” e “família” tornaram-se inseparáveis (Hareven, 1991). Além disso, com a persistência de um padrão familiar nuclear, o lar tornou-se um espaço idealizado, um conceito simbólico associado a uma sensação de conforto emocional e psicológico, reforçado pelas normas e expectativas sociais.

Mas o lar nem sempre é um doce lar. A organização arquitectónica da casa tem vindo a favorecer uma segregação dos membros da família de acordo com o género, levando as mulheres a habitarem principalmente as partes comuns do edifício, nomeadamente a cozinha e a sala, onde gerem o dia-a-dia da família e realizam as tarefas domésticas (Munro & Madigan, 1999), enquanto permanecem afastadas da privacidade e tranquilidade proporcionadas por um quarto para si próprias, aludindo ao ensaio de Virginia Woolf (1929/2015). Por esta razão, os movimentos feministas da década de 1970 adotaram o conceito antropológico de “espaço doméstico”

para falar da casa como um “secluded female domain in which women took care of children and the household, while men spent much time in public space earning a living and socialising with other men” (Cieraad, 2017, p. 1). Irene Cieraad, que tem escrito extensivamente sobre este tema, afirma que o lar não é apenas uma arena de desconforto e discriminação de gênero, mas também uma “source of work, abuse and exploitation” (Cieraad, 2006, x). O espaço doméstico torna-se, então, um ambiente de tensões e conflitos, como “a microcosm mirroring the societal manifestations of power and class, where dynamics of socio-cultural belonging are constantly negotiated” (Baschiera & De Rosa, 2000, p. 4).

Não é de estranhar, por isso, que o cinema se tenha apropriado do espaço doméstico como cenário interior ideal para o desenvolvimento do conflito narrativo: a casa, como fonte de conforto e segurança, mas também de conflito familiar, fornece os ingredientes necessários para estabelecer e alimentar a narrativa cinematográfica. Na verdade, como escreve Laura Mulvey, a família “provides a physical setting, the home, that can hold a drama in claustrophobic intensity and represent, with its high connotative architectural organisation, the 10 passions and antagonisms that lie behind it” (Mulvey, 1989, p. 74). Mas enquanto a maioria dos filmes utiliza a casa enquanto cenário para o desenvolvimento do enredo narrativo, particularmente no melodrama, os filmes realizados por mulheres procuram muitas vezes abordar o espaço doméstico a partir de uma perspectiva feminista específica, que ultrapassa o conceito de “familial gaze” (Hirsch, 1999) e centra-se na condição das mulheres e nos desafios de gênero que estas enfrentam dentro das quatro paredes.

A primeira realizadora a representar o papel das mulheres no lar do ponto de vista crítico, ou com uma abordagem que mais tarde Claire Johnston (1973) viria a batizar de *counter-cinema feminista*, foi Alice Guy-Blanché, no filme *Les Résultats du Féminisme* (1906). A curta-metragem

apresenta os papéis de gênero invertidos, com as mulheres em bares e no espaço público a desempenharem um comportamento considerado masculino, enquanto os homens efeminados ficam em casa a cuidar do lar. Numa das cenas, uma mulher está em casa, a fumar e a beber, sentada e com os pés em cima da cadeira, enquanto o marido passa a ferro e o filho costura. De súbito, a mulher levanta-se, abandona a sala de mau humor e derruba uma cadeira, que o marido prontamente levanta. Quando o pai sai da sala, beija carinhosamente a cabeça do filho, e este sopra um beijo ao pai que está de partida. Quando o filho fica sozinho, outra mulher irrompe na sala e assedia o jovem, beijando-o repetidamente e ajoelhando-se para lhe propor o seu amor. Ela tenta arrastá-lo para o quarto, ele tenta negar, mas no final concorda. Vemos então o casal num quarto, a mulher enérgica, debruçada sobre o homem, enquanto ele está tímido e relutante. Ela despe-o e tenta forçar relações sexuais, o que é tão chocante para o homem que este desmaia. A mulher usa então sais aromáticos para acordar e nem a perda de consciência do homem parece impedi-la de alcançar o seu objetivo.



FIG. 1-2
Fotogramas do filme
Les Résultats du Féminisme
(Alice Guy-Blanché, 1906)

Embora estas cenas tenham um ar cómico, não deixam de ser um tanto chocantes. Ao longo do filme os homens também são repreendidos,

humilhados e espancados por perturbar as mulheres ou por tentarem contornar as normas sociais, como por exemplo desfrutar de uma bebida nos estabelecimentos exclusivamente femininos, numa clara alusão aos chamados clubes de cavalheiros da época.

Foi preciso esperar quase 70 anos para o cinema voltar a abordar o espaço doméstico enquanto lugar genderizado do ponto de vista crítico. Um dos primeiros exemplos de auto-representação da mulher, de contra-cinema no espaço doméstico, é *Saute ma Ville* (1968), de Chantal Akerman. A primeira curta-metragem realizada pela cineasta Belga, quando tinha apenas 18 anos, começa com uma mulher, a própria Akerman, a chegar a casa com um ramo de flores, num cenário urbano, a trautear uma música alegre. Seguidamente, o que parece ser um momento quotidiano da mulher a cozinhar e a comer massa torna-se numa crítica tragicómica da vida doméstica. Depois de comer, Akerman veste uma capa de chuva e coloca um pequeno lenço na cabeça, imitando a imagem da típica dona de casa dos anos 60, e desempenha para a câmara uma série de tarefas domésticas aleatórias, encarnando um comportamento caótico que envolve mais desarrumação do que arrumação. O espaço torna-se uma espécie de parque de diversões para brincar, espalhar, atirar e desarrumar, numa ação de subversão simbólica da cozinha enquanto espaço de género.

FIG. 3

Fotograma do filme
Saute ma Ville
(Chantal Akerman, 1968)



O espaço doméstico continuaria a ser abordado por Akerman ao longo da sua obra, quer fosse em *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), no qual a mulher é subjugada ao tédio da repetição das tarefas domésticas, quer mais tarde em *No Home Movie* (2015), abordando a casa enquanto espaço de ressonância de memórias e de intimidade com a mãe na fase final da sua vida.

Mas voltando à cozinha, no mesmo ano que Chantal Akerman realizou *Jean Dielman*, Martha Rosler filmou-se num único plano estático, usando exageradamente utensílios de cozinha para transmitir uma crítica feminista dos papéis tradicionais de género e das expectativas sociais relacionadas com o trabalho doméstico das mulheres, na sua obra de vídeo-performance *Semiotics of Kitchen* (1975). A performance de Rosler é caracterizada por um comportamento deliberado e mecânico, criando um forte contraste com o habitual entusiasmo associado aos programas televisivos de culinária, como uma paródia ao programa de Julia Child. À medida que Rosler percorre o alfabeto, apresentando cada utensílio de cozinha e demonstrando a sua utilização, os seus gestos tornam-se cada vez mais agressivos e conflituosos. O ato mundano de cozinhar transforma-se numa linguagem simbólica que desafia os papéis estereotipados atribuídos às mulheres.



FIG. 4
Fotogramas do vídeo-performance *Semiotics of Kitchen* (Martha Rosler, 1975)

Mais recentemente, na viragem para o século XXI e com a emergência do documentário contemporâneo, as mulheres cineastas têm vindo a criar representações alternativas que podem ajudar a desvendar um “female gaze” (French, 2021). Após o surgimento dos documentários de contra-cinema produzidos na década de 1970, que abordavam questões sociais e políticas, nomeadamente sensibilizando para a cultura e as experiências das mulheres e explorando temas feministas, algumas realizadoras decidiram procurar caminhos mais sensíveis e intimistas para representar o espaço doméstico.

Em 1998, Catarina Mourão estreia a longa-metragem *Dama de Chandor* (1998), um filme que retrata a história de Aida, uma mulher de 80 anos, herdeira de uma casa senhorial numa pequena aldeia de Goa, na Índia. Ao longo do filme acompanhamos as rotinas quotidianas da protagonista e, através dos gestos de repetição, tal como acontece em *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman, acedemos a um mundo íntimo, mas também de solidão e isolamento. O silêncio e a imobilidade do espaço contrastam com as histórias guardadas pela protagonista, acentuando o sentimento de perda e nostalgia. Sozinha, ela tenta preservar a casa a todo o custo, juntamente com as suas memórias e com uma identidade híbrida, resultado da herança multicultural do período colonial português. Mas Aida não é apenas a mulher que trata da casa, ela é a proprietária legítima de um legado, guardiã de memórias, a cicerone que nos guia entre o passado e o presente para explorarmos o espaço doméstico enquanto reflexo do espaço exterior. No filme, Catarina Mourão trata a casa não apenas como um cenário, mas como uma personagem. O espaço doméstico é representado como um local carregado de simbolismo, onde o passado e o presente se encontram; é uma extensão da identidade da protagonista, onde o seu apego ao lar reflete um desejo de preservar não apenas as memórias, mas também a própria essência de quem ela é.



FIG. 5
Fotograma do filme
A Dama de Chandor
(Catarina Mourão, 1998)

FIG. 6
Fotograma do filme
Estrela da Tarde
(Madalena Miranda, 2005)

Alguns anos mais tarde, no documentário *Estrela da Tarde* (2015), Madalena Miranda retrata o espaço doméstico de forma complexa, como um lugar onde a protagonista, Maria Helena, navega entre as suas memórias e as realidades da vida presente. A casa, longe de ser um simples cenário de atividades quotidianas, torna-se um espaço de resistência simbólica, onde os sonhos não realizados, as memórias de um tempo de opressão e o desejo de liberdade se entrelaçam. Enquanto desempenha as tarefas domésticas, Maria Helena reflete sobre uma vida que poderia ter sido diferente, uma vida onde talvez tivesse voado para longe, concretizado os sonhos de liberdade que a sua realidade lhe negou. O espaço doméstico, portanto, assume um duplo papel: é ao mesmo tempo um refúgio – um lugar onde Maria Helena pode visitar as suas memórias e proteger-se das realidades exteriores – e uma prisão simbólica, que a manteve confinada a um papel tradicional de mulher, limitado pela sua condição de género e de classe. As paredes da casa tornam-se testemunhas silenciosas de desejos reprimidos e de uma história pessoal marcada pela imposição de um papel social que não lhe permitiu realizar as suas aspirações. A casa torna-se, assim, um espaço de resistência onde memórias de um passado opressor são continuamente revisitadas e onde os desejos de liberdade, embora não totalmente realizados, permanecem vivos.

Seguindo uma tendência contemporânea do documentário, no século XXI várias realizadoras decidiram virar a câmara para si próprias e explorar as suas histórias pessoais e familiares, com a representação de um mundo íntimo, contribuindo assim para o desenvolvimento de novas subjetividades. Esta alteração de uma abordagem mais política para uma estética mais auto-reflexiva e autobiográfica representa, de acordo com Annette Kuhn (1994), uma mudança em direção a uma forma específica de escrita cinematográfica feminina, a qual se apoia nos relatos pessoais de mulheres que “use cinema as a means of examining their own lives and relationships, replacing the traditional journal, diary, essay, or novel” (Erens, 1988, p. 557) pelos formatos de filme e vídeo. Várias destas narrativas pessoais contemporâneas estão frequentemente na intersecção da introspecção pessoal, da história familiar e da memória, num processo que Michael Renov (1999) denomina de “domestic ethnography”.

Por exemplo, o filme *Gipsófila* (2015) foca-se na relação entre a realizadora, Margarida Leitão, e a sua avó, explorando o apartamento da septuagenária como um microcosmo de memórias e histórias partilhadas. Ao longo do documentário, o espaço doméstico é mostrado em estreita ligação com a vida quotidiana da avó, desde as atividades de rotina aos momentos de reflexão. Em *Gipsófila*, a casa funciona como um universo fechado, um espaço de encontro intergeracional entre avó e neta, um espaço que facilita a troca de experiências e saberes, onde as histórias da avó, carregadas de vivências de um tempo passado, encontram eco nas reflexões da neta, que documenta e participa ativamente neste diálogo. A relação entre avó e neta é construída e reforçada através da convivência no espaço doméstico, onde as memórias de uma geração se entrelaçam com as aspirações e questionamentos da outra. Quando Leitão se coloca diante da câmara, ela não só documenta a história da avó, mas também insere a sua própria presença e perspetiva na narrativa, criando um diálogo visual



FIG. 7
Fotograma do filme *Gipsófila*
(Margarida Leitão, 2015)

e emocional entre ambas. Este gesto de autorrepresentação transforma a casa num espaço de introspeção e autoconhecimento, onde a realizadora explora as suas próprias raízes e a influência da avó na sua vida.

A evolução da representação do espaço doméstico no cinema reflete profundas mudanças nas perceções e nas experiências das mulheres em relação ao lar. Inicialmente e até os anos 70, os filmes que abordavam o ambiente doméstico do ponto de vista feminino frequentemente faziam parte de uma corrente de contra-cinema, revelando o lar como um espaço de clausura e opressão para as mulheres. Nessas narrativas, a casa era apresentada como uma prisão simbólica, um lugar onde os desejos e aspirações femininas eram contidos e onde o patriarcado impunha as suas regras, limitando a autonomia e a liberdade das mulheres. No entanto, com o surgimento de novas vozes femininas no cinema, esta perspectiva começou a transformar-se. Em obras mais recentes, como *Dama de Chandor*, *Estrela da Tarde*, e *Gipsófila*, realizadas por cineastas como Catarina Mourão, Madalena Miranda e Margarida Leitão, o espaço doméstico passa

a ser representado com abordagens mais complexas e multifacetadas. Estes filmes (entre outros) oferecem uma visão do lar que ultrapassa a mera genderização da casa, explorando-o como um espaço de memória, resistência, encontro intergeracional e autorreflexão. Assim, estas cineastas contribuem para reconfigurar o conceito de espaço doméstico, transformando-o num espaço de resiliência e introspeção. O lar, antes visto como um lugar de confinamento, é agora retratado como um território rico em significados, onde as mulheres não só habitam, mas também resistem, refletem e criam. Esta mudança na representação do espaço doméstico no documentário contemporâneo revela não apenas uma evolução na forma como as mulheres percebem e experimentam o lar, mas também como essas experiências são narradas e valorizadas no cinema, oferecendo novas perspectivas sobre a identidade feminina e as complexidades da vida doméstica.

REFERÊNCIAS

- Akerman, C. (Realizadora). (1968). *Saute ma Ville* [Filme]. Bélgica.
- Bachelard, G. (2006). *The poetics of space: [the classic look at how we experience intimate places]*. Boston: Beacon Press.
- Baschiera, S. & De Rosa, M. ed. (2020). *Film and Domestic Space: Architectures, Representations, Dispositif*. Edinburgh: EUP.
- Cieraad, I. (2017). Domestic spaces. In D. Richardson, N. Castree, M. F. Goodchild, A. Kobayashi, W. Liu, & R. A. Marston (Eds.), *International encyclopedia of geography: People, the earth, environment and technology* (pp. 1–3). John Wiley & Sons, Ltd.
- Cieraad, I. ed. (2006). *At home: an anthropology of domestic space*. NY: Syracuse UP.
- Erens, P. (1988). Women's documentary filmmaking: The personal is political. *New challenges for documentary*, pp. 554–565.
- Fleming, V. (Realizador). (1939). *O Feiticeiro de Oz* [Filme]. Metro Goldwyn Mayer, USA.
- French, L. (2021) *Female Gaze in Documentary Film*. Springer International Publishing.
- Guy-Blanché, A. (Realizadora). (1906). *Les Résultats du Féminisme* [Filme]. Société L. Gaumont et compagnie, França.

Hareven, T. K. (1991). The home and the family in historical perspective. *Social research*, 253–285.

Hirsch, M. (1997). *Family frames: Photography, narrative, and postmemory*. Massachusetts: Harvard University Press.

Johnston, C. (1973). Women's cinema as counter cinema. *Film theory: Critical concepts in media and cultural studies*, 3, pp. 183–192.

Kuhn, A. (1994). *Women's pictures: Feminism and cinema*. London: Routledge.

Leitão, M. (Realizadora). (2015). *Gipsofila* [Filme]. Margarida Leitão, Portugal.

Miranda, M. (Realizadora). (2005). *Estrela da Tarde* [Filme]. Ateliers Varan / Fund. Calouste Gulbenkian, Portugal.

Mourão, C. (Realizadora). (1998). *A Dama de Chandor* [Filme]. SP Filmes, Portugal.

Mulvey, L. (1989). *Visual and other pleasures*. London: Palgrave.

Munro, M., & Madigan, R. (1999). Negotiating space in the family home. *At home: An anthropology of domestic space*, 107–17.

Renov, M. (1999). Domestic ethnography and the construction of the 'other' self. *Collection Visible Evidence*, 6, pp. 140–55.

Rosler, M. (Artista). (1975). *Semiotics of Kitchen* [Vídeo-Performance]. Electronic Arts Intermix, NY, USA.

Woolf, V. (2014). A Room of One's Own:(1929). In *The people, place, and space reader* (pp. 304–308). Routledge.

PEDRO LEÃO NETO

**As possibilidades
interpretativas
e expressivas da
fotografia no ensino
da Arquitetura, Arte
e Design: o projeto
Contrast**

SOBRE O PROJETO CONTRAST

O projeto CONTRAST¹ surge na primeira década do século XXI, num cenário cultural, social e político desafiante a nível nacional e internacional e visa criar uma rede de iniciativas artísticas multidisciplinares na Arte, Arquitetura, Design e Fotografia, envolvendo doze instituições de ensino superior: ARCO, DARQ, DCAM, EA.UCP, ESAP, ESMAD, FAUP, FBAUL, FBAUP, FEUP, IPT e UL.CUP.

Financiado pela DGARTES e coordenado pela ESMAD e FBAUP, sob a liderança da FAUP, o CONTRAST tem como principal missão promover a fotografia na sua interação com outras formas de expressão visual, através da partilha de experiências entre instituições académicas e associações culturais.

O CONTRAST procura não só restaurar a confiança no futuro, mas também apoiar a agenda da Nova Bauhaus Europeia,² explorando temas centrais como habitação, espaços públicos, inclusão, gênero e sustentabilidade. Estes temas estão relacionados com as dinâmicas de transformação urbana, promovendo uma maior consciência sobre a complexidade das sociedades contemporâneas e abordando conceitos como “democracia indireta”, conforme discutido por autores contemporâneos como Daniel Innerarity.³ As atividades do projeto incluem a criação de novas obras artísticas, a curadoria de obras existentes e iniciativas de desenvolvimento de públicos, sempre com o envolvimento das comunidades locais.

A abordagem interdisciplinar do CONTRAST procura enriquecer o cenário artístico e editorial, promovendo uma reflexão crítica sobre questões que atravessam a arte, arquitetura e design. O projeto visa fomentar uma dinâmica cultural que constrói uma rede capaz de promover um debate crítico, alinhando as dimensões éticas e estéticas dessas disciplinas com os objetivos da Nova Bauhaus Europeia. Com a participação de artistas, arquitetos, designers, docentes, investigadores e estudantes, o CON-

1

Ver <https://contrast.arq.up.pt/sobre/>

2

Ver New European Bauhaus em <https://new-european-bauhaus.europa.eu/index-en>

3

Innerarity, Daniel. «Democracy without Politics: Why Democracy Can Seriously Harm Democracy». *Studies in Media and Communication*, vol. 5, n.º2 (2017), p. 76–84. https://www.researchgate.net/publication/297227864_Democracy.without.Politics.Why.Democracy.Can.Seriously.Harm.Democracy

4 Neto, Pedro. Silva, Olivia Marques. *Contrast II: A Fotografia no Ensino Superior*. Edição de livro publicado em 2022. Porto, Portugal: scopio Editions. ISSN 2184-4410. ISBN: 978-989-33-2604-6; Neto, Pedro; Silva, Olívia. (eds.) (2019). *Contrast: A Fotografia no Ensino Superior*. Porto, Portugal: scopio Editions. ISBN 978-989-54318-3-0

5 Ver, entre outros, os projeto IDEUM, Institut for, Lunningomare e outros similares em New European Bauhaus – Official partners e Youth Art Cooperation, eARTh – Art in a Changing World e outros similares em EC logo EU Funding & Tenders Portal ou mesmo FUTURES

6 Sobre elementos visuais na conceção de sítios Web e experiência e a interação do utilizador ver, entre outros estudos, A Literature Review: Website Design and User Engagement, Analyzing the Impact of Visual Elements in Website Design on User Experience and Interaction

7 Miguel Leal e Mariana Simões

8 Né Santelmo e Artur Leão
9 Neto, Pedro Leão. *Alternative Publications in the Universe of Documentary and Artistic Photography: Architecture, the City and the Territory* In Another approach on the works of Álvaro Siza: Contemporary Documentary Photography on Portuguese Architecture. Porto: scopio Editions, 2021. ISBN 978-989-53268-8-4

10 Neto, Pedro. Silva, Olivia Marques. *Contrast III: A Fotografia no Ensino Superior*. Edição de revista / livro publicado em 2024. Porto, Portugal: scopio Editions. ISSN 2184-4410. ISBN: 978-989...;

TRAST procura ser um catalisador de projetos visuais inovadores refletindo uma nova forma de pensar e explorar o universo disciplinar da fotografia⁴ e da cultura contemporânea.⁵ A plataforma online do CONTRAST desempenha assim um papel crucial na interação, divulgação e promoção do programa do projeto, utilizando tecnologias multimédia⁶ com interfaces digitais intuitivas⁷ para dinamizar a cultura interdisciplinar. Focada na Criação, Publicações e Ensino da Fotografia, a plataforma facilita a interação entre professores e estudantes, promovendo os projetos visuais das instituições participantes. A sua natureza bilingue reforça a internacionalização do projeto e amplia o seu impacto.

Importa referir que o projeto editorial é uma componente fundamental do CONTRAST, consistindo em publicações físicas e digitais que agregam textos e imagens reflexivas sobre projetos fotográficos desenvolvidos no ensino superior. O design gráfico dessas publicações⁸ cria uma identidade forte e inovadora, explorando o potencial do livro físico⁹ para promover a interdisciplinaridade. Com uma abordagem flexível e dinâmica, semelhante a uma revista ou livro de arte contemporânea, estas publicações¹⁰ integram diversos editores e autores, preenchendo uma lacuna no ensino da fotografia em Portugal e contribuindo para a disseminação do conhecimento fotográfico.

CONTRAST um programa catalisador para a discussão e construção de ideias através da fotografia em volta da Arte, Arquitetura e Design.

CONTRAST tem como objetivo divulgar diversos sistemas educativos em torno da fotografia no ensino superior português, interligando a academia à sociedade e promovendo sinergias entre as diversas instituições onde a fotografia está presente de forma significativa, dando uma maior visibilidade aos projetos de estudantes quer a nível nacional quer internacional.

O programa incentiva o debate sobre as dinâmicas contemporâneas da fotografia, incluindo conferências, mesas redondas, exposições, workshops e publicações, expandindo a fotografia a outras áreas disciplinares. As exposições¹¹ que na maior parte das vezes acompanham as conferências, oferecem novas leituras e percepções da produção artística, maximizando o impacto das obras.

As conferências e aulas abertas¹² debatem o papel do ensino e prática da fotografia nas escolas superiores, promovendo uma reflexão coletiva sobre a fotografia na compreensão da realidade e na construção de imaginários. Estas iniciativas encorajam interlocuções entre diversas áreas do saber, destacando a contribuição das imagens, nomeadamente da fotografia, como uma prática e disciplina transversal nas áreas das humanidades, arte e arquitetura.

As publicações e ensaios críticos analisam diversas estratégias de ensino da fotografia, gerando pontes entre as várias áreas de saber e repensando o “real”. As atividades incluem a participação de grupos externos à academia, abrindo assim as universidades à sociedade civil e a outras instituições. A arquitetura é entendida como um universo amplo que integra simultaneamente os níveis macro e micro da transformação do território e da cidade e as suas múltiplas vivências, sendo considerado um espaço privilegiado para o registo e investigação fotográfica.

CONTRAST conquistou nestes últimos 4 anos um reconhecimento nacional, integrando o projeto em currículos, centros de investigação e conferências nacionais e internacionais, como o IRI21, na sua 17.^a edi-

11

Ver, por exemplo, Exposição CONTRAST na Casa das Artes – Porto (2023) e Galeria da Cozinha na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP)

12

Ver, por exemplo, entre outras iniciativas similares, Aula Aberta (2022) Auditório Luís Soares Escola Superior de Media, Artes e Design (ESMAD) e Exposição e Mesa Redonda “CONTRAST” (2022) no Centro Português de Fotografia (CPF)

13

Ver <https://ceau.arq.up.pt/en/about/research-groups/arquitetura-arte-e-imagem>

14

<https://societyforartisticresearch.org/>

15

Ver <https://www.up.pt/revistas/index.php/scopio/announcement/view/33>

16

Ver <https://www.researchcatalogue.net/portals?portal=2363020>

17

<https://www.researchcatalogue.net/profile/showexposition?exposition=2475471>

18

Schwab, Michael, and Henk Borgdorff, eds. *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*. Leiden University Press, 2014. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv3ohx4h8>.

ção, Conferência Imagens do Real Imaginado sobre o tema dos *Rastreados* (ESMAD/P.PORTO) ou eventos como as conferências internacionais scopio Magazine Arquitetura, Arte e Imagem organizadas pelo grupo de investigação Arquitetura, Arte e Imagem (AAI)¹³ do Centro de Estudos de Arquitetura e Urbanismo (CEAU/FAUP) em conjunto com outras instituições nacionais e internacionais. Outras iniciativas significativas foram a exposição e mesa-redonda em volta do projeto CONTRAST no Centro português de Fotografia em 2022 e o lançamento e apresentação da publicação CONTRAST na FAUP (2019) e na Casa Comum – Reitoria U. Porto (2022). Todas estas iniciativas tiveram como resultado promover uma ampla reflexão sobre a fotografia na arte e arquitetura, explorando seu potencial como instrumento de investigação e ideação.

Duas novas frentes reforçam a investigação e internacionalização do projeto: a parceria com SCOPIO & CONTRAST e a Society for Artistic Research (SAR).¹⁴ A parceria SCOPIO & CONTRAST envolve uma chamada para artigos científicos e conferência internacional,¹⁵ reforçando a componente editorial e de investigação do projeto. A parceria com SAR inclui a plataforma Research Catalogue (RC),¹⁶ permitindo a publicação multimídia e documentação de resultados de investigação artística.

Foi assim iniciado um projeto piloto em que as instituições que integram o CONTRAST ficaram ligadas à plataforma Research Catalogue (RC),¹⁷ uma infraestrutura internacional de investigação artística que permite a publicação multimídia de diversos conteúdos e a utilização de operadores de edição e criação específicos a partir do menu Expositions. Foi durante este ano letivo concluído com sucesso o primeiro caso de estudo com estudantes da FAUP que tiveram a possibilidade, sem prejuízo da criação e alojamento dos seus projetos fotográficos na plataforma CONTRAST, de alargar as suas ferramentas digitais e criar os seus projetos de fotografias nessa plataforma.¹⁸

Tendo como base este projeto piloto e caso de estudo através do RC foi desenvolvida uma nova iniciativa para a disseminação dos projetos dos jovens estudantes / investigadores e artistas emergentes denominada de Exposições Multimédia CONTRAST (EMC) que integram o programa de disseminação desta rede de iniciativas artísticas multidisciplinares.

Estas e outras exposições têm acompanhado as mesas redondas, apresentações e conferências que têm vindo a ter lugar envolvendo as diversas instituições do projeto, reforçando desta forma a disseminação do seu programa e conteúdos, tirando proveito do potencial dos meios digitais como vídeo e áudio, assim como da sua plataforma online.

A combinação estratégica de todas estas atividades e iniciativas é desenhada de modo a gerar um ciclo virtuoso onde cada uma das componentes reforça e alimenta o projeto no seu todo.

A Fotografia e o seu ensino como objeto de pensamento e produção de sentido no universo interdisciplinar da Arte, Arquitetura e Design

CONTRAST é um projeto que pretende contribuir de forma significativa para o desenvolvimento e divulgação da fotografia enquanto área do conhecimento e forma de expressão documental artística, bem como área de investigação e ferramenta fundamental na exploração e valorização de diversos territórios.

É assim importante referir, neste universo multidisciplinar e interdisciplinar de partilha de conhecimento e exploração de diferentes estratégias visuais quer na prática quer no ensino da fotografia, alguns aspetos nucleares do projeto. Nomeadamente, no que diz respeito à forma como o dispositivo fotográfico pode ser utilizado quer como um instrumento para a ideação de projeto e criação artística quer para analisar e representar criticamente os espaços de arquitetura, cidade e paisagem, bem como a forma como as pessoas vivem e transformam esses mesmos espaços.¹⁹

19

Sardo, Delfim. "As condições da imagem" In Contrast II: A Fotografia no Ensino Superior. (eds.) (2022). ISBN: 978-989-33-2604-6; dos Reis, Victor. "Dos territórios da fotografia aos territórios do fotográfico: um prefácio" In Contrast II: A Fotografia no Ensino Superior. (eds.) (2022). ISBN: 978-989-33-2604-6.

20

“o importante é explorar como a imagem produz o real. O que equivale a defender a relativa autonomia das imagens e de suas formas perante os referentes, e reavaliar o papel da escrita em face do registro” Rouillé, André. *A fotografia: Entre documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2005, p. 18

21

“seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos” Barthes, Roland. *A câmara clara. Arte e Comunicação*, Lisboa: Ed. 70, 1980, p. 20

Um das facetas importantes do projeto CONTRAST é o seu interesse em explorar a fotografia para além da sua conexão mais ou menos direta com o referente, isto é, para além de ser um rasto do real ou um índice do objeto, perceber que a fotografia é acima de tudo um processo que nos permite recriar ou dar diversos sentidos ao real.²⁰

Interessa assim às diversas instituições que integram o projeto CONTRAST que os alunos sejam levados a explorar diversas estratégias artísticas / visuais através do dispositivo do fotográfico e que assim construam um discurso visual que permita uma nova percepção sobre o “real”. A fotografia que inventa uma realidade, a realidade fotográfica, e esta realidade é um campo instável de referências e possibilidades interpretativas e estados de existência que permitem ver no espaço aquilo que não era tão visível ou que estava esquecido. Cria necessariamente a possibilidade para novos modos de relacionamento com a realidade.

Interessa-nos despertar nos estudantes a consciência do potencial de problematização do visível²¹ através da fotografia, e de colocar assim em questão também a estrutura visível da imagem fotográfica e da sua capacidade de registo do mundo e das diferentes realidades que o constituem.

A riqueza da interdisciplinaridade do CONTRAST é a partilha dos diferentes territórios que são objeto de estudo ou projeto artístico, bem como as diferentes estratégias visuais de diferentes áreas disciplinares que assistem aos projetos fotográficos. Vamos, em seguida, exemplificar esta diversidade de estratégias artísticas, problemáticas e territórios de projeto de fotografia nas diferentes instituições que integram o CONTRAST indicando alguns desses projetos, bem como apontar autores e obras que poderiam ter sido convocados como referências para esses projetos dos estudantes.

Diversidade de estratégias visuais / artística que assistem aos projetos CONTRAST.

Pretende-se com esta análise a partir de quatro projetos dos estudantes de diferentes instituições mostrar como a intertextualidade é central nesses projetos, que se constroem através de referências a obras anteriores, transformando e transgredindo significados para criar novas articulações e posições significativas.

Começando pela série fotográfica Arquivo, de Sílvia Brito Cunha (2021 – FBAUP) que foi realizada durante os vários meses de confinamento a que estivemos submetidos, em 2020 e 2021, e construído em retrospetção. A partir das suas fotografias de arquivo, a estudante reinventou diálogos entre imagens, revelando um sentido apurado de identificação de afinidades visuais a partir de fotografias tiradas em contextos muito diferentes.

Para este projeto Sílvia Brito Cunha poderia ter convocado obras como “*A Storybook Life*.” De Philip-Lorca diCorcia (2003)²² que também reinventa diálogos a partir de fotografias díspares que num exercício de descoberta das possibilidades de significado na interação de imagens aparentemente não relacionadas. Outra obra que poderia ter sido uma referência seria “*Zanjir*” de Amak Mahmoodian (2007–2019)²³ porque esta autora também trabalha com base em materiais de arquivo e explora o tempo em que o passado e o presente se encontram para criar uma nova narrativa, para reconstituir a sua história.

A série fotográfica “*Carne de sol*” de Arthur Coelho (2021 – ESAP) – o título do projeto alude ao corte de carne típico do nordeste brasileiro, que é salgada e colocada para secar ao sol – expõe a problemática da hipersexualização da mulher e a objetificação do corpo feminino, aproveitando, para isso, a lógica técnica e processual do próprio meio fotográfico. Coelho utiliza fotografias de mãos masculinas, cujos negativos são colocados sobre a pele e expostos à luz do sol. A revelação destas imagens nos corpos serve como uma experiência agressiva, que deixa marcas nas mulheres, num plano tanto físico, real, como metafórico.

22

<https://twinpalms.com/products/philip-lorca-dicorcia-a-storybook-life>

23

<https://amakmahmoodian.com/Zanjir>

24
<https://americansuburbx.com/2013/06/interview-anna-fox-asx-interviews-anna-fox-2013.html>

25
<https://www.harrygruyaert-film.com>

26
<https://gaelle-cueff-art.com/en/>

27
<https://www.lensculture.com/articles/tamaki-yoshida-negative-ecology>

28
Cotton, Charlotte. *The photography as contemporary art*. London: Thames & Hudson world of art, 2004.

29
Laurent JENNY – “A estratégia da forma” in *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 10.

Para este projeto Athur Coelho poderia ter convocado os trabalhos de Anna Fox²⁴ ou Harry Gruyert²⁵ pela forma como explora a saturação da cor para reforçar a sua mensagem, bem como diversos autores que propositadamente intervêm digitalmente quer alterando a cor e saturação das imagens quer introduzindo e combinando novos elementos como Gaëlle Cueff²⁶ ou Tamaki Yoshida.²⁷

“Memória Líquida”, de Francisco Varela (FBAUP – 2021), é uma série fotográfica que parte de uma exploração anacrônica do cruzamento das questões da água e da sua imperfeita representação, ainda que centrada num espaço concreto da Mata da Pasteleira, onde se situa uma parte do Sistema de Abastecimento de Água do Porto.

O olhar crítico, objetivo e “neutro”, dos espaços de Memória Líquida leva-nos a pensar no compromisso pós-moderno que resulta num realce das qualidades abstratas e óticas do interior destes edifícios, adotando uma visão próxima de certas preocupações formais da fotografia de paisagem e de espaços interiores de certos fotógrafos de arte contemporânea,²⁸ como, por exemplo, no trabalho de Lewis Baltz (2012) ou Lynne Cohen (2014).

Estes projetos fotográficos, como o que se segue, ou mesmo qualquer obra, são sempre apropriação de outras obras, outros autores, outros tempos. É o espaço da intertextualidade que se constitui como lugar de diálogo: “o olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que o define”.²⁹

O olhar intertextual permite-nos entender de que forma uma obra se constrói pela referência explícita, ou não, aos seus modelos arquetípicos que absorve, transforma ou transgride, graças a uma nova articulação dos sistemas significativos, conferindo-lhes uma outra posição.

“Praça” de Bruno Silva (ESMAD – 2021) centra-se numa Praça de Touros de Viana do Castelo inativa há já algum tempo e o processo da sua demolição, e explora a fotografia enquanto documento e através dela falar sobre a temática do património arquitetónico em Portugal.

“Praça” adota uma estratégia visual mista de muitos dos fotógrafos precursores da fotografia pós-moderna, nomeadamente dos fotógrafos do movimento de Düsseldorf e da taxonomia arquitetónica dos Becher. Na verdade, podemos encontrar características que a ligam à chamada *deadpan photography*,³⁰ uma fotografia da paisagem construída que se pauta pela tomada de vista de frente, sem emoção e exposta em diferentes séries ou grelhas. Um exercício que se move constantemente entre a repetição e a diferença, como se fosse uma taxonomia científica ou um registo arqueológico: uma classificação ou inventário de possíveis espécies arquitetónicas que se multiplicam e repetem no espaço e no tempo e das quais, graças a esta comparação múltipla, podemos extrair as suas características definidoras.

Por fim, “Perception” de Anne Rößger Elise, Lotte Bastert, João Fernandes Faria, Julien Jarrige, Pierre Thomas e Sally Yazji (FAUP – 2021) é um projeto onde a questão temporal foi a temática de pesquisa mais significativa em volta deste espaço universitário (FADEUP) em tempos de pandemia (Covid). As universidades “funcionam” principalmente durante o dia, respondem a utilizações diversas, concentradas num espaço e tempo limitados. Num local e num horário determinado: os dias da semana, de segunda a sexta-feira. O que acontece com esses lugares à noite, nos fins de semana, feriados ou mesmo como vimos mais recentemente durante um período de confinamento devido a uma situação de pandemia? O que acontece com os edifícios quando eles não estão a ser utilizados pelos seus principais utentes ou quando são esvaziados de suas funções? Será que a arquitetura se transforma num objeto auto-referencial, permanece apenas como um objeto formal? Qual é a atmosfera nesses lugares vazios, de dia ou de noite, fora do horário universitário? O olhar sobre o tempo não é aqui apenas uma visão sobre o projeto de um edifício universitário, mas também o do movimento do observador. Isso significa que o fotógra-

30

Charlotte Cotton, *The photography as contemporary art* (London: Thames & Hudson world of art, 2004), 82–83.

fo não está apenas a tirar uma fotografia, mas a tomar consciência de sua presença. Essa será a diferença entre uma visita em que se passa discretamente por uma porta deixada aberta, encontrando-se sozinho, com tempo para entender o espaço, e a visita guiada realizada por um segurança que abre porta após porta, acende e apaga a luz, deixando tempo para ver, mas não para olhar.

“Perception” explora diversas estratégias artísticas / visuais com origem em autores de outras áreas disciplinares ligadas à arte, cinema e fotografia e através do dispositivo do fotográfico, constrói um discurso visual que permitam uma nova percepção sobre este espaço construído – a arquitetura. O projeto inventa uma realidade, a realidade fotográfica, e esta realidade é um campo instável de referências e possibilidades interpretativas e estados de existência que permitem ver no espaço aquilo que não era tão visível ou que estava esquecido. Cria assim necessariamente a possibilidade para novos modos de relacionamento com o real.

Os autores de referência mais significativos foram, por um lado, Saul Leiter,³¹ em termos de cor abstração das fotografias, e Alkan Hassan³² pela sua composição rigorosa que parece conseguir parar o tempo. Por outro lado, as das imagens de Harry Gruyert,³³ nomeadamente as atmosferas únicas das suas imagens com base na composição, luz / e mesmo da cor. Um trabalho fotográfico que quando necessário se liberta das regras de composição e, por exemplo, não hesita em centrar o assunto, ou procurar imperfeições na composição (verticais, não muito verticais) quando o objetivo é o de reforçar a ideia do projeto e assim criar uma determinada atmosfera. O trabalho de cores clássicas como o vermelho, o verde e o azul está também presente de forma significativa, reforçando muito as possibilidades de criação de atmosferas únicas, mesmo mágicas, nomeadamente o azul monocromático de Yves Klein deixa espaço para a imaginação e espiritualidade.

³¹
<https://www.saulleiterfoundation.org/>

³²
<https://www.alkchan.com/>

³³
<https://www.harrygruyert-film.com/>

Acreditamos assim que a diversidade de estratégias visuais e artísticas presentes nos projetos CONTRAST demonstra a riqueza e a complexidade da fotografia contemporânea. Cada autor, com suas influências e métodos distintos, contribui para um mosaico de experiências e interpretações únicas. Desde a reinvenção de diálogos visuais e a exploração de narrativas familiares até a crítica social e a criação de geografias afetivas imaginárias, esses projetos sublinham a intertextualidade como um elemento central na produção artística. Através do diálogo com obras e autores precedentes, os autores desses projetos não apenas prestam homenagem, mas também transformam e reconstróem significados, ampliando as possibilidades interpretativas e expressivas da fotografia. Em última análise, esses trabalhos não só refletem as realidades e as subjetividades dos seus criadores, mas também nos convidam a uma reflexão profunda sobre a memória, a identidade e a percepção do mundo que nos rodeia.

SÉRGIO RIZZO

**O documentário
como instrumento
de intervenção e
transformação social:
o exemplo brasileiro
do século XXI**

Com mais de 200 milhões de habitantes, profundas desigualdades sociais e regiões muito diferentes entre si (de acordo com características geográficas, económicas e culturais), o Brasil tem vivido processos políticos conturbados no século XXI. Da eleição de um ex-sindicalista de esquerda (Luís Inácio Lula da Silva, em 2002) à de um líder de um movimento de extrema-direita inspirado na cartilha de Steve Bannon (Jair Bolsonaro, em 2018), passaram-se menos de duas décadas – marcadas, no entanto, por intensas disputas no campo ideológico, por turbulências políticas que parecem incessantes (a envolver os poderes Executivo, Legislativo e Judiciário) e por inúmeros fenómenos socioculturais, como a ascensão das igrejas neopentecostais (sobretudo entre as populações mais carentes) e o fortalecimento dos movimentos identitários. Ondas de desemprego, de inflação e de perda de poder aquisitivo criaram uma sensação de crescente vulnerabilidade, agravada, no campo da segurança pública, por dados alarmantes de violência, especialmente dramáticos em relação à população negra e pobre que vive nas regiões periféricas das grandes cidades.

A produção documental brasileira tem procurado responder a esse cenário com um vigor notável. O *É Tudo Verdade* – Festival Internacional de Documentários, a mais importante vitrine do país para esse segmento da produção, registra um número anual de inscrições superior a 100 filmes na categoria principal, voltada a longas e médias-metragens. Trata-se de apenas um recorte da produção de documentários no Brasil, uma vez que o festival exige ineditismo, e que o calendário de finalização e lançamento de dezenas de outras produções não se ajusta ao calendário do *É Tudo Verdade* (realizado em abril). De todo modo, uma pequena parcela desses documentários consegue chegar às salas de cinema comerciais do país, dominadas de maneira ampla pelo cinema de ficção e, dentro dele, pela produção dos EUA – situação de mercado equivalente à de outros países ocidentais, como Portugal. Cabe aos documentários brasileiros encontrar

espaços de exibição em festivais (alguns deles especializados, como o É Tudo Verdade e o In-Edit – Festival Internacional do Documentário Musical, mas a maioria generalistas), em plataformas de streaming (algumas de acesso gratuito, como Itaú Cultural Play, Spcine Play e Doc Station Play) e em canais de tv.

Diante das dificuldades de financiamento – complicadas ainda mais pela pandemia do Covid-19 e pelo desmanche da área de cultura durante os quatro anos de governo Bolsonaro – e de circulação das obras, quem faz tantos documentários? Não há pesquisas ou estudos que possibilitem conhecer plenamente as origens, a formação e os interesses de realizadores desse campo, mas é possível identificar entre eles uma expressiva parcela que compreende o cinema documental como um instrumento de transformação da sociedade. Feitos muitas vezes no modelo de produção de “guerrilha” (poucos recursos materiais, equipes reduzidas), os filmes concebidos com base nessa aspiração sociopolítica lançam olhares para a história do país (a promover leituras que ampliam ou contestem versões supostamente estabelecidas de fatos e personagens) e também para o presente (a acompanhar a atuação de movimentos e lideranças sociais, bem como a situações de conflito entre comunidades, autoridades públicas e empresas privadas, com ênfase na denúncia de crimes e de variados desrespeitos a direitos dos cidadãos).

Documentários recentes ajudam a vislumbrar essas tendências. “Tesouro Natterer” (2024), dirigido por Renato Barbieri, vencedor da mostra competitiva nacional de médias e longas-metragens da 29.^a edição do É Tudo Verdade, permite compreender como demandas do presente determinam novas abordagens históricas. Integrante da Expedição Austríaca que acompanhou a então arquiduquesa Leopoldina, o naturalista austríaco Johann Netterer desembarcou no Brasil em 1817 e lá permaneceu por 18 anos. Nesse período, montou uma coleção com mais de 50 mil objetos

relacionados a povos indígenas e a trouxe para a Europa; hoje, está depositada em museus na Áustria. O documentário reconstitui essa jornada a partir de uma perspectiva decolonial: promove a viagem de um descendente daqueles povos indígenas até Viena, onde conhece (na verdade, reconhece) o acervo que representa a cultura de seus ancestrais, e convida o espectador à reflexão sobre a quem pertencem aquelas peças. É um filme ilustrativo do compromisso de muitos documentaristas brasileiros com a história de massacre e exploração dos povos indígenas que viveram e vivem na América do Sul, e está empenhado em construir uma narrativa que entra em conflito com os conhecimentos históricos de milhões de brasileiros cuja formação escolar se deu durante a ditadura civil-militar de 1964–1985. Naquele período, difundiu-se o conceito de que os povos indígenas (chamados pejorativamente de “índios”) pertenceriam a uma cultura inferior, o que justificaria a ocupação de suas terras. É o pensamento que prevalece ainda hoje entre os apoiadores da extrema-direita no Brasil, alinhados com a ação do chamado “agrobusiness” (os grandes produtores agrícolas do país), o que reveste “Tesouro Natterer” de um viés de combate sociopolítico que talvez passe despercebido pelo espectador estrangeiro.

A ponte até o presente foi simbolicamente erguida, nessa mesma edição do *É Tudo Verdade*, por “Retomada” (2023), dirigido por Ricardo Martensen. Nesse documentário de viagem que explora um pequeno recorte da Floresta Amazônica na atualidade, conhecemos indígenas de diversas etnias – tupinambás, mundurucus – que vivem uma região do rio Tapajós. Por muito tempo, essas populações foram genericamente chamadas de “ribeirinhas”, como se não houvesse distinções, as mais variadas, entre elas. O procedimento serviu à estratégia cultural e econômica dominante de lhes subtrair a identidade para legitimar diferentes formas de lhes usurpar. Além de apresentar a visão dos próprios indígenas a esse proces-

so de descaracterização, conhecemos os efeitos agudos da exploração ilegal de suas terras sobre a floresta. Outro documentário brasileiro recente que se aproxima dessa abordagem, ao assinalar os efeitos devastadores da cultura branca sobre os povos originários do Brasil, é “A Flor do Buri-ti” (2023), dirigido por João Salaviza e Renée Nader Messor, co-produção com Portugal que participou da mostra *Un Certain Regard* do Festival de Cannes. Os protagonistas são indígenas da etnia krahô que vivem na aldeia Pedra Branca, no estado do Tocantins, e que relembram, em híbrido de documentário com a ficção, um massacre de que seus ancestrais foram vítimas no período inicial da ditadura civil-militar de 1964–1985, ao mesmo tempo em que lutam, em pleno século 21, contra novas ameaças à sua existência.

“Diamantes” (2024), que também estreou na 29.^a edição do *É Tudo Verdade*, conduz a outra vertente de filme-denúncia. Dirigido por Daniela Thomas, Sandra Corveloni e Beto Amaral, o documentário constrói a sua narrativa, com delicadeza e discrição, em torno de mulheres que vivem em São João da Chapada, distrito do município de Diamantina, no estado de Minas Gerais. Novamente, articula-se um olhar para o passado sob o impacto de demandas socioculturais do presente. A cidade foi uma das maiores produtoras de diamante do país, o que constitui material para a superfície informativa do filme. Debaixo dela, e à medida que ouvimos relatos sobre episódios históricos que marcaram a vida de diversas gerações naquela pequena comunidade, revela-se uma teia ilustrativa e sombria da condição da mulher na sociedade brasileira, entrelaçada com uma lógica econômica de destruição, a da exploração dos minérios – e que, no mesmo estado de Minas Gerais, provocou tragédias ambientais. As (tristemente) mais célebres foram os rompimentos de barragens em Mariana (2015) e Brumadinho (2019), matéria-prima de dezenas de documentários de curta, média e longa-metragem realizados nos últimos nove anos. Feitos no

calor dos acontecimentos e com limitações de recursos, eles tendem a registrar os efeitos sobre as comunidades locais e a batalha contra as mineradoras, mas deixam espaço para um grande documentário sobre o tema que, mais cedo ou mais tarde, será provavelmente realizado.

O documentário brasileiro de maior projeção internacional nos últimos anos, “Democracia em Vertigem” (2019), dirigido por Petra Costa e indicado ao Oscar na categoria, representa por sua vez outra forte tendência da produção documental do país neste século. Dezenas de filmes têm se ocupado da interpretação de eventos que, numa linha do tempo resumida, vão das Jornadas de Junho de 2013 – quando milhões de brasileiros foram às ruas em diversas cidades para participar de protestos que se voltaram contra diversos alvos, desde o aumento das tarifas do transporte público até a realização da Copa do Mundo de futebol de 2014 – à infame tentativa de golpe de Estado de 8 de janeiro de 2023. Entre uma coisa e outra, ocorreram eventos determinantes para o atual estado de coisas da sociedade brasileira, como a reeleição e o posterior processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff, o breve governo de seu vice, Michel Temer, a eleição de Bolsonaro e seus quatro anos no poder. Documentários como “Democracia em Vertigem” retornam a esses fatos e a seus protagonistas como se considerassem que ainda está muito longe de se esgotar o entendimento a respeito dos bastidores de embates políticos e de retrocessos institucionais. São releituras vindas, predominantemente, do espectro da esquerda. Nesse entendimento do documentário como um instrumento de intervenção e de transformação, as narrativas documentais procuram atuar no debate político como um contraponto às narrativas hegemônicas da mídia, que muitos setores da sociedade consideram estar a serviço dos interesses de grupos empresariais nacionais e estrangeiros, e de grupos políticos aliados a eles.

TRADUÇÕES
TRANSLATIONS

ADRIANA BATISTA

The Ice Merchants and Infinitude

“The almost unbearable weight of the fact of being-in-the-world is softened by the hope brought by the notion of infinitude.” (Marcelo Lorence Fraga)

I allow myself to write about João Gonzalez’s film, getting away from the analysis of its technical richness.

I start by affirming that *The Ice Merchants*, in its dense beauty, doesn’t open the door to unequivocal answers, nor does it close the door to eternal doubts, and this power is part of its beauty.

João Gonzalez, director/composer, in an interview with the *New Yorker* newspaper (cf. Watson, 2023), confesses: “I enjoy the challenge of portraying emotions and telling stories [only through] images and music/sound as, at least for me, they are able to create more immediate reactions in a more sensorial/physical way.” In this film, it is a fact that, without words, which any viewer likes to rely on to unravel the multiple meanings of what they see, the images, music and noises wrap them emotionally, raising doubts about which emotion the visual narrative is talking about the most: the absence of the mother? The longing? The process of meeting again through death? The abandonment of memory’s spaces due to change? The beginning? The end?

If we keep watching without words, almost anything is possible, and the mental images in rapid succession make the brief film a plain of hypotheses. Even though the narrative seems to be structured to portray a real daily life, as if it were to faithfully invade the present where the memory of a past is hidden, its reading does not escape a dive into its allegorical values.

Reading has always been an adaptive and flexible process. The comprehension always depends on something more

than what is said or written. And in this film, nothing is literal and the lexicon that quickly appears in our minds to designate what we see is not enough. In this film, comprehension deduces, builds hypotheses, searches for rhetorical connotations and slowly creates inferences. In this film, comprehension is never satisfied with what it discovers and asks for more effective strategies to set up a meta comprehension process. Thus, it gives the viewer the space for what they want to retrace and retrace and retrace.

The film has a title and standing in the presence of the film’s title, which doesn’t say anything, there’s no way to escape questioning the symbolic value of ice. In the real world, ice has a healing power, an effective effect on controlling pain and infection. So it’s easy to think that in this film, which so many have said focuses on the absence of the mother, the ice is not a random element, but the allegorical representation of the relief from the absence pain experienced by the film’s characters or the metonymy of change in the course of their lives. Suddenly, we learn that in Nikko, near Tokyo, in the Yanaka district, more than 1,000 people line up every day at the Mitsukoshi stores to taste kakigori ice cream, the only ice cream that, in the Heian period (between 794 and 1185) was produced with natural shaved ice. Yuichiro Yamamoto, reinventing the artisanal production of shaved ice, laboriously collects it from the top of the mountain and now sells the same ice, which had been formerly used, to ice cream producers. Once we know the pleasure that this renewal of habits has brought, everything can change while we read the various film sequences. The high and dangerous location of the house becomes logical. The reason for the daily production of ice, the dependence on the natural seasonal temperature amplitudes and the sale of ice, becomes inevitable to

the narrative. It is beautiful the moment when the father, before their flight to the city, offers his son, which he holds close to his chest, a cube of ice, a unique treat that only those who produce it have access to, not as a right, but as a gift. By erasing the strong wind that frightens, this sequence appears to those who watch and listen to the film as one of the sweetest brief seconds.

Kakigori, perhaps the hidden flavor in the entire film sequence, becomes in some milliseconds, the eternal taste of the filmic motive, the luxurious dessert, savoured in the image’s beauty in which it is offered and through which a parental relationship of affection is quickly built. And the film’s space in which a lot happens, the half-house, suspended on the mountain, loses the inexplicability of its topus or its architectural features. Balanced by ropes and pulleys, the house begins to give shape to the demands imposed by artisanal labor, which always force you to return to the arduous peak. And just as the placement of the house almost at the peak of the mountain is explained by the demand for this artisanal craftsmanship, its design in this film shows a “*modus faciendi*” in animation from another era. The many animation techniques, which the competence of the director, as we all know, even mastering the technological evolution, does not want to forget, allow the color (and shadows and fire) management to give the house a voice. With them, the dark house, at that icy height, gains the ability to overcome loneliness through the games in which the father teaches his son to fly. And so, even without words, this chromatic palette gains a soft way of speaking. The box, where the becoming of water is ice, is, in the movie, a vault of the obvious. The slow process of obtaining diamonds from water. But the usefulness of the money that the sale of

these crystals generates remains silent in the images. And each cap bought, seemingly representing comfort and the antithesis of ice, only deceives us. In this film, each cap is assumed to be what is bought in order to be lost. Each cap, day by day, lost, fulfills its function. And all of them together build the simile of the mountain where the ice is produced. The mountain, where it is possible to experience the glide of the falling flight, the comfort of the arrival, the warmth of the sum of another space' and another time's map. Each cap marks each movie's frame, as if by the color we could understand a character. Each cap shows that the number of brushstrokes in this film is the driving force behind occupying the space of the diegetic narrative. Each of them is capable, in the film, of mixing and isolating semas capable of defining the characters who wear them, those who have worn them, those who seek them, those who, falling down, free them. Each of them is the will to install the indefinable future where they will all come together, as a family.

The course of the film expands like the bars of a score and in it what seems to happen day by day is immediately tied to what happens season by season, year by year, life by life.

The *Ice Merchants* is a movie that leads us to think systematically, about the past, the present and the future, and where infinity, without ending finitude, makes facticity expectable and beautiful. More than expectable, it makes it possible to construct without the construction inevitably being reduced to a terminus by the matrix force of time.

From the swing the rhythm remains. The back and forth with and without the ground. The repetition of the gesture, as if we didn't know where the strength of the body stops, as if we didn't know about the agility of going back and forth

to infinity. To stop the swing it is needed the strength of the foot as a brake, but the idea, that without the bell that breaks the repetition of the rhythm, the child could remain attached to the rocking movement, remains. Hidden, visible, hidden, visible to those who gaze at the film, when, sitting on the swing, the child recovers the memory of her mother's lap, where everyone falls asleep in an infinite dream. Only the bell wakes him up.

Any film narrative starts from an occurrence, but the occurrence you see at the beginning doesn't need to be in a linear chronology, nor does it need to be relevant in structuring the diegesis. In cinema, the occurrence is a fact that settles itself in the character's life. The beginning of the movie, even if it doesn't start from an "in media res" occurrence, sets up the facticity so that we can hold on to it to imagine how everything might end.

But, after all, how do the endings/epilogues of a movie help us know the end of the narrative, in which we have fallen into? Specially when the filmic sequence repeats an occurrence so often? How can we interpret the filmic diegesis seen without a finite determined end? How do we interpret the filmic diegesis when the end can be the beginning and the beginning can be the death? Or when the beginning can be the question of how to live the oblivion?

We know that there are many films where the epilogue shows us that the narrative is not finite. Cinema requires the viewer to define, to fill in the image of what they have seen, even when what they have seen is mandatory due to its repetition. Even when the cinematographic sequence always introduces new occurrences, the narrative asks the viewer to forget what they have seen and to remember it attached to what he added. In *The Ice Merchants*, João Gonzalez has gone one step further and has been able

to hold the viewer captive with the implications of what no one has seen. Starting from what we don't see in his film, it becomes essential to think about a multiplicity of implications that emerge from the reading of the image during its brief seconds (particularly when the image uses iteration), such as: where does the almost infinite repetition of the swing in infinite space lead us (what does the swing of our body mean when it systematically integrates progression and regression, in other words, when neither progression nor regression ever reaches infinity?)

How is the succession of time important in the loss or acquisition of difference (how can the seasons announce the future and infinite change if infinite change in the seasons is equal to infinite repetition?), how can ice concentrate within the succession of seasons, the antithesis between what is no longer repeated and what has always been repeated?

Augusto Carvalho, quoting Ferreira da Silva, states that "it is precisely in front of the unpredictability of knowing death that it becomes, consequently, the beginning of knowledge. Death, the end, paradoxically, is the beginning of knowledge." (Carvalho, 2021)

In the reading of the visual text in the cinema (during and at the end), the beautiful matrix of time expands into the memory of love (the mug kept in the cupboard, the embrace that supports the fall) as the only mental memory that solves loss. But the film denies antonymy in facticity, because without denying that we all have to die one day, it denies the evolution of a being towards death and the inevitability of temporality towards death.

Do all movie endings/epilogues show the finitude of a course? Is it possible in some film narratives to make the epilogue suspend time?

The Ice Merchants invests in the labor

of constructing time, iterated, distinct, to the point of the possibility of the epilogue becoming the beginning. We don't know if this beginning, far from the ice, was sought after, expected, programmed or if it just happened. We don't know if the mountain of caps, diligently built, protected or buried those who lived through the thaw and the collapse. How could the movie create doubt?

In all the descents, flying down the mountain, the open arms, the parachute, the long hiss of the wind, give the idea of a fall borne of risk and pleasure. In each of these descents, the caps are suspended, light, above the father and the son, raising the question of where, once lost, they will fall.

But on the last flight, protected by the memory of the mother, the flyer's arms are closed. The bodies are heavy, the sky is torn without pleasure. And the caps, which the wind lets go of, become heavier and quickly pass beneath the father and son. As spectators, we don't know in which direction those who fall are moving. Do they go up, away from the falling caps? Do they descend slowly, behind the caps, to let them build up the mountain that cushions their fall?

In these milliseconds, nothing is clear about the movement. For the first time, the beauty of their flight puzzles us on whether we should follow them looking bottom-up or top-down. This film, as a whole, confuses how to read and how to look. It's not just the flight that's dazzling, within the narrative, but the way the sequence is made, giving the context two chances to drag. Does the background go up and the figures go down or does the background go down and the figures go up, moving away from the caps?

After all, did the artisanal production of ice, and the journeys to sell it, by allowing the purchase of the caps to be lost on each trip, create, somewhere, the design

of the new mountain where, through color, the chronological layers tell the story of who, how and how much lived and died?

Is this flight to another mountain, triggered by the collapse of the house, the end of the film's drama, as the end of life? Or is it this mountain, João Gonzalez's will to leave the explanation of how to draw the restart of life?

CÁTIA PERES

Percebes, the B side of a postcard from Algarve

Portuguese Animation, has recently received a "wave" of special visibility and recognition around the world, revealing a national panorama that spans from young directors to long time directors and studios consolidation. With two feature animation releases in 2022, *Nayola* (directed by José Miguel Ribeiro), and *Demons of my Grandfather* (directed by Nuno Beato), an unprecedented Portuguese nomination for an Oscar, with *Ice Merchants* (directed by João Gonzalez, 2022), a national celebration with the *Crystal Prize at Annecy International Animation Festival* awarded to the short animation film *Percebes* (directed by Laura Gonçalves and Alexandra Ramires, 2024), the invitation for Portugal to become the guest country at Annecy, with the presence of Regina Pessoa, one of the greatest national female filmmakers, invited to make the design poster of the festival, which is considered probably the most recognized Animation festival in the world, reveals that Portuguese Animation is at one of its best moments in history. *Percebes*, is the latest short animated film co-directed by the duo of the multi-awarded Portuguese directors Laura Gonçalves and Alexandra Ramires, whose work has immensely contributed to the identity of Portuguese culture, Portuguese Animation and as well to innovative approaches of documentary strategies in animation.

1. THE "B SIDE APPROACH", TO ANIMATED DOCUMENTARY AS A CONTRIBUTION TO A WIDER DIALOGUE ON THE WORLD

Percebes, is a film that invites us to perceive the identity and sense of belonging to a certain place, through the connection and roots of inhabitants to their

land and sea, in Algarve. The research process about a place as a starting point, to then unfold deeper issues about its inhabitants, is a very relevant and common approach of the duo of directors. In their research the encounters and hearing of people, using their audio testimonies recordings, as a base of a film, captures a sense of momentaneous truth, a capsule of time, a sense of natural presence, making the audience become present and create empathy with them. With the audio as a structure, combined with symbolic interpretations of issues, their films become a source of documentation of reality and as well an interpretation. The “*B side animated documentary approach*”, is the term I use to identify the process of collecting perspectives, testimonies, research material about an issue, an individual or a region, to define an alternative and complementary truth of an issue. Its relevance is that it contributes with another possible perspective, one that undresses itself from already known features to portray another side of the story that can be also truthful. As Berger (1976) suggested, there isn’t only one side of the truth, neither one world, or one reality, but many worlds and many truths as individuals. The potential of animation exposing different truths about a subject, through different content contributing to a wider and more democratic dialogue about a social or historical event, reality is enormous and one the best ways to convey tolerance among our human issues. This *B side* of a postcard of Algarve, empowers *the film* to reveal another portrait of Algarve, one that addresses the loss of connection and identity of locals with the land they were born in. As most touristic places, Algarve is visited by huge “waves” of tourism during the summer months, leaving the winter months desartic and only inhabited by the locals. This phenomenon creates

a reality of unbalanced contrasts such as seasonal and often precarious jobs offered by the tourism industry, the reception of thousands of diverse people which changes the landscape, the offer of multiple cultural events, festivals, food offers and a joyful mood, but as well... a sense of non-fruitation by the locals during that time of the year. The result is simultaneously a portrait of the identity of this south region of Portugal seen by the tourists and at the same time a portrait of another truth which represents a valid alternative narrative of this place, told by the locals. As Honess (2013) addresses, approaches to animated documentary have been challenged to become more open to more contemporary approaches and styles. When Bill Nichols (2001, p. 125, 138) addressed his six different approaches to documentary, he comments that “*performative mode... becomes suffused by evocative tones and expressive shadings that constantly remind us that the world is more than the sum of the visible evidence we derive from it*” (2011, 131). In this sentence he is recognizing the idea that reality itself is more than a factual informative picture. It is a constructive narrative invisible to the eye. The essence of animation not dealing with a “real” indexicality (in which images match the physical appearance of what they represent, as an exact replica of the referent), liberates documentary approaches in animation to explore a further variety of visuals, closer or more distant to its referent. As Paul Ward (2005) has expressed too, “notions of realism”, are very difficult to define, as they are interpreted in relative forms and not in absolute ways. In his considerations he refers to the problematic of portraying reality, by being either achieved through *representations* or *interpretations*, of the real, liberating animation documentary from strict canons of formal representation. As Ward (2006) explains,

animated documentary can be the realm of non-normative approaches. Paul Wells (1997, p. 41) has also considered different modes in animated documentaries such as the *imitative*, the *subjective*, *fantastic*, post-modern, opening in those spaces for animation to be liberated from the real while still documenting issues about the world. Honess Roe (2013), has referred in her studies to three modes, mimetic substitution, non-mimetic substitution, evocation which also liberates animation from its indexicality and which still validates the potential to document issues. Nea Elrich (2021), expressed her views on animated documentary, as a liberation from a *factual representation function of the real*, to become redefined as the search of the *feasibility of representation of the authentic*, conveying the freedom of animation to become visualised in any form or image. The problem that animation is trying to tackle is not concerned with direct or factual representations, because in animation, the potential to depict what is *invisible or behind* a picture is much stronger than the picture depicted. For this reason, the *B side approach*, one that allows alternative possibilities about the same subject, within various possibilities becomes so relevant in animation, because it empowers the author to become an agent of transformation and change about the subject he wants to tackle.

2. THE THEME: DOCUMENTING ONE DAY IN THE LOCAL’S LIFE IN THE REGION OF ALGARVE

Percebes, portrays the life cycle of a species of barnacle in Algarve. Compared with the life of the barnacle, the film also portrays the life of people in this region, to tell a common story of resilience. The narrative, structured in a linear montage, by the local’s testimonies, allows us, audience to be exposed to their voices,

accents, expressions, tones, moods, emotions, and a sense of veracity, authenticity by witnessing their audio reports and their truths in the first person. Indirectly also increases a sense of observational presence by being exposed to pictures about the people's journey through the day in sync with their reports. In the early morning, two fishermen collect goose barnacles from the sea. The establishing vertical travelling shot, descends from the dark blue sky with a moon, into the sea, to take us where the goose barnacles live. This travelling shot becomes very relevant as it indicates the place we are in, and at the same time, it evokes the idea that we have to go to the bottom of the sea and know the fishermen to understand the narrative and this place completely. The two fishermen casually speak with each other, about the best strategies to catch the barnacles, with the sounds of waves crashing into the rocks. When they finish their work, they rest, floating in the water, with their belly pointing into the sky, smoking. Different from the *travelling shot approach*, one that documents, shows, and takes us there, another peculiar approach in the film is the combination of symbolic shots. In the 30" frontal aerial travelling shot, we assist to a sequence in which out of scale barnacles emerge from the water, transforming themselves into the city coastline, as if saying that this place only exists and survives because of the sea, and what the sea has to offer, revealing a symbolic approach instead of observational approach. As any other we get informed to part of an issue of the film, not in factual direct manner, but in symbolic terms but which in alternative forms also informs us about an invisible or immaterial issue.

The use of metamorphoses to depict the transformation of the region during the summer time brings to the film a very

unstable, original and innovative look to the film, making us perceive the town growing in scale, within the sounds, crowds of tourists, a change in rhythm and velocity, very different from the quietness of the fisherman collecting the barnacles in the sea. At the roof terrace of the house of the fishermen, the two continue their conversation, revealing their inner thoughts about living and working by the sea, the house they live, their tools, and their life. At some point one of them says: *the most beautiful thing is to go to the sea to find food*, revealing their most authentic and important values as individuals and which so much contributes to the authenticity of who they are and what they represent. On the market bench, a "fish head" speaks about the people of Algarve, describing them as revolted with the mass tourism and gentrification. In a nearby kitchen we hear a female chef and a waiter in a restaurant addressing the sadness about the lack of jobs and the tiredness of crowds. We also meet the woman that sells sweet Berlin sweet balls at the beach, the beach lifeguard, revealing a B side portrait of the region as sensed by the locals.

3. THE AESTHETICS: A FILM MADE OF SCIENTIFIC OBSERVATIONAL DRAWING AND WATER

The film also documents in its style and technique part of the theme and approach to documentary. The use of observational drawing, gestural drawing, live action drawing, scientific drawing, which are drawing styles that document in a sketchy approach, a moment of people's lives, landscapes, architecture, flora and fauna and as well the protagonist of the film, the biologic specie named barnacle. Observational drawing is a vehicle for the audience to become a witness on the content but also on the frame composition of each frame. In a

horizontal travelling shot to the centre of the city, we catch a glimpse of the architectural landscape, the traditional white houses with typical white chimneys, the diversity of fish that comes from the seacoast to the market bench, the conversations documenting in rich ways, the locals, the sounds, the market, the food and the identity of the region. The palette of the film is set between two main tones: the blue tones of the night sky, sea and fresh atmosphere inside the market, while in the complementary side of the palette we have the orange tones of tanned skin, sunset or colourful seafood. The colours reveal an original palette, away from its referent but which symbolically depict the day and night tones of this place. The configuration of the characters are sometimes defined in precise lines to define faces, eyes, fish details, being the lines sometimes more close than others. The colour gives it a poetic and free painting style that goes outside the contour making the final result very expressive and poetic. The style assures some trends in the configuration of characters, representing them in stereotyped palm tree shirts or and dolphin t-shirts, trend sunglasses and hats, contrasting with the locals which barely wear any type of sophisticated clothes. The aesthetics converge in a very consistent approach to style in the use of watercolour layer, conveying the idea of a film made of water and in sync with the thematic of the film.

4. THE ANIMATION: A FILM THAT MAKE US TRAVELLERS AND IN SYNCH WITH A TRUTHFUL TIMING OF ACTION

One of the most peculiar aspects of the film is the use of several travelling shots, as if the whole film becomes a road movie within the limits of town and sea. Moving from one place to another, the camera travels, descends from the sky to

the sea; from there to the top of the roof terrace, to then travels horizontally to the city, market, beach, ending up travelling into the sky again at the end of a day. The approach to travelling shots, makes the atmosphere of film very observational as if we are spectators as well as travelling in the city emphasising the documentary style approach, where we become natural observers, listeners and travellers. The use of a multiplicity of travelling shots, which I refer as the “*Travelling shot approach to Animated documentary*” is a strategy which results very well, as it makes the audience, to travel inside the film, limited to the the eyes of what the director wants to depict, document, observe as if we are seeing through his eyes. Made in a 2D technique, the film explores a combination between digital drawing executed in TV Paint software with an addition of a traditional watercolour layer. The credits reveal a very small team for such a great quality of animation work. The technique involved a team of five main animators which were also responsible for intbetweens, around 12 elements to work on the painting of the film, a crucial step of the film which gives the film such an original look. The film’s most notable strength lies in the quality of its animation, which is evident in the movements of its behaviours and other animated elements on screen. The shot below takes us to the moment where the barnacles are put in a boiling water pan. In this shot the state of the water changes from boiling bubbles to calm water as soon as the barnacles touch the water, while the behaviours of the barnacles move quickly, till the moment they touch the water to become slowly floating without gravity inside the boiling pan. The complexity of the shot, of animating different states of behaviour and the amount of barnacles that needed to be animated in the same shot are

an example of that level of quality of animation.

5. CONCLUSIONS

Documentary approach has a substantive representation in the work of animation by Laura Gonçalves and Alexandra Ramires. Their contribution to contemporary approaches of documentary in animation is rich, depicting in their film a window on the identity of Portugal. Their work reveals a sense of authenticity, an eye and soul connected into the problems of people with no judgement, fear or shame to approach issues freely, giving protagonism to real testimonies to represent a region, a class or their issues. The *B Side Animated documentary approach* significantly contributes to the sense of authenticity and to a wider dialogue on the subject portraying a B side of the story of this region. The “*Travelling shot approach to Animated documentary*” where the audience gets the chance to observe and travel into this region is very powerful by making us travelers too and enabling us to create empathy with this place within alternative perspectives, engaging into a wider dialogue. The “*symbolic approach to Animated documentary*”, where the directors capture a sense of metaphor of certain events, creates a richer memorable context of the situation exposed. The result is a beautiful, deep and profound film, about Portuguese identity, both in its theme, style and animation direction approach and which contributes to the level of excellence that Portuguese Animation is at the moment.

CELIA GOTO

John Goto, A Man of Achievement

John Goto was an artist working in photographic and digital media, a storyteller using narrative forms to explore historical subjects that have included The Holocaust, (Terezin 1987), the collapse of Eastern European communist states (The scar 1993), Kazimir Malevich’s last years in Stalinist Russia (The commissar of Space 1998), Iconoclasm during the English Reformation (Loss of Face 2002) and resistance to British Colonialism (Imperium 2015). Contemporary events always stirred his imagination, and sometimes his outrage as can be seen in his presentation of the invasion of Iraq (the New World Circus 2006), the presidency of Donald Trump, (Borderline 2017), Brexit (A Brexit Fantasia 2019) and the Covid Pandemic (untitled 2020). Climate change was a recurrent theme in his work (Thin Air 2019), (Floodscapes 2007), and (High Summer 2001). His love of Jazz and literature surface in such works as (Kafka in America 2013). (Django: A Life on the Move (2018). During his 40 years of exhibiting he has staged over 100 solo exhibitions and his work is held in national and international collections.

John was a prolific artist. From his first major show at The Photographers Gallery in London (1981), his work was recognised for its abundance of ideas, beauty, mystery, tenderness, compassion, as well as its social, ethical and spiritual value. These qualities have remained omnipresent in all his work with increasing amounts of joy, wit, and satire. His background was in painting, having trained in fine art. He acquired a love of photography primarily through viewing the films of the great auteurs of cinema that combined well with his interests in painting, literature, and music. John initially taught himself photography but

polished his skills on leaving St Martins by working in an advertising studio, and the British Museum, and also teaching photography at Lewisham Youth Centre in South London two evenings a week for two years. The young people were keen to learn and particularly interested in photographing each other. His open mindedness allowed him to follow their intuition. The 45 portraits that he made of them were to sit in a box in his studio for some 35 years. It was not until 2013 (they were made in 1977) that these beautifully tender portraits of British Afro-Caribbean youngsters were published by Autograph ABP (Association of Black Photographers) and subsequently exhibited in London and Oxford. One of the exhibitions by Autograph was attended by some of the sitters in the portraits, or their friends and families still living in Lewisham, some flying in from as far afield as America, and amongst them one or two who had become photographers themselves. John called his book 'Lovers Rock', the name of the reggae sub-genre which had grown out of the South London music scene in the mid 70s and was the music played on dance nights at the Youth Centre.

When John rediscovered those pictures so long after they had been taken, he had to think about how to realise them physically to contextualise them within their historical and cultural moment and decided against printing them with analogue materials. He said at the time 'to make pretence that the prints were contemporaneous with the images would have been a deception and the results at best reproductions, at worst counterfeits. No, the prints have to mark the passage of time between the making of the negatives and their realisation as prints'. He also felt that ink-jet printing was closer to the printmaking techniques he sought during his analogue days.

He always disliked the impenetrable surfaces of much photography and took considerable trouble to seek out papers and toners that made prints more tactile. The negatives were therefore scanned and worked on in the computer before being printed onto rag paper.

During those 30+ years while the Lovers Rock portraits were tucked away in his studio, John's work had been moving away from analogue photography into the new domain of digital technology, developing new skills that were liberating his imagination and facilitating the binding of art with photography so much more closely than ever before. At last, he had the tools. If you look back through his analogue prints you can see slight interventions that reveal his early desire to improvise in a way hints at the creative narrative. In between 1997 and 2013 John released three series of work related to social, political and historical issues, (Capital Arcade 1999), (High Summer 2001) and (Gilt City 2004), giving views of contemporary Britain across those years of culture change. To give a distinctive taste of those art works, the following is a review of High Summer written by the artist Robert Clark for the photography magazine 'Portfolio' in June 2001:

'John Goto's photographic tableaux 'High Summer' suggests that all is not well in the artificially landscaped heritage garden of contemporary Britain. These highly constructed photographs draw on the 18th century English gardens at Stowe, Rousham and Stourhead and the 17th century French landscape paintings of Poussin, and Lorrain, to question our evolving relationship to the natural world... Through such considered devices Goto's satires are flavoured with a disarming, often semi-humorous affection for the intricacies of nature and the infallibilities of human behaviour. His satires are far from cynical. The all-enveloping

atmosphere suggests that the man with the lens is in there with the rest of them, wondering what the hell is going on and when on earth it will all end'.

John considered that there is an ethical bond between life and work and that it is the artists job to tell as fully as possible how it is to be in their times through the agency of one's own personal experience. In his pictures he deals with art, painting and photography, family, childhood, love, loss, conflicts between friends, between nations and shifting cultures. Family, friends, colleagues, students, children, neighbours have all participated in John's pictures. There are cameo's of himself in some, essentially to signify that he's as much part of the troubling narratives as the characters he's created. John was not famous but neither was he obscure. The art historian Andrew Brighton in a talk entitled 'John Goto & Photography as High Art' in Modern Painters (Spring 1994). Describes John's work as 'a cornucopia of imagery, full of narrative, allusions and the ethical seriousness of High Art... putting him out of step with his times... the call for high culture and the evocation of the past is usually a covert call for the comforts of familiar culture. Goto attempts an iconography for the discomforts of the present' Close to the end of his life when John was and unable to work in his studio and use his usual equipment, he made a small Limited Edition Artist's Book called ART SCHOOL DAYS, a lovely little booklet with fourteen pictures of all the places that meant so much to him when he was a student in London. He made the pictures on an iPhone, using Google's Street View to return to his old haunts. Several decades had passed so the screen shots that he was taking in 2023 looked very different to how they were in the 70s, but it didn't matter. John worked on the contemporary images to create a dream

like sequence by first of all changing the images into negatives, then using a delicate palette of pale but bright lilacs, blues and greys to highlight the architecture and trees in mini landscapes beneath dark night skies. The locations he chose were: the house of his first art tutor (from age 16–18) Norman Griffith of Berkshire College of Art Maidenhead, a landscape near his family home in Windsor (20 miles away from London), The Royal Albert Hall where he went to Bob Dylan's concerts two nights running in 1966, St Martins School of Art, The National Gallery, Hogarth Road London where he lived as a student 1968, The Everyman cinema in London (in lieu of the Academy Cinema Oxford Street – no longer there or anything in its place worth photographing), Grosvenor Square at that time housing the American Embassy where violent protest against the Vietnam war took place that John attended in 1968, The Tate Gallery, Ronnie Scott's Jazz Club in Soho, A café in London where he regularly met his friends for discourse, The Victoria & Albert Museum, Marylands Road in London where John lived in 1970. Great gentrification had taken place in all the locations but the atmosphere of the pictures suggests dreams, memories, and shadows of those early days, never forgotten and much loved for all the friendship and discourse that made him an artist. John died peacefully 3 months after making this work.

Most of John's pictures can be seen on his John Goto Gallery website (www.johngoto.org.uk) which is in fact a comprehensive biographical archive that John compiled throughout his life, detailing his Solo Exhibitions, Group Exhibitions, Catalogues/Works published, Articles, Reviews, Published Portfolio's, Public Lectures/Conferences, Bursaries, Commissions, Residencies, Awards, Public Collections, Essays, Books, & Artist's Books.

CESÁRIO ALVES

**Ladies and gentlemen,
we are traveling in time!
An essay on imperfections**

Personal photographs most frequently depict family portraits, birthday parties, travelling souvenirs, representing people in celebration, achievements or landmarks, and only rarely the moments of grief. One needs to go back to the early years of photography to find post-mortem portraits, beautified to look as much alive as a photograph can. A time when photographs were a mystery understood and practiced by very few, likely being a public event before they became cherished and personal. As history developed and the camera became domesticated, photographs acquired a more personal nature in the hands of amateurs and only became public by accident or intention. If we look at the photographs from the 19th and 20th centuries that we can find today on sale or in recycling facilities, we can see huge quantities of staged photographs of happy people around their favourite things or the ever-repeated travel portraits in front of epic landscapes and monuments, as we can perceive in the work *Silvermine*, photographs from the 1980s and earlier, collected by Thomas Sauvin in recycling facilities in China (published by the Archive of Modern Conflict in 2013).

Photographs reflect the evolution of photographic materials and the influence of their industrial and commercial apparatus on all social levels. In family albums they will probably reveal formats, textures, shapes, styles, but also evidence of political and religious thought, as well as economic power. The mere existence of historical photographic records from the 19th and 20th centuries in a family's heritage echoes access to the means and knowledge to make them, or at least to

acquire them as a service.

In their variety of technical formats and industrial materials, photographs were made into desirable picture-objects to be held, seen and possessed, appealing to our voyeuristic pleasure in seeing, but photographs may become orphans when people die and there's no one to keep or dispose of them. They do eventually become lost and found or sold as a commodity, if it depicts someone well-known or at least the picture of a train that deserves to be collected by someone. Only a few reach the hands of artists, collectors, academics or curators to be studied and become tributes to the beauty of chance, as it happens, in time. The ones that escape this circuit will hopefully be loved and kept, becoming part of intergenerational memories or post-memories or at least be properly discarded and recycled, but some persist to appear under our feet just about anywhere.

What this may tell us is that photographs are evidence of excess, we do make more than we need, and we only need them for a while, the duration of our life and memory, which printed analogue photographs will likely survive. Since many of our analogue photographs are negatives, trapped in thin slices of plastic, it is not extraordinary to find the remains of a well-travelled strip of 35 mm film on a beach or a street. While enriching the imaginary of the world, the photographic industry, led by humanity's obsession with its own image, left its mark on the present environmental emergency. Once in the distanced hands of the collector, sorted, related and compared, photographs speak of formal conventions, social and political relations, but the bond people have with their own photographic representations goes way beyond conventions, they connect with memory and the heart, the natural and the super-natural. In *Camera Lucida: Re-*

flections on Photography, the photograph of Roland Barthes's mother as a child, is absent from the book as a printed image, the author assumes: *I cannot reproduce the Winter Garden Photograph. It exists only for me* (Barthes, 1981), yet chooses this very personal picture as a guide to interrogate the notions of love and death. According to Barthes, the amateur snapshot is where these notions are made more evident. It is the amateur who is closer to the noeme of photography: "Usually the amateur is defined as an immature state of the artist: someone who cannot – or will not – achieve the mastery of a profession. But in the field of photographic practice, it is the amateur, on the contrary, who is the assumption of the professional: for it is he who stands closer to the noeme of Photography (...) Photography's noeme is precisely that-as-been" (Barthes, 1981). In the essay "Vernacular Photographies", researcher and historian Geoffrey Batchen, proposed that ordinary photographs should be accounted for, to expand our understanding of photography as something materially widespread, scientifically supported and industrially driven, but also culturally appropriated and influential in the development of the knowledge about the world and ourselves. In Batchen's own words: "How can photography be restored to its own history? And how can we ensure this history will be both materially grounded and conceptually expansive, just like the medium itself? Well, perhaps we should start by considering what has always been excluded from photography's history: ordinary photographs, the ones made or bought (or sometimes bought and then made over) by everyday folk from 1839 until now, the photographs that preoccupy the home and the heart but rarely the museum or the academy" (Batchen, 2000).

The origin of the word vernacular is the Latin word 'verna' meaning home-born slave, and 'vernaculus': domestic, indigenous, proletarian (Latdict, n.d.). In a single word one can hope to find traces of the identity of local cultures and hear the voice of the oppressed, in vernacular photographs we can possibly grasp on the amount of freedom and wellbeing a person or a whole family enjoys on a given place and time. Vernacular uses of photography involve a wide range of practices and beliefs that touch the lives of people, reflecting politics, social issues and the history of the photographic medium in ways that have been largely overlooked before, but is vernacular photography a stable category? Curator Leslie K. Brown of the Photographic Resource Center at Boston University identifies it as an academic and interdisciplinary genre: "Initially applied to dialect and speech, the vernacular emerged as a scholarly idea within architectural history, referring generally to a style native to a certain region as well as a structure with utilitarian concerns. Although vernacular photography accounts for the vast majority of photographic production, this academic and interdisciplinary genre is relatively young. Although this category can encompass a wide variety of photographic uses and types - from yearbook pictures to travel souvenirs - it often refers to images and objects outside of the fine art canon and produced or consumed in the home" (Brown, 2005). In *Lost Worlds*, published in *Eye Magazine*, professor Val Williams writes that *Photographers, artists and curators have been working with vernacular and found photography since the photographic renaissance of the 1970s* (Williams, 2005), but the turn to the twenty first century, as it accentuates the change from analogue to digital technology, also brings a greater appre-

ciation and care for these photographic records and their imperfect qualities. On the eleventh of January 2012, philosopher Bernd Stiegler published a text called *Imperfection*, on the blog *Still Searching*, elaborating on the idea that photography has become committed to inaccuracy, through an overview of some key moments in history, suggesting a discussion of a *History of Imperfection*. "Imperfection is the new ideal of contemporary photography, even if celebrated, staged, and represented in a kind of perfection. (...) These tendencies are not merely concerned with mistakes and their productive application but also with the discovery of photography as a visualization process of the unexpected." (Stiegler, 2012). This statement grounds its arguments in the fact that we have witnessed an engagement with imperfection and poor images across fashion editorials, advertising and all sorts of contemporary photography: things once considered the mistakes of the amateur, have been assimilated and explored stylistically in search for a "real" photographic manifestation. The use of low-quality optics, disposable cameras, instant photography and other techniques may configure an attempt to get photography closer to an analogue, nostalgic and eventually less perfect way of representing reality, now that digital technology is transforming our concepts of what photographic quality may be. Other histories may need to be thought and written, hence Stiegler's challenge, nevertheless, if the photograph is placed somewhere *between reality and the allegory* (Serén, 2002), as Maria do Carmo Serén denotes, then, even a technical document – the perfectly executed and subservient photograph reproducing a masterpiece of painting - is a symbolic representation of something that isn't there. Even as a technical reproduction the photograph

remains ambiguous and imprecise. In the nineteenth century, before the *Kodak* camera appeared, the amateur photographer was synonymous with passion, determination and a high degree of technical perfection. The acceleration of the industrialization of photography and mass marketing after the second World War, created the photographic standards and services, to feed new kinds of amateurs. Automatic cameras, smaller prints, less effective technical quality but usually good enough to make a likeness of a face. Photography promoted for the new amateurs was programmed to be imperfect by nature, even if advertised as quite the opposite.

Erik Kessels, curator and artist, curiously also a creative director of his own advertising agency, where he creates advertising for people who don't like advertising, is especially interested in amateur photographs and the knowledge they contain. On his curatorial project *Album Beauty*, created exclusively with vernacular photographic albums, Kessels sustains:

“Often a repository for family history, they usually represent a manufactured family as edited for display” (...) I feel like family photos are an act of propaganda; there is always a perfect situation on a sunny holiday where everybody is on the beach smiling and the family is in their perfect shape” (Falconer-Roberts, 2016). Vernacular photographs seem to absorb and replicate the same constructed reality that political propaganda and advertising so masterfully enact. There we may find reminiscences of political, corporate and artistic discourses, often without the sophistication and mastery of professional tools. The use of photography by amateurs was so massively widespread over the course of the twentieth century, that it generated a power of its own and their chameleonic ‘imperfect’

styles started to influence back the photographic industry, media agents and the art world, looking for ways to re-invent themselves. We can hear about this in the film *Olho de Vidro*, produced in 1982 by a team of Portuguese artists and researchers, which included historian António Sena and director Margarida Gil. The documentary, now hosted in RTP's archive website, is a poetic and musical film essay on the history of photography, guiding us through its events in the light of the evolution of technology, culture, politics and art. Towards the end of the second episode, as the timeline reaches the 1980's, the voice of the narrator utters these words:

“Amateurs multiplied, defects and dangers which are pointed out to them are exactly what contemporary photographers mostly cherish, why? Cuts in people's bodies, distorted verticals, things blurred, flash in the eyes, the tilting horizon, the out-of-focus objects: the mutual influence, silent and imperceptible between amateur photography, scientific photography and art photography, is the most important phenomenon of the beginning of an era that just started its journey” (Sena & Gil, 1982).

What an old vernacular photograph may reveal now, in the digital future, is determined by the beholder's ability to remember and articulate knowledge about the tissue of time that separates him from the event in the picture, which only returns a granular duration we may call an instant, a decisive or indecisive moment. Some of the clues for the interpretation of photographs are in their material form, their conservation state, their erosion by the natural elements, besides their traces and connections with their operators and referents. Recalling Susan Sontag's thoughts, photographs tend to become more interesting and meaningful as time works upon them

(Sontag, 1979), because time is also a *punctum*, something that pierces us as we travel through it.

If we own but cannot keep a certain collection of photographs with the quality and potential to be useful for the growth of the collective knowledge of any kind, then probably we should consider donating it to an institutional archive for future study and conservation, if that is not the case, then we should consider a responsible way to discard it according to the nature of the materials. Most photographs appear in paper, cellulose acetate, polyester and other derivatives of plastic in the case of negatives or slide positives. If the photographs appear printed in old paper, glass or metal, most likely they were made in the nineteenth century and that means they may be more valuable because they can bring us knowledge from a far more distant time. Not just the knowledge of what we may see represented in the picture but also of the materials, techniques and formal styles used to make those representations.

DIMITRIOS ANDRIKOPOULOS

FILIFE LOPES

SARA SANTOS

A conversation between the real and the imagined about music and cinema

INTRODUCTION

Recognising the importance of each area – musical composition and directing – in the coming of the cinematographic work, they are at the same time one thing and two different things. They merge into the work, we receive them as a whole, but they retain the integrity that distinguishes them. We close our eyes or cover our ears, numbing one of them, and here is the other, clear as crystal. A kind of mycorrhizal relationship, like the mushroom and the tree, which favors both, but in which both are themselves. Who is the mushroom?

This conversation involves two composers and a director. Each one's career is characterized by the kinship of their artistic productions, but they have one thing in common, albeit anachronistic: the Images of the Imagined Real (IRI). For Filipe Lopes, IRI appeared in 2011, when Jorge Campos invited him to set the film *The Cabinet of Doctor Caligari* to music in real time. For Dimitrios Andrikopoulos, in 2012, Jorge Campos invited him to compose the music for the documentary *Nadir Afonso – O Tempo não Existe*. For Sara Santos, IRI arrived in 2016, when she was a student on the former master's programme in Audiovisual Communication. This time, synchronously, they talked about the romance between music and cinema, against the backdrop of the films *Oferenda* (2023), directed by Sara Santos and Pedro Azevedo with sound and music by Filipe Lopes, and *Nadir Afonso – O Tempo Não Existe* (2012), directed by Jorge Campos and set to music by Dimitrios Andrikopoulos.

SARA SANTOS [SS]

Can we start by talking about time?

FILIFE LOPES [FL]

Is music a way of organizing time?

Because that was the first difficulty, the first clash with what was my musicality, my way of phrasing. The tempo, the naturalness, if you like, of any action is not... generally a musical tempo. There has to be a compromise between a phrase that has to sound musically interesting without affecting the editing. The temporality of the music, the temporality of the image, always trying to complement each other. And so that was more or less my first dilemma as a film composer, was to understand how to organize my phrases, how to organize myself temporally in the relationship I make with the film. I try to make time audible rather than organize it.

DIMITRIOS ANDRIKOPOULOS [DA]

I really like Filipe's phrase, 'making time audible', because I think it reflects one of the main definitions of what music is; sound organized within a timeline. For a composer, one of the biggest concerns during the creative act is this management of time, and then the dramaturgical management of musical events within this timeline. In the act of creating music, I always draw parallels between the musical elements of a work and the various characters in a theater piece where, literally, these characters grow, interact and develop individually or together throughout the work. In most film music works, I would discover a feeling during the first viewing of the film or after a conversation with the director, when he would give me an idea of what he wanted to convey with the work. This leads to a continuous dialogue with the material and a continuous discovery of the different ways and different points of

view of these musical objects. When we receive a film, which is generally almost closed in terms of editing, its dramaturgy, its rhythm, are already present and almost always well defined. I think this is the biggest difference with other musical composition processes, a difference that profoundly affects the way we write music.

[SS] Music and cinema need time to exist, but they differ in the stimuli they provoke. Music is capable of generating reactions in viewers long before images. This is because, unlike images that require time to read, sound is immediately emotional. It's also very physical. So there really is this kind of limbic relationship that we have with sound and, inevitably, with music. This brings me to another issue, which is precisely what Dimitris mentioned, that kind of constraint that exists in images. Because it's one thing for the composer to participate in the creative process while still in pre-production: to know the film's narrative, the mood, the characters and to imagine a soundtrack for that reality. Another is to receive a final cut: the images and the scenes have this duration, now compose 'for this' and not 'from here'. It's important to realize that there is no fixed formula that dictates the correct workflow between musical composition and realization. It all depends on the relationship between director and composer and what the project requires.

[DA] It's a very important element that helps the creative process. The relationship that a composer has with the director right from the start, namely knowing their vision and poetics from the earliest stages. In my film music work, I've been lucky enough to work with director Jorge Campos on several projects. Fortunately, after talking to Jorge and him conveying

his artistic vision of the work, he always gave me the space and creative freedom to work with the materials I wanted and thus make a real artistic contribution to the final work. The music in the documentaries I collaborated on with Jorge was never a descriptive element, but always a composition that began with the director's dramaturgical idea and vision, but then extended this vision to the space of musical creation.

[FL] I'm going to try to pick up on some of the ideas that you mentioned and that Dimitrios mentioned. One of the things you said was that the sound or the music was very direct. The idea of a minor chord being a sad thing is silly, but there's something very real about it, isn't there? Because of our auditory, cultural upbringing, where you grow up.

[DM] It's often said that it's music that finds the most direct way to people's souls.

[FL] You're completely defenseless, you can't reason. Reasoning comes later, suddenly you're already emotionally induced, so in that respect, cinema takes advantage very well. The relationship with the director, depending on the project, can be quite volcanic. If someone asks me for a song for a spot or a short film, but it has to 'sell', the relationship with the director is always one of adjustments, because the creation is already more or less pre-determined. We'll work on adjustments and on a number of things that the public culturally expects. When we're talking about works like the documentary about Nadir Afonso, or others I've done, that relationship you have with the director is a very important force so that you don't fall into what you would have done if you didn't have that relationship. There's a game of push and pull to places that I didn't, or we didn't, anticipate.

[ss] Stuart Staples describes the Tindersticks' collaboration with film director Claire Denis in a very enlightening way. Both the band and Denis defend the existence of a creative reciprocity. And it's funny because Staples says that music in cinema is not cosmetic. In other words, its primary function is not to embellish the image or intensify the emotion/sensation that is being portrayed visually. The sound doesn't necessarily have to reflect what we're seeing, it doesn't have to be redundant. It is this subjectivity that makes a film be interpreted not through logic, but through sensations. As Bresson says: 'I'd rather people feel a film before understanding it. I'd rather feelings arise before intellect'. Using a more recent example, Jonathan Glazer's *The Zone of Interest*: The film begins with music, but the first shot doesn't appear until almost 4 minutes in. However, we can't say that the image is absent because there is light projection, only that what we see is a blackboard, a non-image. This beginning is enough to create a powerful statement about the impossibility of representing the horrors of the Holocaust. Let's dive into the IRI now, Filipe. We've had the experience of the *Oferenda*. You were there from the beginning of the process, meaning that this wasn't one of those cases where the editing is closed and only then does the composition work begin. What's more, you were also responsible for the sound direction, which means that your connection with the ambience of the locations became quite close. I think that, given the fact that this is an experimental documentary, your presence at the shoot and the way we communicated were fundamental to the creation of the film.

[FL] Yes. Listening to sounds, then, by default, and especially with electronic music, what you hear isn't the causal relationship between things, it's the

timbre, the way it propagates in space, the density, the textures. Your listening becomes more sensitized and more attentive to these things. So making all these recordings, taking part in the different locations, collecting the sounds in the different places is almost a kind of order of experimentation with typical possibilities and then, when the editing begins, making the thing musical.

[ss] Initially, my focus and that of Pedro Azevedo (co-director) was the extremely short life of the flowers. We filmed their journey from the moment they are picked, through the painstaking work in which each petal is removed by hand, then there is the construction of the carpets and at the end the procession in which people trample and destroy all the work that has been done. There is one constant: this back and forth between the micro and the macro: the close-ups of hands and petals and the master shots of groups of people and the finished carpets. And sonically, it's as if the music also has a point of view. What's more, there's a synchronicity that, even if it's not conscious, reveals itself in the phrases and harmonies that are very similar to the diegetic sound. I like this relationship between diegetic and non-diegetic sounds, what's real and what's not. The film ends with a group of children stepping on the flowers, adding a layer that the film didn't originally have. In fact, we added another shot of children after including the music in the edit. Even though the initial idea was to focus on still life shots of flowers being trampled, the music made us include one or two more shots of children playing.

[DA] For the documentary about 'Nadir Afonso – O Tempo Não Existe', the first soundtrack I ever wrote, I started by researching some facts that came to de-

termine my idea about the composition of the soundtrack. A first point was his work as an architect in the Le Corbusier office in Paris, while the Greek architect and later composer, Iannis Xenakis, was working there. It led to a first idea that could have an influence on the composition of the soundtrack, that of Modernism. What is one of the elements that was greatly developed in musical creation during the modernist period? The idea I had was linked directly to electroacoustic music. A second point was how could I musically express my idea of something truly Portuguese without getting into folkloristics? My answer was to use the Portuguese guitar, an instrument linked to urban popular music. An instrument that has fascinated me ever since. A third point was space. How could it be possible to convey through music and sound the feeling of space and rural emptiness that many shots of Nadir Afonso's birthplace conveyed? My solution was to use a 5.1 multichannel system with which I could create an image around the audience within the room. The last point is Nadir Afonso himself. How could I involve Nadir as one of the elements of the musical creation? The answer to this question came from using Nadir Afonso's name and transforming it into musical pitches: the letter A became A, the letter D became D, etc. To create the electroacoustic part, the sounds recorded in the audio part of the film were used, creating a kind of kaleidoscope of sound sources, along with the Portuguese guitar recordings.

FÁTIMA LAMBERT

**High Summer by John Goto
– aesthetic variations @ georeferenced
time [idealized gardens &
manipulated landscapes]**

FOREWORDS

Landscape inscribes itself in Nature; giving the idea of a spontaneous Nature... Last summer, John Goto (1949–2023) abandoned the Oxfordian landscape, ascending to a utopian garden. Between 1996 and 2001, the Oxford-based photo-artist developed the photo-digital project *Ukadia* that includes the series *Capital Arcade*, *High Summer* and *Gilt City*. This research focuses on the fifteen *photo-tableaux* (Clark, 2001) of *High Summer*, using a multidisciplinary approach to privileged issues underlying his landscape compositions, viewed as variable analytical-critical narratives, moving back-and-forth between real photo-captures and conceptual-represented ones of 18th century aesthetic gardens, under sociocultural perspectives and Art History. Between 2002 and 2008, the academic exchange with John Goto allowed us to absorb his ideas and works. Now, we intend to understand its “digital theatre of the absurdity of consumption” (Idem).

CURRENT PREFACE FOR HIGH SUMMER

The idyllic and rational environment of Oxfordian landscape gave rise to *High Summer* photo-tableaux, namely his experience when visiting Rousham Park, “a small, landscaped garden offering vistas framed by trees, winding paths, streams, classical statues and garden buildings which include temples, a Palladian gateway and a variety of follies” (Goto, 2001). The 18th century landscape gardens emerged from “a prototype where the ideas associated with the English landscape garden were first worked out by designers Charles Bridgeman and

William Kent” (Goto, 2001) subsumed to the *Standard of Taste* that prevailed (Edmund Burke, David Hume and Emmanuel Kant) among aristocracy. Thus, Goto's understanding of the phenomena led to his photo-tableaux in an aesthetic counter-readings mood: ideological or geopolitical thinking under the score of an ecosystemic approach. In fact, he (re)identified the symbolic relevance, generating reconstructive/repairative compositions, questioning conventional iconographies; he applied digital procedures when conservative voices rose in defence of analogue photography. He emphasised deconstructive assets, along with aesthetic principles. *High Summer* is a polysemic manifesto, exposing the eccentricity of ‘high culture’ and inquiring metaphors: *Et in Arcadia Ego*.

ABOUT ENGLISH LANDSCAPE GARDENS

A composite methodology was applied for the iconographic/iconological study of *High Summer*; chosen texts by John Goto and other authors were considered; historical studies on gardening from the 17th century onwards, by the pioneers such Ercole Silva, John James, Joshua Major or Stephen Switzer. My visits in Yorkshire and at the Oxfordian gardens/parks of Bretton, Rousham and Blenheim had a major impact (1997/2008). Those memories were re-equated at Villa Durazzo-Pallavicini's Park (Pegli/Genoa, Italy, 2018) – regarding affinities with the gardens evoked by Goto. Thus, the research is ongoing, whiling to recognize *in situ* evidences of simulacra (Baudrillard, 1981): affinities and/or (dis)similarities that validate the aesthetic counted in English landscape gardens. Primacy was given to the gardens quoted by Goto and the pioneering architects Charles Bridgeman, William Kent, *Capacity* Brown and Humphry Repton.

Humphry Repton used overlapped drawings to demonstrate the viability and innovative relevance of the changes. The *Red Books* present a cut and fold technique that, with due safeguards, image/design software provides, namely those applied in Goto's *photo-tableaux*. He unveiled step by step his methodology along the fifty-four diapositives displayed at the conference *The Digital Past* (2007).

Before Repton, W. Kent assumed a crucial role as a landscape scenographer (Walpole *apud* Peeters, 2021: 76). The change he introduced was right away recognized as “une rareté, un dessin organique et pourtant discipliné, qui applique de l'ordre de manière décontractée et pourtant lucide, à un morceau de paysage anglais, réussissent bien à rendre la Nature cristalline” (Idem: 79). Kent travelled the *Grand Tour* and, as a painter, he followed updated patterns, influenced by continental artists. After Kent, Brown succeeded him. He rebuilt landscape transferring actions in natural ground: chosen elements were removed, especially trees, in quest for aesthetic excellence. A huge cart was used in the field: trees were uprooted and replanted to provide idealized views.

The concept and practice of *English landscape garden* reveal socio-cultural and ideological consciousness. Gardening theory – and its pragmatics – implied enlightened academic and political knowledge. It entailed substantial changes, compared to previous achievements and purposes by the commissioners.

Progressively, a new meaning of the natural component prevailed, abandoning a mainly pictorial and static thinking. The geometric structures of French style composition were rejected, in favour of the picturesque, cherishing organicity, fluidity, and natural landscape intrinsic dynamism:

“To Nature's careless graces; loveliest then

When, o'er her form, thine easy skill has taught

The robe of Spring in ampler folds to flow
Haste, goddess! to the woods, the laws,
the vales,

That lie in rude luxuriance, and but wait
Thy call to bloom with beauty. I, meanwhile,

Attendant on thy state serene, will mark...” (Mason, 1786, p. 14).

Capability Brown established a new paradigm: “His style was a reaction against the formal parterres and clipped topiary reminiscent of Versailles, and the classically-inspired allusions of the previous age” (Cox, 2016). Influences from Oriental Culture, mainly from China, widespread the stylish “Anglo-Chinese” garden. Such receptivity of taste is explained by “border crossings in the areas of the history of the humanities and the history of science, and artistic as well as professional-sociological phenomena” (Lauterbach, 2017). The aesthetic/artistic design of gardens consolidated their status in parallel with architecture, sculpture, painting, music or poetry, without, however, neglecting their connection with agriculture and horticulture (Lauterbach, 2017). The notion of naturalness, underlying the conceptuality of landscape gardens, spread to Continental Europe. Both had apologists and detractors (Brunon, 2024) recognisable in volumes then published that legitimated by the diverse georeferenced patterns of taste. The English Gardens encouraged academic research and stimulate contemporary artists – visual and performative. As for the analysis of *High Summer* photo-tableaux by Goto: *But my arcadia was to be...*

Although purposes and times are different, the pioneer's gardeners established the appropriate methodology while con-

structing/conceptualising their georeferenced compositions. In contemporary age John Goto carried out his research about technology. We may identify a common denominator. Goto decomposes both concepts and images, announcing his strategies towards a qualified organisation of photo-ideas.

Goto refers Claude Lorrain and Nicolas Poussin as influencers for Brown's and Kent's gardening. Poussin shaped conceptual grounds for classic style in painting, linked to musical and poetical structures, as mathematician essences not ruled by instinct (Tatarkiewicz, III, p.428). Connoisseur of Italian painting, his theories result after Rafael, Carracci or Titian: “Mon naturel est de chercher les chases ordonnées” (Idem: 429). One queries about the real extent of his concept, applied to the garden's aesthetics, when guided by the definition of beauty as immaterial “although it reveals itself in matter when order, measure and form are given to it” (Idem). As for Lorrain, the serenity and spiritual disposition within the composition achieves the vastness of the lawns punctuated by figures roamed them in times gone by, flanked by sculptures and Greek temples. The analysis of Goto's photo-tableaux addresses more pictorial features: Alexander Cozens, Van Ruysdael, Caspar David Friedrich and Constable. Noticeable in the outlining the backgrounds, clouds and skies or when checking the right location for trees in the compositions.

“And, indeed, it is the Purest of Humane pleasures. It is the Greatest Refreshment to the Spirits of Man; Without which, Buildings and Pallaces are but Grosse Handyworks: And a Man shall ever see, that when Ages grow to civility and Elegancie, Men come to Build Stately, sooner then to Garden Finely: As if Gardening were the Greater Perfection” (Bacon, 1625).

The connections between painting and design gardening are recurrent, just recall that after Brown's ground-breaking creation, J.W. Turner visited Blenheim searching inspiration for his painting.

HIGH SUMMER REVISITED

The experience of the place is not the landscape. But it endorses conceptual approaches underlining how it can be pictured or written. The imagery of landscape can be rooted in demanding accreditation of reality, driven by mythology or the imagination flow. In any case, space and time the authorship creations are unstoppable. In *High Summer*, gardens are dramatized, cinematic visions of manipulated landscape chronology. Gardens reflect the status and standard of taste of who commissioned it. Landowners competed among them, eager to possess the most up-to-date aesthetic gardens. Visionary English gardeners shaped a style that John Goto researched about and led towards new paths, towards critical revision of heritage and aesthetic issues. In sociocultural and historiographical terms, gardens have significant ancestry, changeable according to axiological over time fluctuations. They reveal refined aesthetic senses and artificialities. Gardens have always been inhabited *locus* (Nys, 1999, p. 11). The concepts of fantasy, *inventio* and *disegno* (purpose/project and drawing) altered the artist's relationship with nature, forming idealised representations of elements. What was hidden in nature had to be seen. Artists considered Nature as a means and not an end (Tatarkiewicz, 2004: 39). Garden aesthetics' and making are issues of chrono and georeferenced thought. The focus shifted away from the grandeur of the buildings, valuing the surrounding land which, in the case of the gardens mentioned by Goto, over hundreds of hectares. A prime artistry on garden

composition ruled in UK, though in late 16th century it was criticised by Bacon: "Thus, he thinks that the ornate fountains in the gardens are beautiful things to look at, but that they do not contribute anything to health or give any satisfaction" (Tatarkiewicz, 2004: 386–387). Furthermore, he anticipated (*De dignitate et argumentis scifintiarum*, IV, 2), the concept of the 18th century English gardens: "Bacon noted a greater concentration of beauty in living things, which is reflected in his statement that 'the best part of beauty is that which painting cannot express.' (...) In the gardens he criticised the Italian-French style, very much in vogue at the time, with trees trimmed to represent various figures; these, in his opinion, were things 'for children'" (Idem, p. 389). Which ideas were then hidden and unveiled? Which issues did Goto reviewed when reinterpreting "his" Oxfordian gardens? "The series' air of poignant enchantment is obviously influenced by his love of two Claude paintings in particular, both of them in the National Gallery in London: Landscape with Aeneas at Delos and Seaport with the Embarkation of Saint Ursula. The classical architecture of the latter image is directly reflected in *High Summer*, as is the suggestion of a historical narrative of momentous disquiet" (Clark, 2001). As for figurative groups inhabiting Goto's images, William Hogarth's critical-ironist view of the aristocracy makes visible some common axes that guaranteed the counter-image logic the photographer looked-for; counter-layers with a deconstructive content that intertwine the historical pictorial composition, architectural design of landscape and the implicit socio-historical alignment. The research led to the development of a visual essay based on aesthetic percep-

tion, consolidated in the experience of landscape, thus equating the societal reading of idealisation and ideology of landscape gardens towards the updated context.

In digital technology era, instruments and procedures, Goto's pioneer and visionary mood featured *High Summer* series (1996–2001), addressing, namely, the climate change issue: "I will argue that digital technology has created a synthesis between forms of painting and photography. I will discuss parallels between the methods employed by narrative painters, in the Western European tradition, and contemporary digital photographers" (Goto, *Digital Past*, 2001). Gardens are places to be, to inhabit, located somewhere between naturalness and artifice. By concept and as a metaphor, gardens reveal times and thoughts of movable worlds. Closely looking at Goto's performance, analogies are found, as mentioned before, *vis-à-vis* the framework by Humphry Repton (*Red Books*) when he presented his "working plans, advertisements, souvenirs, and a convenient source of documentation he could use in his publications". He superimposed suggested new layout for the gardens painted in a cut sheet of paper, thus giving a clear notion of the aesthetic changes. By that time David Hume's ideas stood out, namely the concept of novelty as a primordial condition that qualified artistry. That meaning spread the effectiveness of the standard of taste, in context of philosophy of aesthetics dilemma, struggling between subjectivity and the universality of standards of taste – Kant's antinomy. Goto connects historic, aesthetic and technical times and issues. How does aesthetic react with ecological, political alerts and procedures at the beginning of the 21st century? Those were the main issues evidenced and highlighted by Goto. *Ukadia* is a

non-Utopia of the irreversible changing world. The seductive and delightful beauty of the paintings referred by Goto are deconstructed and integrate threats, tragedies, the irreversibility of global time and world for humanity. Maybe that is why the skies get darker and darker in each of the fifteen *High Summer* photo-tableaux. Goto shared in his conferences, step by step, how he structured his images and which sources he selected, both in relation to historical paintings and excerpts, elements from landscape gardens. Until reaching the final result, studies and sketches proliferated, in a gradual process that indexed its aesthetic intentionality agreed by conceptual assumptions.

From the historical paintings' selected narratives, Goto incorporated the characters, their postures and gestures; the movements and placement of the bodies as part of whole scene and/or their interacting; the organization of architectural elements and their precise location in each panorama/scenario. He placed small Greek temples, statues, follies, bridges emphasizing the landscape as environment, pointing out streams, lawns, trees and bushes. In these settings the characters/protagonists act out stories that could belong to different short films or literary short stories.

The hypothesis of recognising singular icons for further systematization was applied experimentally. It intended to categorise transversal elements in *High Summer*, structured upon several essentials: cosmological, landscape, nature, flora and fauna; architectural, statuary and art works; person-figures.

In the middle column are listed characteristics and qualities related to the elements quoted in the left one. In the right column, brief descriptive hypothesis include synthetic references about botanical, zoological, sociological, an-

thropological and artistic references. The contents of Table nr.8 are enumerated just to encourage some reflections that will be shared later in another academic chapter. It should be understood in relation with Tables 5 and 6 (Graphic).

SOME FINAL IDEAS

Accessing bibliography about English landscape gardens and after recalling landscapes in photographs and seeing videos online, it was possible to equate a more precisely iconographic and experiential extension of *High Summer* series. The crossed contents, connect the analogue photos digitized by Goto and selected references from the history of painting. Theoretical and societal effectiveness are associated, proving the Oxfordian photo-artist to be a visionary and pioneer towards digital creations. Regarding the proliferous iconography within *High Summer*, the aesthetic richness and the contents within the narratives became heralds and activists in a collapsing world. John Goto was keenly aware of it. Currently, it is necessary to prioritize the impact of climate change (Hüttel & Schneider, 2020) on the preservation of the historic gardens designed, remodelled and/or developed in the 18th century.

“In the light of overwhelming national issues and concerns, the recent climate change debate in the United Kingdom (UK) reveals a resignation that the climate is changing, but that parks and gardens can make a contribution to slow down this process, or at least not aggravate it, by creating landscapes that are both carbon neutral and sustainable.” (Woudstra, 2020: 338).

High Summer iconography unveils these subjects in a metaphoric although noticeable way, introducing a critic perspective that runs along both with philosophical and artistic 18th century irony and critic. In late 20th and early 21st

centuries, Goto anticipated conceptual, artistic and technical questions – about different patterns – that became certain and unavoidable and developed over the next two decades.

Finally, throughout this investigation, I decided to embark on a complementary procedure, shaping hypothesis driven by AI. So, I started a new phase of testing conversion prompter to image after descriptions of photographic frames of *High Summer* to compare, first his narrative versus the subsequent images generated and pondering how to translate into written images of the gardens and vice versa. The results obtained proliferous and have been scoped under shared terms. They were presented, for the first time and succinctly, on August the 8th, at the *Counter-Image Congress* (Florianópolis, Brazil). Given the size of this text, it is not possible to include the reflections that have been expanded, with some notes on this study that continues to develop in the *Appendix*.

FERNANDO FARIA PAULINO

Visual Anthropology. From interpretation to Reflexivity

Anthropology, by losing the *Other* in the field as an object of study, recognized only for its exotic value as savage and primitive, gained the *Other* as a subject and as a participant in the construction of the object of study itself together with the researcher. To know the *Other* was above all to “possuí-lo” (possess him/her) (Ribeiro, 2000b: 72). The *Other*, as a cultural agent, appeared hidden, overshadowed by the anthropologist’s presence in the field. The relationship established between researcher and subject takes on a new dimension when the object of study is built based on this relationship, based on the implications process between anthropologist and subject. A construction based on the relationships established between the researcher and the social actors leads to a new understanding of culture. “A cultura não é aquilo de que falamos, mas este lugar a partir do qual falamos” (Culture is not what we talk about, but this place from which we talk) (Ribeiro, 2000b: 72). Fieldwork will allow us to familiarize ourselves with places, people, customs, and traditions, with a form of local knowledge. It is this path into the field, as well as in the relationship between the researcher and the social actors, that will build the object of study. Paul Rabinow arrived in the field without a clearly defined object of study (Rabinow, 1977: 28); José da Silva Ribeiro determined his object of study as he traveled (2000b: 51); Maria Cardeira da Silva placed the object of study in the background at the start of her research (Cardeira da Silva, 1997). Moving into the field also brings us back to the reflections of the anthropologist-filmmaker Éliane de Latour (1992), who raised the issue of fieldwork

where a strict research protocol needs to be followed, due to the imposition of producers and broadcasters. Latour called it “scenarizing the unforeseen” (1992). Fieldwork, the construction of the object of study, is, therefore, an intersubjective construction process, in which the subjects involved do not share the same set of experiences, beliefs, and traditions (Rabinow, 1977: 155). Bourdieu defined this dimension of fieldwork as the “construction of social reality” (in Rabinow, 1977: 163). A constructed view between the anthropologist and all the subjects involved in the research. A communication process, as Rabinow says, which ends up constituting the field itself (1977: 155).

Jean Rouch, anthropologist and filmmaker paved the way for the concept of *shared anthropology* (Rouch, 1979: 70; Ribeiro, 1995: 77; Ribeiro, 2000b: 53) by incorporating this relationship between the anthropologist and the filmed subjects into his productions, by positioning himself within this relationship of observation. José da Silva Ribeiro defined Rouch as “um cineasta das relações entre culturas. É entre culturas que reconhece ser o lugar a partir do qual empreende a abordagem do terreno, numa perspectiva de uma lógica diatópica, do «cine-diálogo», busca sem fim entre etnografados e etnólogos, ou como diria mais tarde de pesquisa partilhada” (a filmmaker of relationships between cultures. It is between cultures that he approaches the field; from the perspective of a diatopic logic, of a ‘cine-dialogue’, an endless search between ethnographers and ethnologists or, as he would later say, shared research) (Ribeiro, 2000a: 197). As Jean Rouch argued, cinema allowed him to share anthropology with those who were the very subjects of his research (Rouch, 1995: 17–18). Visual Anthropology thus paved the way for new construction of knowledge. The

idea of stolen images was abandoned for a collection of images. The were shared with the subjects being filmed or photographed, thus opening the door to the joint construction of an object of study, the construction of a gaze, negotiations, and the reconstruction of points of view. The concept of shared anthropology also incorporated the researcher into this process of relating to the subjects. The author began to see him/herself in the text and images produced from the start of his/her research. The integration of the *sketches* produced, the field notebooks and diaries, and the photographs or video recordings taken or collected, into the final text would translate into a process of relationships in which the author would also become part of his/her own object of study.

The integration of the anthropologist into the object of study, revealing himself, the relationships established, the knowledge acquired, negotiated and shared, ends up becoming one of the objectives of the new writing in Anthropology and the production of “new writings” in Visual Anthropology. However, the relationship process that the anthropologist maintains with the subjects in the field is extended to a new relationship - the relationship between the anthropologist and readers (Ribeiro, 2000b: 73–74).

The anthropologist-reader relationship is essentially built on interpretations. Interpretations that begin in the field and end in the act of *reading* the research carried out. Anthropology is an interpretive science (Geertz, 1993; Rabinow, 1977). The anthropologist constantly has access not to facts, but to interpretations, giving rise to a new interpretation, which will end in an interpretation by the reader. As Bourdieu states, the very dimension of fieldwork is based on the construction of a representation of social reality (in Rabinow, 1977: 163). It is the set of interpreta-

tions that leads us to the construction of social and cultural representations. “The fact that cultural facts are interpretations of multiple voices becomes true for both the anthropologist and his/her informant, the *Other* with whom he/she works. The informant has to interpret his/her own culture and that of the anthropologist” (Rabinow, 1977: 151). Culture is, therefore, interpretation. However, “já não se trata de interpretar a cultura balinesa ou marroquina, tendo Geertz como exemplo, mas sim *interpretar a interpretação* dessas culturas” (it is no longer a question of interpreting Balinese or Moroccan culture, using Geertz as an example, but of *interpreting the interpretation* of these cultures) (Batalha, 1998: 333). All the facts and materials that the anthropologist collects in the field are already interpretations. “The facts we interpret” are already “constructed and reconstructed facts” (Rabinow, 1977: 150). The set of cultural facts that the anthropologist has access to could be interpreted in the most diverse ways by both the anthropologist and the subjects. Anthropology leaves objective science to become an interpretative science. Both the anthropologist and their interlocutors “live in a culturally mediated world, caught up in ‘webs of meaning’ that they, themselves, have woven”. This is the terrain of anthropology today, “there is no privileged position, no absolute perspective (...)” (Rabinow, 1977: 151). To a large extent, the question of interpretation also becomes one of understanding oneself (anthropologist), thus placing the researcher in a self-reflexive situation. Fieldwork takes on the shape of a dialectic between reflection and immediacy, as cultural constructions (Rabinow, 1977: 38), thus becoming an intersubjective construction process, in which anthropological facts, because they are constructed across cultural boundaries, become

intercultural. It is up to the anthropologist to manage their situation in terms of the boundaries of the relationship between cultures and to embed this into the research process itself. As Jay Ruby argues, reflexivity in terms of anthropological work only makes sense if it involves anthropologists “systematically and rigorously revealing their methodology and themselves as data-generating instruments” (Ruby, 1980: 153). As Lisette Josephides states, “our ethnographic strategies are also shaped by the subjects, their global and local perceptions, and their expectations of us”. Thus, “there is no model for doing fieldwork and, for this reason, we have to build our theories about how to do fieldwork, in the field” (cit. Pink, 2001: 4). The epistemological changes that Anthropology underwent from the 1980s onwards motivated the reflection on anthropological science. The postmodern theories initiated by Clifford Geertz and later developed by James Clifford and George Marcus in *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography* (1986) brought new ways of approaching the field and ethnographic work into the subject area. In *Writing Culture*, Clifford suggests that ethnographies are constructed narratives, or what he calls “fiction”. The use of the term *fiction* does not imply opposition to “truth”, nor is it intended to mean “false”. Clifford simply wanted to emphasize that ethnographies cannot reveal or report total reality, they only tell part of the story (1986: 6). For James Clifford, ethnography is a constructed version of the truth (1986: 7). Ethnographic “truth” is, thus, made up of multiple voices. The researchers’, those of the authors who accompanied them, those of the social actors with whom they worked. A narrative that allows access to a whole set of representations as well as countless interactions about these

representations. How are people *constructed* for us? What representations do they construct about themselves? What are the meanings of life that people construct? How do social actors construct the space/territory in which they live or carry out their activities? Questions that lead to a wide range of representations, and subjective constructions that the researcher objectifies. Ethnographic work therefore incorporates a wide range of representations, along with many others, those of other researchers, writers, journalists, travelers, photographers, and documentarians, making anthropology a narrative of fragmented voices. A narrative made up of words, “representations of reality” (Goodall, 2000: 55) that constitute a story based on the representation of our own experiences, as well as the experiences of *Others*, in a given context, in what Goodall identified as “interpreted cultural performances” (2000: 83). The information collected in the field (primary documentary sources), together with the documents produced (texts, photographs, videos, among others) during the course of the research, allow the transition from description to interpretation, diluting the dual temporality of anthropological work, “the time in the field and the time of writing” (Kilani, 1994: 30). A passage created by the anthropologist – from local to global – through this set of voices from the field. A place of confrontation between local voices and the voice of the anthropologist. All of the information is a starting point, descriptions, to arrive at not a static description, without past or future, but a set of interpretations, constructions, a *dense description* (Geertz, 1993), a process in which the reader will also participate when receiving it. The anthropologist must, therefore, take the image(s) as the result of a construc-

tion process between him/herself and the social actors, as well as be aware of the different readings these will have depending on the different reading contexts. Observing does not mean seeing, it leads to a huge amount of information in a process that is itself a relationship.

More than a data collection method, as Sarah Pink points out, ethnography is the process of creating and representing knowledge based on the personal experiences of the ethnographer. The ethnographer's task is not to produce objective and truthful testimonies of reality but rather to make known their experiences of reality, which should be as faithful as possible to the context, the negotiations carried out, and intersubjective relationships established, which enabled the construction of knowledge. This implies participatory, reflexive, and collaborative methods (Pink, 2001: 18).

Based on Flaherty, who attributed an active role to the subjects filmed, and Vertov, with the use of the active camera and the conscious use of film as a social analysis, Jean Rouch developed the aforementioned concept of *shared anthropology*, which leads us precisely to the new paradigm of reflexivity (Jay Ruby). Based on this same paradigm and the concept of shared anthropology (Jean Rouch), practicing reflection in anthropology implies that the (visual) anthropologists reveal themselves and their methodology as instruments that also generate data, where communication is a coherent whole: producer – process – product (Ruby, 1980).

HEITOR ALVELOS
ANSELMO CANHA
FÁTIMA SÃO SIMÃO

FuturePlaces 2018 is here, and it's a Statement: on the dilemmas of pausing with dignity

ABSTRACT

This essay concerns the trajectory of FuturePlaces, originally a digital media festival based in Porto, Portugal. Inaugurated in 2008, FuturePlaces gradually assumed the form of an annual media lab. The essay presents an overview of its framework and conceptual premises throughout the various editions, and proceeds to discuss the decision to place the project on hold.

It is argued that the project's integrity benefited from a pause for reconsideration, given the then-emerging, dramatic shifts in the dynamics between media and the socio-cultural fabric, as well as the evidence that the city of Porto, the case study of FuturePlaces from its onset, had meanwhile begun a series of substantial changes that could never be devoid of impact in the media lab's premises. These shifts and evidences dictate a state of reflection that is a necessity and a choice, a challenge to the imperative of expansion and the pervasive duty of continuity as measures of success.

1. CONTEXT

FuturePlaces was an annual Digital Media event founded in 2008, and was based in Porto, Portugal throughout. It fundamentally concerned itself with media dynamics and impacts on the social and cultural fabric. Many would have expected FuturePlaces to fulfill its 11th edition in October 2018; after all, it had been a constant among the emerging media community for the previous ten years, an average of four to six days of activity per year gravitating around the

motto of “unlikely meetings through media pedagogy and employment”. The project began in 2008 as an outreach exercise of the then-emerging UTAustin-Portugal program for Digital Media (UTA-P). This program is now completed as far as public funding is concerned, and has fulfilled a considerable amount of its premises: the establishment of a doctoral program, the support of numerous R&D projects in the area, the consolidation of an international outlook for a generation of students and researchers, and most importantly, the birth of a set of autonomous ventures whose origins can, in one way or another, be traced to UTA-P.

2. TRAJECTORY

Despite the aforementioned context, FuturePlaces was originally conceived as less of a showcase for Digital Media in general and UTA-P in particular, and more of a space for reflection, critical thinking and action through Media: thus the original motto “Digital Media and Local Cultures”, proposed under the belief that media could only make sense when considered contextually, whether as a probe or as a trigger towards social and cultural empowerment. Porto was proposed as a case study. We believe the belief remains valid, and the case study keeps evolving.

The absence of prior experience originally led the team (two curators, one producer, one executive coordinator) to naturally gravitate towards established ventures as possible templates: South By SouthWest Interactive (sxsw) in Austin, Texas, as a showcase/lighthouse of technological development and associated businesses, and Ars Electronica (AE) in Linz, Austria. However, it became gradually evident that an attempt to replicate either of these references on a local scale would most likely lead to an impoverished mimesis of global business agendas

(sxsw) and/or a showcase of artistic and philosophical merit that would require heavy institutional negotiation in order to flourish. Businesses and Institutions proved to be largely inadequate partners, as the emerging outputs, it became clear, were often graced with the invitation for further enquiry rather than definite products, self-fulfilling exposure or tangible profit. This is in no way a denouncement of the premises of sxsw or AE, but rather a realization of a distinct vocation within a distinct ecosystem inhabited by distinct operators.

Still, and largely due to this absence of an appropriate template and the need to design and test a working model, the first few editions of FuturePlaces still based themselves on the age-old exhibition/event paradigm. International calls were announced, and artists and performers were selected to exhibit and/or perform. Additionally, awards were originally granted. These were key ingredients in promoting the project among media artists and researchers and, particularly, in the placement of FuturePlaces as an active voice in the international debate concerning digital media. And indeed we were able to bring emerging and established talent and theory from a multitude of contexts to the city and the cultural fabric of Porto.

The problem, as we soon came to realize, was that no matter how specific the call, these showcases tended to automatically gravitate towards artist promotion, regardless of whether the art itself reflected the original motto of media and citizen engagement, leaving small room for a more effective debate on the effects of digital media in shaping local communities while simultaneously engaging them in the discussion. We thus gradually faded out the call and began investing on a radically different model: Citizen Labs. In essence, we describe these Labs as

workshops for reciprocal capacitation. Often (though not exclusively) led by doctoral students, and offered pro bono, Citizen Labs were fast-action, output-based workshops where experts and citizens converged and mutually benefited from one another's knowledge, from technical expertise to social engagement. Participants often left with a tangible output on top of the know-how, as well as an awareness of how action might occur readily on their respective scale of impact – and a sense of empowerment regarding their ability to act upon their own ecosystems; workshop coordinators, in turn, were often rewarded with data and content for their own research as well as essential feedback from the groups they were studying; this often dictated shifts on their pathways or lead into new projects to develop beyond FuturePlaces. Add to this geometry the evidence that these workshops often brought to the same table a set of social segments that otherwise would not meet: everyone won, certainly in the acquisition of skills, but likewise in a rare opportunity to engage meaningfully with the “other” in an ontological sense. In parallel with this shift, FuturePlaces turned out to be an effective space for incubating and strengthening pre-existing ecosystems: the first manifestation of this vocation was a concert congregating over one hundred musicians using deactivated spaces at the bankrupt Stop Shopping Mall as their rehearsal rooms. The concert occurred at the very first edition of FuturePlaces, in 2008, providing a groundwork for the later emergence of Stopestra, a 100-musician electric orchestra funded by Casa da Música; furthermore, Radio Futura, a communal radio, was drafted by students from 2009 onwards, early seeds to the subsequently autonomous, local “Radio Manobras”; Citadocs, an independent documentary

film collective, was born as a Citizen Lab dedicated to raising awareness on remote and marginal communities in the city; and the Fountain Project, developed in coordination with the University of Porto's Science and Technology Park, regularly presented an array of installations, launching and involving a series of leading artists in the Porto cultural scene around a discreet landmark that can no longer fulfill its original mechanical purposes.

As years went by, the experience summarized above confirmed that our vocation was not exactly one of a festival as a moment of celebratory buzz, but one of a media lab, inquisitive and exploratory; we gave up on the traditional structure (stricture) of performers/creatives versus audience, replacing it with the edict that once at FuturePlaces, all were invited to find entry points for engagement as they saw fit - or create their own on the spot. This edict often triggered a set of epiphanies for participants, in instances such as “Guitar Anti-Hero”, a Citizen Lab where the only requirement for participation was not knowing how to play guitar, coupled with the challenge of performing a collective guitar concert literally twelve hours after the beginning of the workshop. In a nutshell: an invitation to let go of fear and preemptive expectation. To put it in another way: the term “innovation” was freed from its tacit boundaries, as well as the resulting dogmas that have been placed upon it. The perverse idealization of speedy efficiency, often a tacit ingredient of new media, was here replaced with an invitation to expand assumptions behind collaboration, engagement and listening. As a critical agent, FuturePlaces always aimed at not just providing impact: it equally meant remaining attentive to shifts in the social, cultural and economic landscape that could dictate an

adjustment of the project's mission and tactics. And so we gradually shifted from a rather utopian view of digital media to a realization of its current shortcomings, potential traps, even toxicity. This led to the creation of a mascot in 2013: Anti Fluffy, the ghost of analogue. In effect a full body suit made of unspooled vhs tapes, it became a court jester of sorts, roaming the medialab from then onwards as a looming reminder of format obsolescence, its presence and behaviors in turns totemic, perplexing and disruptive. A parallel manifestation of this gradual restlessness can be recognised in the various poster designs: if the first edition was illustrated by the photograph of a skyscraper in Austin, Texas (a thinly disguised metaphor for utopian entrepreneurship), later editions presented a radically different aesthetic - dissonant, humorous, almost punk-like - signaling the need to reinvent our projection onto the word "Future" once technological hubris began rearing its not-so-pretty head somewhere along the way. Even the name of the media lab dissolved by the time of the 2016 poster, signaling the paradox of hyper-legibility we still traverse to this day.

3. RESOLUTION

We reached 2017, ten editions fulfilled, with a sense of closure. Bittersweet somehow, as many already claimed social media had perversely become anti-social, as well as prone to shady politics and speculative marketing... and as, in hindsight, it became clear that the former utopias of an all-encompassing smart technology had perhaps begun to raise as many issues as they had answered: micro-surveillance, addiction, the premature delegation of our own skills and the lurking dangers of format obsolescence and amnesia, to name a few. And the "Future", the endlessly projective term that

in 2008 still signaled a space of hope, still signaled the concept of "progress"... the "Future" now largely synonymous with uncertainty, volatility and the (social and traditional) media-fuelled ghost of catastrophe. How paradoxical that significant segments of technological development are now faithfully devoted to statistical predictability, and yet we seem to live in times of sheer, constant perplexity. And how paradoxical that we seem so intent on "risk mitigation", yet largely unable to tame the chain reactions we have triggered - politically, economically, environmentally, and existentially. And yet.

We still largely regard the set of ten FuturePlaces editions as a success. Because early on it opened up spaces for the mindful critique of digital determinism; because we employed the concept of "citizen empowerment", activating it long before it succumbed to a complex maze of orbiting intentions; because we welcomed unlikely, even random combinations of socio-cultural agents beyond agendas, statistics, or risk assessment exercises. Because in the face of the pervasive paradigm of endless expansion, there was a sober choice to cultivate a specific scale of action and impact, deliberately distancing ourselves from media-friendly formats and ambitions that would most likely compromise the clarity and legibility of the project's mission.

Despite the readily available opportunities for institutional tutelage (namely in local cultural circles), we always reminded ourselves that we were fortunate to have been placed within a broader infrastructure that, by way of its scientific nature, allowed us to enter rather exploratory exercises; as such, we had the duty of integrity and reciprocity. We rejected the role of entertainment (although we always aimed at FUN, and there is no contradiction to be found

here), replacing it with the rules of engagement and knowledge sharing - in a way, an exercise not far from the concept of "citizen science".

Meanwhile, in ten years, the most varied agents and collaborators of FuturePlaces were able to set up and implement their own ventures. Some began within the festival/medialab, others met halfway, others crossed paths momentarily. Often the FuturePlaces imprint was testified by these agents, although we found it undesirable to turn those testimonies into an almost expected exercise in metrics: by embracing narrative, phenomenological territories and methodologies, determinism was consciously avoided. "Fulfillment" as an existential challenge, rather than a score to be attained.

And this is why we chose to press "Pause" in 2018. It was a conscious decision, stemming from the evidence that after ten years the World was beginning to present very different challenges than the ones we had originally faced and acted upon; this pause equally stemmed from the evidence that the city of Porto, once a largely unfulfilled cultural promise, was by then flourishing at an almost feverish pace as a melting pot of events and dynamics; and ultimately, the pause stemmed from the evidence that a younger generation had meanwhile come of age, restless, ready, willing and able to lead the following steps of this ongoing challenge, with new tools and formats they would naturally master to everyone's benefit: if there is a promise left in the word "Future", it surely resides in the hands of these younger agents. As for the FuturePlaces team. We certainly did not fade out: socio-cultural engagement and continuous research is in our blood, and this we have remained present. You may, however, have to dig a little deeper than before should you like to find us. Having meanwhile become

aware of how most of the lexicon of our mission back in 2008 has largely been emptied of effective meaning and impact through hyper-legibility, we are engaged in further lexical prospection, among the terms that might still offer a degree of immunity. And this is ultimately why FuturePlaces 2018 was a written statement rather than an event: in face of a vocational crisis in media, we chose to return to discourse. Was it a pause? In reality, pausing was just a potentially reversible act of caution: in truth, it turned out to be a way of ending with dignity.

JOÃO LEAL E MARK DURDEN

**Photography, Modernism,
Architecture and Lightness**

This essay reflects upon our approach, thinking and influences in relation to the photographs we have been making since 2017: the importance of light in terms of our fascination with the constant changeability of architecture's appearance over time, and also lightness as a quality to do with a more informal mode of picturing, a lightness of touch.

We were not trained as architects and we both have come relatively late to the world of architecture – we approach it as artists and collaborate from the dual perspective of our own very distinct artistic practices. Collaboration makes a lot of sense. Architectural experience is rich, multi-dimensional, multi-sensorial and two people working together are much better than one in seeking to photograph something of this architectural experience.

Of course, with architectural photography we come up against the tension over the document and that low status of photography when seemingly used as a mere record. The aesthetic of our work is drawn from the translation of our experience of the buildings into photographs and our growing understanding of the architecture over time as we return again and again to buildings and get to know them. Our project began with picturing Álvaro Siza's Carlos Ramos Pavilion (initially when it was undergoing renovation and in a state of neglect, with walls stained). John Szarkowski's photographs and Louis Sullivan's architecture were an initial influence and we adapted the title of Szarkowski's 1956 book, for this project: *The Idea of Álvaro Siza*. In Szarkowski's *The Idea of Louis Sullivan*, the book uses quotes from Sullivan throughout and offered an initial model for how we might photograph Siza's architecture in that

we were, like Szarkowski, interested in a building's "life facts" as well as its "art facts". Though we should also say, our pictures and thinking have evolved since and we now have questions about the limits of Szarkowski's approach and the convenient omissions integral to his publication – notable among them the refusal to acknowledge an important collaborative documentation of Sullivan's buildings by Aaron Siskind and his students from the Bauhaus-Styled Chicago Institute of Art.

Szarkowski presented only three or four photographs of one building. It is not enough. We make and publish many more photographs of a single building. Our pictures are in colour and durational. This temporal relationship we think is also important in an age and culture of instantaneity and transience. In this respect, Guido Guidi's durational photography – his pictures span over a decade – of Carlo Scarpa's *Brion Memorial*, is also relevant. Scarpa is an architect that fascinates us because of his sensitivity to light and reflections in architecture. Scarpa was Venetian and worked once as a glassmaker, and water with its reflections and alterations of facades plays an important part in his architecture. We have also produced a publication on Scarpa's *Brion Memorial*. Unlike Guidi, we were also fascinated by the relation of Scarpa's architecture to the public cemetery it adjoined. Guidi's slow mode of picturing brings the process of photography temporally closer to the construction of the structure he documents. The memorial was built between 1969–1978. But photography is of the moment and instant, and in our pictures we are very much aware of that through the shadows that play over the structures and our sense of how the building's appearance is always changing during different light and different seasons.

Photographs as physical prints also can of course change, they can fade and decay. Buildings change in time too but are (usually) more permanent than photographs. That said when Szarkowski was photographing Louis Sullivan's buildings in the early 1950s many were in states of disrepair and quite a few were subsequently demolished, so only the photographs remain.

In relation to architecture and time, an important inspiration for us is the remarkable Welsh artist who has been photographing his family home for over thirty years: Peter Finemore. The house, Gwendraeth House, is pictured as a home that is lived in and loved. In his wondrous photographs of the home place, replete with memories, layers of time, dreams, imaginings, the deadening geometry of camera vision comes up against something more unstable, fluid and liquid, and human. The home is inextricably tied to the garden and the symbology of floral décor and radiant forms create affinities between the house and its setting as does especially the sunflower. Architecture extends to and links with its environment.

More recently we have been interested in the work of Paolo Rosselli. Rosselli, who trained as an architect, continues the Szarkowski line into the present and takes it further. In his depiction of Jean Nouvel's Torre Agbar (now Torre Glòries) in Barcelona it is viewed from a taxi. The building is shown in relation to and part of the everyday world.

What Nouvel says about the building is interesting. He says how it is "not a Tower in the American sense" but akin to "a fluid mass that bursts through the ground like a geyser under permanent, calculated pressure. The surface of the building evokes water: smooth and continuous, shimmering and transparent, its materials reveal themselves in nuanced

shades of color and light. It is architecture of the earth without the heaviness of stone..." The fleeting glimpse of the building given from a passing vehicle seems in beautiful accordance with the qualities brought out in this description of the tower.

Rosselli was resisting the "commercial/mainstream practice of architectural photography"... how buildings "are consumed through images" as they are portrayed exhaustively from every angle. For us, his approach links with a publication by the German photographer Ursula Schulz-Dornburg, *Yerevan 1996/7* (2019) a facsimile of a book she produced for her daughter, when she was studying architecture, and a tribute and celebration of the unfeted modernist architecture in the former Soviet state. Taken with a simple point and shoot camera, they possess the freedom and liveliness of the sketch, rather than the deadening formality of much architectural photography. Her pictures invite us to reflect on the lost social ideals behind an aesthetic vision that was once integrated into everyday life. And also integrated in the rituals around death—as borne out by the intriguing photographs of the colourful geometric structures found in the cemetery of Yerevan, furnishings intended for social gatherings in celebration of the life of the dead.

Like Rosselli's photograph of Nouvel's tower, Schulz-Dornburg's beautiful informal pictures have a light touch. It is an important characteristic and one that has also shaped our relation to architectural photography.

Lightness and reflections were important as an element in picturing Siza's Pavilion and the other buildings of the Faculty of Architecture at the University of Porto. It was important we also showed how the architectural school is a place in which students work and as a result the

architectural drawings and the models they made became a significant element of our photographs.

When we had the opportunity to exhibit our photographs in the Pavilion itself in September 2023, a week before teaching began, the clutter of furniture and the notes and drawings remaining from its use as a teaching room, provided a meaningful point of connection and relation to our pictures.

In our photographs of Siza's Bouça housing project we were interested in the way the houses are lived in. We were drawn to their signs of use, the washing, carpets, plants, and then there was also the way the walls kept getting covered with graffiti and painted over. Graffiti introduced an abrasive and crude pictorial aesthetic language that we still nevertheless enjoyed in the way it ornaments the modernist white wall.

It is ultimately a humanist and organic sense of architecture we are trying to convey through our photographs of Siza's architecture. Photography can too easily kill the life of a building. Our understanding of the importance of light and how it can be seen to animate modernist architecture, helps us counteract the stasis, blankness and lifelessness that too often modernism is associated with, and much photography of architecture never goes beyond.

JORGE CAMPOS

Kommunisten

Jean-Marie Straub / Danièle Huillet

“There is no political film without morality, there is no political film without theology, there is no political film without mysticism.” (Jean-Marie Straub)

Jean-Marie Straub was 81 years old when he made *Kommunisten* (2014) in honour of the communist resistance and his wife, Danièle Huillet, who has since passed away. With texts by authors such as André Malraux, Elio Vittorini, Mahmoud Hussein, Franco Fortini and Friedrich Hölderlin, the film evokes episodes from a long historical period in which the filmmaker was both an observer and an actor, not shying away from often incendiary statements. In its final chapter, *Kommunisten* stages the utopia of a New World (*Neue Welt*), free from exploitation, where man is reunited with nature. Inseparable from historical materialism and the class struggle, this ecological communism is the result of daily *praxis* based on dialectics, which is the condition for freedom. In the last years of his life, Straub used to say ironically, “I’m an old Stalinist.” He wasn’t. There is no room for dogma in his work, which is also Huillet’s work. On the contrary, his films call for thought, appeal to culture and memory, and counteract symbolic chaos: they demand questions. Faced with the de-realisation of reality in the contemporary world, this is no small feat. *Kommunisten* is no exception.

Because of the narrative based on Marxist arguments, one might think it was a film with a linear rhetorical message, perhaps a nostalgic expression of another order of the past, or a mere laudatory text about those who were imprisoned, tortured and killed in the name of the great utopia of the 20th Century. It’s quite the opposite. Complex, meticulous and refined, it does

not allow for the immediate deduction of a cause-effect relationship. Nor is there any trace, in its textual organisation, of the simplifications of which the vernacular is made. As a political film, it is also a film about cinema. It seeks to summarise a journey, a task that would seem impossible given the scale of what has been accumulated over time.

Perhaps that’s why Jean-Marie Straub said that *Kommunisten* was the result of countless sleepless nights. Made up of segments from other films, interrupted and restarted several times until the different pieces fit together to form a coherent mosaic, you can see in it the exhausting hand-to-hand with the images. But that’s not all. Because it is loaded with memories and references from authors whose writings have accompanied the couple’s life, as well as the classical music they have always loved, this cinema, giving the idea of nothing happening, actually demands turmoil. It declares war on the viewer’s conformism. It rebels against narrative fragmentation, denounces the commodity image and exposes the emptiness of the consumerism inherent in industrial symbolic production.

In short, nothing in *Kommunisten* bears the stamp of comfort. It doesn’t obey conventional signifiers or predictable articulations. The pleasure of the text, if you can get to it, comes from the discomfort of thinking, the labour of memory and the ability to imagine. Hermetic, radically poetic, *Kommunisten* is, in fact, immensely challenging. Jean-Marie Straub once said that he and his wife made films so that people would have the freedom to leave the room.

1. A CERTAIN LOOK, A WAY OF BEING

Some time ago, I watched a full retrospective of Straub-Huillet for weeks, always on Sundays. Until then, I’d seen

just over half a dozen films, including two that were simply stunning: *Chronicle of Anna Magdalena Bach* (*Chronik Der Anna Magdalena Bach*) (1967) and *Sicilia!* (1998). A friend of mine, a film critic with many years of experience and established credits, at the end of one of the screenings - as far as I remember, *The Death of Empedocles: Or When the Earth Glows Green Again* (*Der Tod des Empedokles oder: Wenn dan der Erde Grün von neuem Euch erglänzt*) (1986) - let slip: “This is like going to mass.” I wondered. For the faithful, going to Mass is a reason to rejoice. But, out of obligation, Mass is a drag. Looking around, I remember identifying at first glance both the *jubilation* of the coreligionists of the so-called *Straubean international* and the perplexity of other film lovers in search of an explanation within the framework of the acquired.

Straub didn’t believe in the language of film. He didn’t shy away from saying so. However, he was a profound connoisseur of cinema. As a teenager, he left the city of Metz, where he already ran the local film club, to attend the universities of Strasbourg and Nancy. He then met his future wife, Danièle Huillet. With her, in 1954, he went to Paris. François Truffaut took him to Cahiers du Cinéma. Their relationship was not always peaceful, given the refusal to publish some of his texts. The relationship with Jean-Luc Godard, with whom he was a neighbour in Switzerland during the last years of his life, was more friendly. An assistant director on films by Jacques Rivette, Abel Gance, Jean Renoir, Robert Bresson and Alexandre Astruc, Jean-Marie Straub’s name, contrary to what is sometimes thought, was not associated with the Nouvelle Vague through his own work. But he kept the attitude.

Faced with the possibility of being drafted by the French army and fearing being mobilised to Algeria, whose fight

for independence he supported, he chose to live in the Federal Republic of Germany, where he made his first films. Alongside filmmakers such as Wim Wenders, Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Hans-Jürgen Syberberg and Rainer Werner Fassbinder, he made his way into the New German Cinema movement, although, like Syberberg, on the fringes of the canon of his peers. Since *Chronik Der Anna Magdalena Bach*, nominated for the Golden Bear in Berlin, winner of a Bafta and a Cahiers du Cinéma award, the uniqueness of Straub's cinema has come to the fore.

On the Italian stage, in Rome, where the couple went to live in the early 1970s, they would develop their ideas in contact with works by writers such as Franco Fortini, Cesare Pavese and Elio Vittorini. Working from literary texts, sometimes associated with music, theatre, and even painting, has been a constant throughout the years. They brought Kafka, Hölderlin, Brecht, Dante, Corneille, Schönberg, Sophocles, Mallarmé, Montaigne, Cézanne and others to the screen. However, they never made film adaptations in the conventional sense. They always favoured the texts in their original language, sometimes in archaic versions. In most cases, they called in non-professional actors to read or recite them in front of the camera. They chose natural settings. Direct sound. Long shots. In colour and black and white. As you can guess, even though it has been awarded or distinguished on a few occasions, this cinema has never had an easy relationship with festivals, critics or, even less so, the public. Appealing to sensitivity and intelligence, with no room for evasion, it not only called into question the programme-makers' criteria but also confused the critics and alienated the so-called general public despite leaving the door open to anyone willing to attend.

As can be seen, for example, in the meticulous, almost invisible editing work, the couple's cinema refers to something suspended between the obsession with rigour and the fascination with mystery. See, by the way, *Où Gît Votre Sourire Enfoui?* (2001), in which Pedro Costa observes the work of the filmmakers in the editing process of *Sicilia!* In view of this suspension, the reception will obviously require a boldness equivalent to that of the authors in terms of questioning the multiple faces of their world cinema, which they defend in an uncompromising, often untimely manner. There are countless episodes related to Straub's intransigent, even untimely manner. One example. In February 1997, during a television debate on the impact of the virtual image, in the midst of a heated discussion, Straub, in defence of the real thing, accused his interlocutor, engineer and philosopher Philippe Quéau, of defending ideas worse than those of Goebbels. Quéau, an admirer of his, was appalled. This ferocity, far from alienating the cinephile tribe, contributed to the emergence of an informal brotherhood of followers as uncompromising in their defence of *Straube's* work as the filmmakers themselves.

Another example. When *Que Lori Inconti* (2006), the couple's last film before Huillet's death, was shown at the Venice Film Festival, the jury, chaired by Catherine Deneuve, awarded them a special Lion for having invented their cinematographic language. The Straubs didn't turn up to receive the award and instead sent the actors from *Que Lori Inconti*, who were the bearers of three short messages. They weren't given the floor. The festival director himself, Marco Müller, read them to the press. The first, playing *Trop Tôt, Trop Tard* (1981), said that the award came "too soon for our death - too late for life". The second listed previous

appearances in Venice without any distinction. The third was a scandal. Jean-Marie Straub's words: "I wouldn't be able to be festive at a festival full of police, public and private, looking for terrorists - I am the terrorist, and let me tell you, paraphrasing Franco Fortini: as long as there is American imperialist capitalism, there will never be enough terrorists in the world." The severe security measures had been justified by 11 September 2001 in New York.

2. DIALEKTIKÉ; MES DATES CLÉS

The method of *Straubean* films requires dialectics, a word that comes from the Greek *dialektiké*, meaning the art of dialogue. For Marxism, dialogue with the world must be carried out by recognising the contradictions that exist within it. This is the only way to overcome them, as suggested by the Hegelian paradigm - thesis, synthesis, antithesis - updated by Marx and Engels when they introduced the class struggle. In order to understand history, it is therefore necessary to carry out various operations, starting with analysing living conditions, mentalities and representations according to the mode of production that determines them.

In the cinema, materialism has seen various declinations, with perhaps the defining moments being Sergei Eisenstein's theory of dialectical montage and Dziga Vertov's *Cine-Olho*. I would add the Straub-Huillet method. In his films, in line with Marxism, you can certainly feel the presence of the analytical scalpel dissecting the complexity of reality. But not determinism. What pulses is the breath of the utopia of a *pure cinema*, inseparable from the utopia of communism. These films are inexplicable in the literal sense. They exist to dialogue with what is there, be it a long panorama of the back of a mountain, the peculiar way a text is read or recited, the text itself, the posture of

the protagonists' bodies, the intensity of the wind, the landscape of faces, the buzzing of an insect, the rarefied light inside a prison, the shadow on the wall of a suspect under interrogation by the political police, the ruin of an ancient monument inhabited by characters in period costume with a car in the distance or an aeroplane streaking across the sky. All of this is also part of the materiality of Straub's films. On screen, landscapes, actors, musical pieces, literary texts, whatever they are, on screen they stand on their own. Again: *dialektiké*.

Another important aspect of the dialogue is the filmmakers' prior knowledge of life experience. In April 2003, the newspaper *Libération* published *Mes dates clés* (*My Key Dates*), a text by Jean-Marie Straub, then 70 years old, in which he names key episodes in his way of being, thinking and acting. He writes, by way of introduction, "I'm older than Baudelaire when he said he was over a thousand years old", a way of emphasising the weight of memory and the presence of history. Because it's extremely revealing, I've retrieved part of this text, sometimes verbatim.

Here are some of the dates:

1842 – The German forest is closed to the poor, depriving them of essential goods for survival, such as wood, mushrooms and chestnut trees, which are now the domain of industry. The young Karl Marx protests in the pages of the Rhenish Gazette. As a result, he is sacked.

WINTER 1942 – Straub is only nine years old and is skating on the icy slab of the River Moselle. (Sic). His father tells him it's the beginning of the end of the war.

1945 – Shortly before the end of the war, in order to put pressure on Stalin, American B17s bomb Dresden, one of Germany's most beautiful cities, twice. The number of civilian victims is greater than that produced by the atomic bombs on Hiroshima and Nagasaki "pour nous

libérer du péril jaune", says Straub.

UNTIL 1948 – HOPE! (Sic). Straub is a high school student. Despite his young age, he passionately follows post-war political life. He welcomes the anti-trust laws, the nationalisations and the expropriations of the Renault family. He considers the French (economic) Plan to be bolder than that of the German Democratic Republic.

FROM 1948 – McCarthy, the witch-hunt, a black tide begins to invade Europe. Servitude in the face of the Marshall Plan, creation of NATO. In the British occupation zone, Churchill opts for collaboration with the Nazis to the detriment of concentration camp survivors. Wild capitalism is on the march, bringing with it barbarism, the mafia (Straub's judgement). Where there is talk of an economic miracle, it identifies impoverishment and misery. "Les débats à l'Assemblée nationale, où les insultes fusent, me réjouissent," he writes.

1950–1953 – "Bloody and grotesque comedy around the 42nd parallel. MacArthur dreams of dropping atomic bombs on Korea? And why not China?"

1953–1954 – FINALLY A DAY OF GLORY (Sic). A young man of genius, Ho Chi Minh – says Straub – inflicts successive defeats on the French colonial army in Indochina and humiliates his generals at Dien Bien Phu.

NOV. 1954 – (transcription of the original text in the caption of the following photo, which features Straub and Huillet).

IN 1956 – Colonel Gamal Abdel Nasser, President of Egypt, nationalises the Suez Canal. HURRA! Symbolically, it was the end of the French and British empires.

IN 1961 – A happy parenthesis: THE BAY OF PORK (Sic). Straub writes that the US counter-revolutionaries are defeated by the Cubans.

EARLY 1968 – *Chronik* finally exists (Sic). After the screening in Munich, Straub

dedicates the film to the peasants of the Bavarian forest and to the Vietcong (American B52s bomb Hanoi every day). A young Berlin film school student named Holger Meins goes to see the film in Frankfurt and tells Straub that it is the best film in the history of cinema.

1973 – "Une boucherie au Chili." Allusion to the carnage in Chile following Pinochet's military coup.

EARLY 1975 – In Rome, the Straubs see on the front page of *Paesa Sera* a photo of a corpse being taken out of Hamburg's high-security prison. It's Holger Meins, a filmmaker and member of a radical organisation called the Red Army Fraction, the same man who had said that *Chronik* was the best film in the history of cinema. Meins had died following a hunger strike. The Straubs were dismayed. They dedicated *Moses und Aron* (1975), then in editing, to him. There are 24 frames in the commercial that trigger a war with German television.

1986 – In *The Death of Empedocles*, a text written by Holderlin in 1790, the Straub discover the utopia of a young man who rises up against the threat of the industrial revolution and the myth of progress. Ecological communism may yet save the planet.

1988 – The last date mentioned. Straub is travelling along the Tiber in the back of a car with Alberto Moravia. They are on their way to Porta Portese in Rome. He doesn't remember who was at the wheel, but he remembers what the writer said to him: "The next war will be in the Gulf, a planned, programmed war. I spoke to five NATO generals, Americans and Germans. They told me."

Although the text is from 2003, the list of dates stops, as you can see, in 1988. However, Straub does not fail to suggest that from then on there was a collapse of hope, the reign of arbitrariness. He quotes Brecht as saying of his *Tirésias*:

“More always wants more, so that in the end it becomes nothing.” And he adds that lies have become official, the steamroller of propaganda.

Clearly, the list of dates unambiguously identifies a “main enemy”, an expression of the most aggressive Marxist rhetoric. It proves a clear ideological choice underlying all of Straub-Huillet’s work. However, he never drags the filmmakers into a pamphleteering film. Nor is there any news of any of them being organically involved with party organisations, with the possible exception of Huillet, who had contacts with the Italian Communist Party. Nor are there any known expressions of sympathy for Eastern European regimes, even though *Kommunisten* begins with the Anthem of the German Democratic Republic, which has music by Hanns Eisler and lyrics by the poet Johannes Becher, later Minister of Culture.

3. UTOPIA, MEMORY: CINEMA

Black screen. Maximum opacity in cinema, according to Gilles Deleuze. The title appears: *Kommunisten*. The music and chorus of *Auferstanden aus Ruinen* rises. This is followed, austere and brief, by the generic. The room is plunged into darkness until the end of the GDR National Anthem.

Out of the black comes a cut to the colour image, CHAPTER I of the film. It’s a fixed shot, filmed diagonally, in a poorly lit space where there are two men whose shadows are projected on the wall. The space is an interrogation room. The two men are political prisoners, suspected of belonging to the Communist Party. In this first chapter, the only unpublished one in the film, Straub works on excerpts from *Le Temps du Mépris* by André Malraux, written in 1935. The book is the result of Malraux’s experience in Indochina between 1924 and 1926, where

he became aware of the violence of French colonial policy. At the time, it was not highly regarded, either by critics or by the writer himself. In the post-war period, however, partly due to the revelation of Nazi atrocities and partly because the Communists were at the forefront of the Resistance, the book was re-evaluated and finally recognised as having literary merit. The central character is a German communist writer called Kassner, imprisoned in a concentration camp. He was freed thanks to the heroic gesture of another prisoner with whom he had befriended in the meantime. The Germans knew about Kassner, a leading member of the Party, but they didn’t know how to recognise him. His friend, posing as him, allowed him to regain his freedom to continue the fight against Nazism. In Straub’s hands, the excerpts from *Le Temps du Mépris* lose their plot character, giving rise to three moments of cinema that are as intense as they are stripped down: the interrogation, the reflection on the torture and the prisoner’s return home. In the first moment, the framing and diffuse lighting, as well as the markings of the stage space occupied by the two men, allow us to establish a triangular, hierarchical relationship between who is in the field and who is not; in other words, the one who is the interrogator, whose voice we only hear. The voice is that of Straub himself in the role of the executioner, in a declaimed register, with prolonged pauses, which intimidates not because of the excess of the voice but because of the oblique slant of the speech. Suddenly, the screen is black again, about five minutes in. Torture is not shown, even if it is only hinted at in the interrogation. With no image with which to identify the action, the viewer is trapped in the dark room: a Brechtian effect. When the image returns, we see two figures framed with their backs to the camera, one standing,

the freed prisoner, the other seated, his wife. Both have suffered: “It was terrible.” They contemplate the outside world through the wide opening of a window. This is the passage to CHAPTER II, taken from *Operai, Contadini* (2001). Two men and a woman are in the Buti forest in Tuscany. Filmed in daylight in a frontal shot, staring at the ground, with the camera placed a little above their eye line as if they had to account for themselves or reflect with the help of a third party, possibly the audience. You’ll be reading extracts from *Le Donne di Messina* by Elio Vittorini, a book published at the end of 1946, which has subsequently been updated several times.

First linked to Mussolini’s National Fascist Party, from which he was expelled for taking sides in favour of the Republicans in the Spanish Civil War, Elio Vittorini later joined the Italian Communist Party. Deputy editor of the Milan newspaper L’Unità and a leading member of the resistance to the Nazi occupation, he was arrested for the first time after the publication in 1941 of *Conversazioni in Sicilia*, one of the great novels of Italian anti-fascism. He had an enormous influence on the circle of younger writers, including Italo Calvini. Vittorini is one of Straub and Huillet’s main references. The actors in *Operai, Contadini* are factory workers or field workers, amateurs from the Buti regional theatre. In the twenty-minute segment chosen for *Kommunisten*, the protagonists reflect on the post-war period and what has changed in their lives and villages. The choreography, as well as the reading of the texts, is reminiscent of ancient theatre, including the Greek chorus. If the first episode of the film was about Resistance, this one is about Change. It begins, in fact, with a question from one of the men about himself: changed? Change due to historical circumstances suggests a new conscious-

ness. The other man, once a fascist, is no longer one. The woman reads an extract from the text about the impossibility “of being happy in another way, of being good in another way, of being free in another way, of being human in another way.” So, change. Two notes: the gaze of the actors is directed from time to time towards an indeterminate point, as if towards the community where everything took place; there are multiple variations of sunlight in the various shots, which emphasises the documentary nature of the image. Jacques Rancière says that Straub’s discourse is communist in that it simultaneously unites and opposes two poetic registers: “the lyrical register, which is the expression of the common as such, and the dramatic or dialectical register, which is the expression of the common as divided or marked by division.”

The sound of a siren. In black. Cut to CHAPTER III, consisting of a single sequence shot from *Trop Tôt, Trop Tard* (1981), filmed outside a factory in Cairo. The film, a documentary diptych, reflects on the conditions for the Revolution, highlighting the role of the peasantry. The first part, shot in France, largely in the countryside, refers to a letter from Friedrich Engels to Karl Kautsky. It is narrated by Danièle Huillet. The second part is based on the text of *Social Struggles in Egypt 1945-1970*, a book signed by Mahmoud Hussein, but in fact, the pseudonym of two journalists who wrote it together while remaining anonymous. With archive footage, particularly of President Nasser, the same man who decreed the nationalisation of the Suez Canal, so much appreciated by Jean-Marie Straub, the film makes the most of exterior shots in which the presence of the wind has a strong metaphorical dimension. Serge Daney even says that no one after Victor Sjöström in 1928 had

ever filmed the wind like this. In this case, the winds of history. The narration is by Bahgat el Nadi.

The segment of *Trop Tôt, Trop Tard* chosen for *Kommunisten*, if it weren’t for the initial narration, would be a documentary in its pure state with diegetic sound: camera placed in front of a factory gate, fixed open shot, workers coming out blending in with the movement of people on the street. Duration: ten minutes. Lumière moment: the real as it is within the frame, the affirmation of cinema’s power to interpellate. The narration lasts one minute. Of the remaining nine minutes, whoever is in the room will do with them as they please.

Here is Mahmoud Hussein’s text about the images in the voice of Bahgat el Nadi: “In 1919, the revolution against the British occupier took place. The rural, destitute and poor masses are its main force, multiplying the sabotage of communication routes and organising countless confrontations with the occupying army. Revolutionary democratic goals are linked to patriotic goals. Embryonic forms of popular power come to light. Armed revolts break out against the big landlords. Workers, the unemployed, students, shopkeepers and officials meet side by side throughout the year on the streets of Cairo and other major cities in violent demonstrations of a scale unknown until then. The workers will move on to specific forms of struggle, the occupation of factories and self-defence against the forces of repression.”

The bustle in front of the Egyptian factory gives way to the majestic quiet of the Apuan Alps. This is the beginning of CHAPTER IV, a long extract from *Fortini/Cani* (1976). Based on *Cani Del Sinai*, a book by Franco Fortini written in 1967, the film is an essay on memory and forgetting. It is reminiscent, albeit in a different register, of Alain Resnais’

Nuit et Brouillard (1956). But it is also a film about the anger of a man who has written a pamphlet in which he compares the persecution of the Jews by the Nazis with the persecution of the Arab peoples by the state of Israel. Fortini, himself of Jewish descent, a Marxist poet and writer, saw his father go underground. Like his friend Elio Vittorini, he joined the Resistance.

The Straub film begins with an image of the cover of *Cani Del Sinai*, a first edition, yellowed by time, which appeared in bookshops shortly after the Six-Day War between Israel and Egypt. If you were to leaf through it, you’d read on the first page a quote from Zelman Lewental, in Auschwitz, dated August 1944: “Se tu non vuoi più credere alla verità, nessuno vorrà più credere.” In the following archive footage, Italian public television takes sides with the Jewish state in the name of “serious journalism”. Straub then shows people, apparently of high social status, who opt for silence or evasion when confronted with the issue. Then, the contrast. Dialectical montage. Cut to the Apuan Alps in Tuscany, with which the *Fortini/Cani* excerpt from *Kommunisten* begins: Fortini’s voice, ten seconds, a first context; long descriptive panoramas of mountains covered in green forests, rare houses scattered across the immensity of the hills and valleys. Not a word, just silence, the wind in the treetops, at one point the rumour of children’s laughter, perhaps in the playground of a school lost somewhere in the distance, a village where no one can be seen, an evocative plaque, a strange sign, more landscapes as far as the eye can see. A sequence of sixteen minutes. Nothing seems to happen.

However, it was there that one of the biggest massacres perpetrated by the Nazis, with the help of Italian fascists, took place during the war. On the morning of

12 August 1944, as the Wehrmacht was being driven out of northern Italy by the Allied forces, troops from the 16th SS Panzergrenadier Division commanded by Officer Max Simon surrounded a small village in the region of Sant'Anna di Stazzema. The village, with just over 400 inhabitants, had taken in a thousand refugees and deserters and was suspected of supporting the Partisans. With unprecedented brutality, the Nazis killed 560 people, 130 of whom were children. Terror.

The vastness of the mountains gives way to the presence of Fortini, who is filmed in close-up in profile and then from the front. He reads his book aloud. The framing changes are made through inserts of images from printed pages, a conventional procedure that, in this case, is not. The device, through the alternation of the cut, reveals the man and his circumstance, someone angry who wrote in rebellion against the erasure of memory: "In a few years, no one will understand what the Vietnam War and the Arab-Israeli conflict were." Someone who denounces the cloak of the unreality of dominant representations which, by anaesthetising consciences, generate a multitude of indifferent people. About them: "Finally, there is only one shocking, ferocious piece of news: you are not in the place where what decides your destiny takes place. You have no destiny. You don't, and you aren't. In exchange for reality, you have been given a perfect appearance, a life well imitated. You are distracted from your death in order to enjoy a kind of immortality. The recitation of life will never end. Bless you." So, alienation, according to the Marxists. Finally, Fortini, again filmed in profile, thanks those who, anonymously, fought Nazism with the utopian dream of a greater idea in mind. Cut.

CHAPTER V. There is now, as in the image

of the factory in Cairo, a long, fixed shot eight minutes long. The setting is no longer the Tuscan Alps but the foothills of Mount Etna in Sicily, where, after a year and a half of rehearsals, Straub filmed *The Death of Empedocles: Or When the Earth Glows Green for You Again* (*Der Tod des Empedokles oder: Wenn dan der Erde Grün von neuem Euch erglänzt*) (1986) from the first of three versions of Friedrich Hölderlin's dramatic poem. This is the moment when *Kommunisten* proposes the utopia of ecological communism.

Hölderlin, a leading figure in German idealism, embraced the spirit of ancient Greece in his poetry. A translator of classical authors such as Sophocles, he saw the world as a stage on which continuous confrontations of all kinds gave rise to successive new configurations. In the *Death of Empedocles*, he dramatizes the refusal of the philosopher of Agrigento to accept, out of consistency, expulsion from the city, which would lead him to commit suicide by fire so that his ashes could feed the cycle of life. According to Empedocles, nature is made up of four primordial elements: earth, air, water and fire.

In the excerpt from the Straub film, the resonance of this philosophy is evident. There's the light, the timeless mountains, once again the wind, the trees, the clouds, the sounds of the small creatures that inhabit the splendour of the earth and the light that illuminates it. Eight minutes of contemplation. Eight minutes of absolute respect for the ideas and text of Hölderlin, declaimed by Andreas von Rauch, who exalts nature. Straub says: "Hölderlin is quoted in the right metre. In the theatre, metrics are not respected. The actors connect the words according to their meaning, according to the syntax. In the film, we respected Hölderlin's rhythm, musicality and meter."

And so, we come to CHAPTER VI, a seg-

ment of *Schwarze Sünde* (*Black Sin*) (1989), which is the result of another version of *The Death of Empedocles*. Straub takes a beautiful shot of Danièle Huillet on Mount Etna, sitting on the ground, as still as a statue. The space gives the scene something sacred. Suddenly, she turns her head and asks: Neue Welt?

JOSÉ ALBERTO PINHEIRO

Image, Violence and Technology

That which is perhaps the most acute birth pang of our century immediately presented itself – leaving no room for perplexity – as a global-scale media event. Terror made image, spectacularised. Image made terror, which tears apart the fabric of the illusion of invulnerability of those who victoriously rose from the Cold War, bringing the unthinkable, the implausible, the simultaneously caricatural and atrocious attack on the Twin Towers to screens all over the world. The *diabolical plan*, once confined to some cartoon or comic book villain, became real.

The symbolic power of the attack, bordered with the shock of the collapse and the miniaturisation – dehumanisation? – of those who, in the face of the collapsing giant structures, chose instead to leap into the abyss, marked a new era of fear and uncertainty.

Controversial and subject to various accusations at the time of its publication, the image captured by Richard Drew's lens – *The Falling Man* (2001) – is a cold and geometric testimony that confronts us with the death of an *involuntary soldier*, caught in a sudden rupture that brought war to the financial heart of the world, reconfiguring the boundaries of what could be expected. It is an image that inhabits a particular space, a space of tragic brutality, but perhaps not sufficiently graphic to convey the shock value that contemporary gazes have become accustomed to and which we may more readily associate with Rancière's concept of the *Intolerable Image*. As the author prompts us to ask: *What makes an image intolerable? At first glance, the question seems to ask only what are the characteristic traits that make us incapable of looking at an image without experiencing pain or indignation. But a sec-*

ond question immediately arises within the first: is it tolerable to create such images and propose them for others to see? (Rancière, 2010: 125)

To contrast this with Robert Capa's iconic photograph *The Falling Soldier* (1936) – also subject to controversy and accusations of staging – is to condense a mutation in the history of war and its spectacle, a war that becomes world.

Žižek (2002) draws a parallel between the disbelief caused by the event and the sinking of the Titanic, which shattered the hubris of the pinnacle of 19th-century industrial civilization. As a precursor and libidinal driver, he points to the popularity of the *disaster film* subgenre. For the author, this tragedy was already manifesting as a mass fantasy on the big screen, a fantasy which, when surprisingly realized, made the trauma even more profound. In this movement between fiction and reality, he notes how in October 2001, the Pentagon summoned a group of filmmakers and disaster film specialists to assist in predicting potential future attacks. The alliance with Hollywood continued, and it became a fundamental piece of the war on terror.

With masks fastened during prime time, promising to unravel the how's and whys, and with the images of the collapse repeated to the point of nausea, conspiracy theories simultaneously spread, fueling the prevailing sentiment of the zeitgeist: distrust.

With the consolidation of internet accessibility, audiovisual dissemination, for better or worse, gained new momentum. Gone were the limitations of pirate radio or photocopied fanzines, as the reach of productions became unprecedented. We were navigating what Henry Jenkins coined as convergence culture, a dimension in which the boundaries between media producers and consumers were inexorably blurred.

The queen of the era became entropy, facilitated by the collisions of codes, communication speed, cultural contexts, but also by the increasing accessibility of image editing and manipulation software. One of its most unusual manifestations in the era in question was the diffusion, on anti-American t-shirts and posters, of a montage created by the Filipino-American high school student Dino Ignacio. It was an image that placed Osama Bin Laden alongside the character Bert from the children's series *Sesame Street* (1969 – Present). This humorous exercise was naively appropriated by a Bangladeshi editor, who found it during an internet search, with no idea who Bert was or even what *Sesame Street* was. Jenkins (2006) highlights the moment that made this phenomenon visible in the West: when CNN broadcast images of an enraged crowd of protestors marching through the streets, shouting anti-American slogans while holding posters with the image of Bert and Bin Laden. In Hollywood, coincidentally or not, though there were isolated cases of great success preceding it, the uninterrupted boom of superhero films began with *Spiderman* (2002) by Sam Raimi, which would hegemonically dominate the box office in the decades to come. This was unquestionably aided by advances in digital post-production, which allowed these once paper-bound worlds to be brought to the screen more realistically. However, we can also see it as a response to the wave of fear and chaos, summoning these constructions of contemporary pop mythology as a great escapist fantasy, capable of evading the anxieties of a world in rapid and unpredictable reconfiguration. Alan Moore, one of the most influential comic book writers of all time, has long expressed great distrust of the phenomenon, observing how it fostered the infantilization of the audi-

ence and embodied fantasies that seemed to foreshadow fascism.

While Hollywood rushed to remove the original posters for Raimi's film, as they featured the Twin Towers, Spike Lee became the first director to incorporate the tragedy and the specters now looming over a depressed New York City into a major studio production for the big screen, forged in the mournful and incisive 25th Hour (2002). American critic Mick LaSalle particularly praised the importance of this film, seeing it as a historical document akin to Rossellini's *Rome, Open City* (1945), far surpassing a mere cosmetic appropriation of the transformative tragedy, and establishing itself as a historical document in its own right.

As another wind blowing from the conflict initiated by the collapse of the towers, in 2003 the shocking photographic records of Abu Ghraib began circulating on the internet, dissected in their performative and symbolic dimension by Susan Sontag in her final essay *Regarding The Torture of Others* (2004). Once again, technological acceleration, along with its accessibility – here particularly linked to the immediacy and simultaneous possibilities of privacy and dissemination offered by digital photography – confronts us with that friction that lays bare the darkest side of the human condition. The snapshots unusually combine the dimensions of the *souvenir* and amateur pornography – which literally appeared interspersed within the disseminated photographic archives, alternating with the images of torture – which, for the author, was symptomatic of an image culture that, far from belonging to a subterranean niche, was prevalent in contemporary American culture.

“So, the real question is not the photographs themselves, but what the photographs reveal to have happened

to the ‘suspects’ in American custody?

No: the horror of what is shown cannot be separated from the horror that the photographs were taken – with the perpetrators posing, exultant, over their defenseless captives.” (Sontag, 2004) The images in question not only compel us to rethink the existing relationships between power and image but also provide a broader audience with a breath that causes the card castles still clinging to a childish Manichaean illusion of a black-and-white world, a fantasy of all good versus all evil, to crumble. However, the shock would not be a universal panacea for the infusion of compassion and empathy, as Sontag (1977) noted decades earlier: *To suffer is one thing; another thing is living with the photographed images of suffering, which does not necessarily strengthen conscience and the ability to be compassionate. It can also corrupt them.* Images can also numb, and what may become more real when observed through photography quickly dissipates into a lesser association with the real, motivated by the overexposure to the violence of images.

A tool often summoned to interrogate tragedy without such a strong – at least apparent – subjection to the dimension of pain is comedy, which merges with documentary in Michael Moore's film *Fahrenheit 9/11* (2004). A fierce critique of the Bush presidency and the military escalation in Iraq, riding on the success of its predecessor, *Bowling for Columbine* (2002), it also becomes a global phenomenon, achieving unusually high commercial success for a documentary film and winning the *Palme d'Or* at the Cannes Film Festival. Many, however, have raised their voices against this pop phenomenon, labelling it as a work of propaganda and unparalleled intellectual indigence. According to Christopher Hitchens: “*Fahrenheit 9/11* is a sinister exercise in moral frivolity, crudely disguised as

an exercise in seriousness. It is also a spectacle of abject political cowardice masking itself as a demonstration of “dissenting” bravery”.

In 2004, the year the first edition of the Images of the Imagined Real cycle took place, a team of 1,000 employees, led by Steve Jobs and guided by hardware and software engineers Tony Fadell and Scott Forstall, along with designer Jony Ive, was embracing the then ultra-confidential *Project Purple*. A technological leap was being designed that, despite the contributions of its predecessors, would forever change human interaction, highlighting among many factors one that concerns us particularly: the relationship with the consumption and production of images, whether still or moving.

In the same year, Facebook was founded, transporting social relationships into an immaterial space, fueled by representation, autofiction, algorithms, and echo chambers that became increasingly sophisticated. What was once the most intimate of our possessions, claiming the right to privacy, became a public exercise: we wrote a diary for all to see, much of which was composed of photographs, photographs that would no longer disappear in the ocean of the internet.

On January 9th 2007, three years later, the iPhone was unveiled to the public, following the aforementioned *Project Purple* – arguably the most influential artefact of the last few decades, encapsulating a miniaturized version of the technological avalanche that radically changed the landscape of the possible since the explosion of accessibility recorded in the 1980s. The phone, the walkman, the video, the camera, and the personal computer now fit in our pockets.

This accessibility grows exponentially, and the speed at which technology is launching new products into the market democratizes image production in an unprecedented movement. This access

manifests itself in a massive wave of creativity and artistic freedom that finds a stage for its dissemination on the web, as well as serving as a bulldozer of violence, a weapon of chaos and terror that will be appropriated by those who understood that the age of the image is here to stay. What has not been filmed, what has not been photographed, does not exist. Warhol's prophecy has been fulfilled, with more than 15 minutes for almost everyone. The anonymous became a star – more or less – in the media landscape, feeding an organism that hosts it and, in return, usually demands remuneration in the form of a flow of images.

Today, we find ourselves at a particularly complex tipping point. While it is true that photographic manipulation and the entire array of tools in the videographic and cinematic realms have long been capable of creating the illusion of reality, never before have challenges such as those presented by the potential of *Deep Fake* technology and the meteoric development and accessibility of AI been so pronounced, representing a seismic upheaval with absolutely unpredictable consequences.

In 2023, Boris Eldagsen was awarded in the *Creative Open category* of the *Sony World Photography Awards*. It turned out that the image was an AI creation, and the German photographer had indeed submitted the work as a provocation, a pretext to incite a much-needed discussion about an elephant that, contrary to popular belief, did not just enter the room but has been there long enough to no longer allow itself to be ignored.

Testifying to the complexity of the labyrinth that awaits us is the most recent award-winning work by Miles Astray, who won both a public and jury prize in the artificial intelligence category of the *1839 Awards*. However, this was not an image created with AI; similarly to Eldag-

sen, the intention of the submission was to stimulate debate. Following the revelation, the photograph was disqualified from the prestigious awards, which feature jurors from institutions such as *The New York Times*, *Phaidon Press*, and the *Centre Pompidou*. In the author's words: "Of course, there were ethical concerns about leading the jury astray, which I didn't take lightly. But I was hoping that these industry professionals and also the audience would find that this jab at AI and its ethical implications outweighs the ethical implications of deceiving the viewer, which, of course, is ironic because that is what AI does."

The intricate web of ethical and deontological questions raised by the advent of AI cannot obviously be encompassed within the scope of this short article. However, we could not refrain from addressing the provocation and observing that we are primarily concerned with the relationships between image, violence, and technology in the cradle of the 21st century, a violence that is clearer, more graphic, and more explicit. It is true that AI presents itself as a potential tool at the service of creativity, but the threat it poses, in a world where minimizing costs and maximizing profits is a *techno-feudal* mantra, is something that cannot be dismissed. Is the capture, whether feasible or not, of human creativity not one of the most sophisticated forms of violence? How shall we deal with it?

JOSÉ DA SILVA RIBEIRO
**Philippe Lejeune and
 Autobiographical Cinema**

Philippe Lejeune is a central figure in autobiographical studies, and his theories are fundamental for any serious analysis of autobiographical texts, whether they are literary, historical, or personal. He has significantly contributed to the understanding of autobiography, emphasizing the importance of truthfulness and authenticity in autobiographical accounts. His work is widely cited in literature, history, and social sciences, influencing researchers who analyze autobiographical texts from various perspectives, including psychology, sociology, and anthropology. His most important works are *Le Pacte Autobiographique* (1975) and *Signes de vie: Le pacte auto biographique 2* (2005). The latter is a continuation of his previous work, delving deeper into the autobiographical pact and its application in different contexts.

Although Lejeune admits in *Cinéma et autobiographie, problèmes de vocabulaire is limited knowledge regarding cinema* and autobiographical cinema – or as he prefers to call it, "Cinema-I" and "Autobiografilm," two keywords suggesting the intersections and displacements – he proposes to explore this territory in his essay. He poses the question:

"Can the 'I' be expressed in cinema? Can a film be autobiographical? Why not? But is it the same thing as when we talk about autobiography in literature? Can we transpose the generic vocabulary from one medium to another and, with it, the problems and distinctions unique to writing? I have doubts. But do these distortions not reveal something about both media? Probably. With these questions, I enter a territory unfamiliar to me, as I have always worked with written and oral autobiography*" (Lejeune, 1987: 7).

Lejeune's Interest in autobiographical cinema begins with rather marginal works, notably a series of auteur films titled *Camera I*. A voice-over and a subjective camera explore the (empty) places of a childhood memory; the narrative, decomposed like a puzzle, opens up the labyrinth of memory. Despite his skeptical or at least critical stance towards autobiographical cinema, Lejeune recognizes that auteur cinema has blurred boundaries or opened small passages for intersections and displacements between autobiography and cinema. He acknowledges that autobiographical cinema "begins to exist, different from written autobiography but also different from fictional cinema, halfway between amateur cinema and *essex* cinema." He analyzes several films and cinematic experience that brings him closer to the hypothesis of an autobiographical cinema, such as Joseph Morder's *Journal filmé*, René Allio's *L'Heure exquise* (1981), a family chronicle and childhood account for Allio, and Raymond Depardon's *Les années déclin* (1983), which narrates pardon's vocation and career as a photographer. Depardon's device is very effective: the autobiographical voice is no longer off-screen; one of the two cameras follows his face emerging from the shadows as he comments on photos and film fragments, while the other camera follows the montage he has prepared. Photos and films possess a dual reference value, as they simultaneously witness the reality of those years and the evolution of his work as a photographer and filmmaker. At the end of the film, Depardon emphasizes that he made this account without rehearsal or correction, "live." Of course, the montage later established a rhythm between face shots and image shots, in shot and reverse shot. The precision of tone and the harmony between the oral narration of this life and the way of

photographing and filming are striking: the absence of emphasis, the simplicity. One emblematic moment for me is one of the first shots filmed with his first camera, very young, on his father's farm. He follows, from top to bottom, in the subjective camera, his own feet climbing and descending a stone staircase. A doubly autobiographical sequence, from head to toe, and by the citation made, from present to past. Lejeune's Presentation of Joseph Morder's *Journal filmé* as a work confirming the hypothesis of a possible autobiographical cinema opens a new chapter in the debate and perhaps a new perspective on autobiographical cinema. Joseph Morder is one of the authors for whom filming is understood as a way of experiencing reality outside the film industry, where the filmmaker's subjectivity establishes individual and egalitarian creative freedom – the camera is now accessible to a large majority of the population. Morder's Trajectory and later Alain Cavalier's show how this experience of reality with the camera requires solitude. Alain Cavalier says about Morder: "Joseph, for me, is neither a directory nor a filmmaker. He films as others paint or write, that is to say, since his childhood and everyday. He is a *filmeur*" (Blüher, 2004, s.p.). What Is a *filmeur*? We may define by what it does and how it is it – a filmmaker (or amateur) who practices a form of filming characterized by a personal, intimate, and solitary approach, capturing reality directly and spontaneously, paying attention to the details of everyday life, without a team or structure that prevents being alone, intimacy, acting in immediacy and spontaneity, in subjectivity and self-expression to document the real (of the filmer and the filmed) with simple and automatic equipment – important is the exploration of the camera's automa-

tion, such as digital cameras or mobile phones, and the minimal use of editing to preserve the authenticity and vibration of the original material.

François Laplantine (2007) describes in more detail the multiple characteristics of the *filmeur*:

"Due to an anxiety of meticulousness (and not accounting) truly ethnographic, the filmmaker clings to the small details of everyday life [...] The *filmeur* is an observer, an actor in what is filmed, a spectator. He is also a dreamer within this documentary film interspersed with fiction. He is equally a conversationalist who does not intend to reduce the image to discourse [...] Above all, he is an interlocutor who deeply witnesses hospitality, dialoguing with everything he encounters" (pp. 116–117).

This filmic experience, thus defined, is characterized by immediacy, intimacy, and freedom. Its immediacy allows it to retain time, to capture what fades away. Cavalier's Words about Morder:

"What matters to the *filmeur* is not necessarily finishing a project, but refusing to let time pass, so that magnificent moments, sometimes linked to someone's presence or feelings, or a form of harmony with nature, remain present. It is about retaining what escapes, retaining time [...] He collects and gathers blocks of duration. Or glean, to use Varda's expression" (Dereux, 2014a, pp. 92–93).

Monterrubio (2019) elaborates in his essay a synoptic table of the *filmeur* activity, a comparative table of the means and forms of Morder and Cavalier, and an analysis of *Lettre de Joseph Morder à Alain Cavalier* (2005) and *Joseph Morder par Alain Cavalier* (2006) as well as two reference works «J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un» (2007) by Joseph Morder and *Filmeur* (2005) by Alain Cavalier. It is not my intention in this text to approach these four works, their connections

to ethnography and anthropology or autobiographical cinema, but merely to pay attention to what Lejeune presents when referring to Joseph Morder's *Journal filmé* in his essay.

Monterrubio Essay (2019) conclude that the *filmeur* experiences and the works of Morder and Cavalier reveal a "stripping defined by subjectivity, freedom, immediacy, and observation that arises from an epistemology of non-manipulation: neither during filming – use of camera automation – nor in post-production – dispensing with color correction or sound editing. We present all the analyzed characteristics in the table below"

(Monterrubio, 2019: 72) and elaborates a synoptic table of the *filmeur activity* and a comparison between Morder and Cavalier: "The bodily gesture of the *filmeur*, his link with the camera, becomes an aesthetic stripping gesture and a gesture of ethical and existential expression. Through it, this new filmmaker carries out a meta-discursive reflection, a gesture of resistance that transgresses the canons of cinematic creation. The capture of reality imposes itself to the detriment of concepts of creativity and originality; the immediacy of the image prevails over its quality; generic orthodox vanishes in favor of tonal heterodoxy; the rules around image format, framing, or movement disappear. The *filmeur* proposes 'to share a life experience, a poetic form' (Fiant, 2014, p. 78) that begins with the self-portrait and will transform the other into a *filmeur*. Cavalier thus synthesizes the *filmeur experience*: 'Before I thought was necessary to live a lot to film a little. Now I know that filming and living is the same thing. It is exactly the same thing'" (Chauvin and Lepastier, 2014, p. 32) (Monterrubio, 2019: 73).

Lejeune, although skeptical or critical regarding the hypothesis of autobiographies in cinema or "Cinema-me" and

"Autobiografilm," opens, as we can see, broad avenues for exploration, reflection, and the development of new practices.

Besides the ones already mentioned, his reference to Wim Wenders' *Lightning Over Water* (1980) surprises him because it witnesses the agony of Nicholas Ray, merging autobiographical elements of both Wim Wenders and Nicholas Ray. *Lightning Over Water* (1980) is a film where two autobiographies intersect in a form of farewell: Ray is approaching the end of his life, Wenders visits him, and the two rehearse a story related to the moment they are living. Sitting on sofas around a low table, they engage in a dialogue: NR: "This film is about a man who's an artist. Sixty Years Old. He made a lot of money in the art world with his early paintings. He hasn't been able to sell his recent works, but he has another great need besides money, which is to regain his identity as much as he can before he dies. He is going to die of cancer and knows it. [...]" Wenders questions the decision to make the character a painter, as he is clearly a reference to Nick. He asks, "It's you, Nick. Why do you want to distance yourself from it? Why not turn it into a film about you?" Nick responds, "Because Then It Would have to be about you too." Wenders then asks if they will really continue making the film, to which Nick replies, "I have an action, which is to regain my self-image and my image before the rest of the world. You need to find out what your action is [...]" Wenders responds, "My action will be defined by yours. My action will be defined by you facing death." (*Lightning Over Water*). The film *We Can't Go Home Again* is, on various levels, markedly autobiographical. The film shows indications of Ray's *Journey Through Cinema*, his passions, his militancy, and his dreams. Self-referencing is a constant presence in the film. On the side screens, fragments of Ray's

Old films appear – *Johnny Guitar* (1954), *Rebel Without a Cause* (1955), *The Lusty Men* (1952), *Bigger Than Life* (1956), and the final shot is identical to the opening shot of *They Live by Night* (1948). Thus, *We Can't Go Home Again* is a fundamental recap of the meaning of a lifetime's work. The students are also part of the film. David goes to a weight loss clinic and loses 80 pounds, only to find his new public idol still has a fat head. Leslie screams that she wants to be beautiful, but "I'm Always Ugly! I'm Always Ugly! I'm Always Ugly!" We observe the ambitions of the students for fame and glory, which Nick's presence among them inflames. We follow Nick and the students' descent into drug abuse and addiction, witnessing their mutual betrayals. In each character and frame, the film reveals a personal interest that naive and blatant in its own ignorance of itself and its consequences. Tom Farrell, son of a New York detective with whom he is in conflict, and a former seminarian, is blind in the same eye as Nick and confesses his love for Leslie, questioning the choices of Jewish or Catholic girls, discussing the use of the eye patch and the origin of Ray's Blindness. The students talk about their romances, adventures (real or imagined with Leslie and the policeman), craziness, anguish, loneliness, suffering, sexually transmitted diseases, the desire and impossibility of returning home. Reflexivity in *We Can't Go Home Again* appears in various ways, on individual and collective levels. The narrative about making cinema, or making cinema in this specific context, or even reflecting on what cinema is, is within the main (fragmented) narrative of the film. The cinema apparatus (specific technical means and procedures) is constantly visible – cameras, clapperboards, projectors, the sound of projectors, film viewings, shootings. At one point, the film shows Ray observ-

ing images on a viewer screen outside the camera, in the editing room. The connection of the gaze is made in the upper left corner of the central rectangle, behind the viewer's image. Another Scene shows a masked couple hugging in front of a projection screen. In yet another, Leslie, naked, undulates to psychedelic music, her body covered by projected images. Finally, Tom, dressed as a policeman, is framed in a window, then Tom facing his reflection in the mirror. The images projected together thus hollow out other intradiegetic images, to the point of vertigo. The film shows the real-time making of the film – Ray dressed as Santa Claus and the deconstruction of this myth, the academic rituals of graduation, and the awarding of diplomas. We conclude with Lejeune when he states that, with the cinema-self, “autobiography can only be enriched; it is an adventure that must be followed with curiosity” (Lejeune, 2008: 26).

JOSÉ QUINTA FERREIRA

Schools and Sustainable Film and Audiovisual Production

Film and audiovisual schools are important centers for training new creators and technicians, and should therefore be drivers of innovation and training for current and future film and audiovisual production systems.

Educational institutions currently provide comprehensive training in terms of theory and practice. They must, however, integrate specialized training in the area of production into their curricula, with themes and procedures for achieving the goals of social and ecological sustainability, enabling the acquisition of new skills. By presenting a diversity of pedagogical approaches and a complementarity between the different training offers, schools are models of social representation, spreading new knowledge and practices. They also contribute to society's ability to adapt to new realities and skills resulting from new professions, the market and emerging social and technological trends in the areas of cinema and audiovisuals.

Academic production in the area of cinema and audiovisual, with a polytechnic matrix, has developed in order to bring it closer to the job market at an artistic and professional level, so schools must begin to integrate content and practices linked to sustainable production at a social and ecological level. In this context, they have to be the driving force behind training in new skills, which allow new roles to be taken on (examples: Green Manager or Green Consultant), equipping graduates with the tools to face the challenges of the new forms of film and audiovisual production that society has to develop and consolidate.

The new academic production models, mirroring the professional environment,

should aim to provide training that prepares students for the need to develop projects based on a sustainability strategy. Sustainability, as a concept of development, incorporates different dimensions that characterize it and define its relevance in contemporary society, particularly at a social, economic and ecological level.

In 2015, the United Nations defined 17 Sustainable Development Goals (SDGs) in the 2030 Agenda, thus identifying sustainability as the matrix of an entire development process.

Sustainability in its social dimension must ensure that human rights are defended and valued as a factor in the cohesion of society. It promotes equal opportunities for all elements of the social structure, through peace, justice and effective institutions, which are true factors of social integration, through the promotion of gender equality or the elimination of poverty and by taking up the fight to reduce inequalities.

It is no less important for society that social sustainability is also defined as a fundamental element of cultural diversity. Economic sustainability ensures several fundamental dimensions, in terms of economic efficiency and viability, the promotion of decent work and enabling ethical management.

Ecological sustainability aims to conserve natural resources and preserve biodiversity, with a view to protecting and improving the quality of the environment, while promoting responsible production and consumption.

In the context of ecological sustainability, Europe has affirmed its commitment to ensuring sustainability through the definition of policies, having defined a European Ecological Pact with well-defined objectives and targets, through which it aims to be the first continent with a climate-neutral impact by 2050.

Contemporary film production cannot be disconnected from the society in which it is set, so current and future production models and practices must integrate principles and values that ensure their productions incorporate sustainability criteria in all their different dimensions. Sustainability in cinema and audiovisual should be a relevant and driving factor that promotes good practices in contemporary film production, ensuring that cinema and audiovisual are determined to achieve the Sustainable Development Goals (SDGs) advocated by the United Nations and participate in European policies to implement an Ecological Pact, contributing to changing established habits and behaviors.

Sustainability in film production from a social point of view should ensure a better balance between the personal and professional lives of all those involved in film production, including improving accessibility to the different workplaces, promoting gender equality in production teams, and assuming equal pay for equal functions, without gender discrimination. The connection and involvement with the local communities where the productions take place is fundamental and integrating for the social dimension that we want to be strong.

Equally important in the social dimension is the possibility of implementing new technologies or production processes, when training is offered that allows professionals in the job market to update or learn new skills.

From an economic point of view, the sustainability of film production, linked to the social aspect, must focus on the local economy, asserting a strong link to the circular economy, thus contributing to the efficient use of resources and a significant reduction in waste.

The economic sustainability of production intersects with ecological sustain-

ability when partnerships are fostered with companies that provide services to productions, which also incorporate sustainability principles into their activities, or when green energy is used as much as possible, thus contributing to energy efficiency.

Environmentally sustainable academic film and audiovisual production should prioritize the conservation of natural resources, contribute to reducing greenhouse gas emissions and, whenever possible, promote the application of the 5Rs principles (Rethink, Refuse, Reduce, Reuse, Recycle), ensuring environmentally responsible production and preparing students for future professional challenges in terms of sustainability.

In the different phases of a production process (development, pre-production, production, post-production and distribution), new procedures and practices will have to be applied that will enable the sustainability objectives that film production in the context of contemporary society is obliged to achieve to be achieved.

In the context of developing an academic film/audiovisual project, the project's sustainability practices should be considered from the outset, which will make it possible to define the objectives to be achieved at all stages of production, always bearing in mind the following according to the principles of sustainability. This process ideally starts right at the script-writing stage, making it possible to "contaminate" from the outset, the entire subsequent process defined in a "Sustainability Plan" that goes from pre-production, to production, post-production and distribution.

The option of outlining a sustainability strategy from the outset makes it possible to seek support for productions that are committed to sustainability. The communication strategy itself can add value to the choice made, also making

it possible to attract support, funding and sponsorship from organizations and people who are sensitive to the issue of sustainability.

Implementing a reduction in greenhouse gas emissions implies, from the outset, defining strategies at different levels: energy consumption, the choice and selection of materials, solutions for transporting materials, the technical and artistic team, the choice of catering and the correct management of the waste produced, all of which contribute consciously and effectively to reducing gas emissions into the atmosphere.

In Portugal, at a professional level, new practices towards sustainable film production are already beginning to be implemented.

On its platform, the Portugal Film Commission has made available the Green Shooting Portugal - Guide to sustainable filming, where the introductory note states that the guide "aims to raise awareness and inform the audiovisual sector about the adoption of sustainable environmental practices, promoting its role as an agent of change towards greener production models. The guidelines contained in this guide are based on the primordial rule of the six R's: rethink, refuse, reduce, repair, reuse and recycle." Portugal is at the forefront of sustainability, having been a pioneer in committing to carbon neutrality by 2025.

Among the guidelines presented in the guide, we highlight the proposal to include a new element in the teams, the Green Manager or Green Consultant, who brings together a set of functions in the area of sustainability, which may include "i. Identifying sustainable suppliers/goods and services ii. Disseminating information, resources and updates on these guidelines iii. Meeting with the heads of the various teams to help achieve the objectives set iv. Monitoring

strategies and results v. Managing/updating checklists (specific guidelines) in the various areas of activity vi. Participating in weekly meetings with the teams vii. Drawing up the final sustainable production report”, drawing up and implementing a Sustainable Production Plan to be discussed with all departments, among other tasks.

The guide gives specific guidelines on sustainable practices that the teams should follow in the different phases (pre-production, production, post-production), shooting locations (studio and real set), transportation, energy/lighting, equipment, catering, wardrobe/make-up, cleaning, protected landscapes, scouting. For correct implementation and control of sustainability practices, the guide disponibiliza um modelo de *checklist green shooting*, presented as a tool to help assess the level of sustainability of production.

The Portuguese Association of Audiovisual Technicians (APTA) has also incorporated the implementation of sustainability measures into its priorities, proposing that at the beginning of productions, teams be given a document, the Green Memo, which indicates how to recycle in order to implement sustainable production, stating that “We must work towards a greener audiovisual industry that adopts more measures to protect the environment and combat climate change”, promoting the application of the 5Rs policy.

One of the essential tasks in producing a project will be to work with the different departments, involving them in a process of implementing the principles of the 5Rs (Rethink, Refuse, Reduce, Reuse and Recycle). These assumptions imply a new mentality for teams, who have to make sustainable choices and introduce an effective change in production practices. The Green Memo identifies some of the

procedures for adopting the 5Rs policies, including some of the points mentioned in the document:

REFUSE – Refusing means not accepting products that have a significant environmental impact;

RETHINK – Rethink your consumption habits and what you are going to do with the waste;

REDUCE – By reducing consumption, we reduce the creation of waste;

REUSE – The reuse of certain objects, utensils and materials such as plastic, metal, paper or glass, will allow others not to be produced, and this translates into savings in energy resources and raw materials;

RECYCLING – Recycling means reintroducing materials such as paper/cardboard, plastic, metal and glass into the production process of new materials or products.

The document also indicates a set of objectives that must be achieved and information on websites that can provide more information on how to make production more sustainable.

The two examples presented in the Green Shooting Portugal Guide and the Green Memo are representative of the new models of sustainable production that are already being implemented at a professional level in Portugal, and which should also be applied at an academic level, showing that there are already entities promoting new dynamics that support a paradigm shift in contemporary film production.

JOSÉ SOUDO

On Portuguese Photography Memories divided between books, films and a few scattered notes

Much has already been said and written about *Portuguese Photography*, or *Photography in Portugal*, by historians, exhibition curators, event organizers, critics, and other opinion makers dedicated to photography and related areas.

So, what can I add that’s relevant to this subject?

Memories and little more than memories.

Let us then recall the essential work created and texts written by António Sena: *Uma história de fotografia – Portugal 1839 a 1991* (A history of photography – Portugal 1839 to 1991), published by INCM in 1991, or *História da imagem fotográfica em Portugal – 1839–1997* (History of the photographic image in Portugal – 1839–1997), published in 1998 by Porto Editora, or even the summary he wrote on the subject which was included in the 70th edition of the Spanish International Art Magazine, *Lapiz*, a special edition dedicated to our country and published in 1990 under the title *Pequeñísima historia de la fotografía en Portugal*, which can be found between pages 66 and 73.

The book *A fotografia em Portugal* (Photography in Portugal) written by Maria do Carmo Serén, is part of the 2009 *Diário de Notícias* collection, *Arte Portuguesa da pré-história ao século XX* (Portuguese Art from Prehistory to the 20th Century).

The various writings and critical analyses on our photography, confronted with itself and the world under the sharp pen of Alexandre Pomar, cannot be forgotten. The brilliant opinion articles on photographic culture, written by Professor Jorge Calado with mastery and passion, to which we must add the infinite exhibitions he has coordinated, with the inclusion in the respective catalogues

and books that allow us to submerge ourselves in photographic culture, where he values and contextualizes extremely well the production of our photographers.

Carlos Relvas Fotógrafo - Contribuição para a História da Fotografia em Portugal no Século XIX (Carlos Relvas Photographer – Contribution to the History of Photography in Portugal in the 19th Century), published by INCM in 1984, is a book by António Pedro Vicente, in which the author is one of the first to question the blanket of silence regarding the photographer from Golegã, who remains almost unknown in Portugal, but who received prizes and awards from other parts of the world during the 19th Century.

This question was also addressed by Olga Ramos, a film director, during the presentation of her film *Amateur*, which premiered at *Cinematoteca Nacional* in 2015, when she told the audience, “...no entanto, Carlos Relvas e as suas fotografias são pouco conhecidas em Portugal e no mundo...” (however, Carlos Relvas and his photographs are little known in Portugal and around the world). I also spoke about this in 2017 at the Symposium *Under the dark cloth – working with photography studio archives*, at the Quad, in the city of Derby, for which the management of the production company *B'Lizzard* made a summary of the film available to complement the presentation I gave there, under the title, *Carlos Relvas – his studio(s) and archive*.

On a side note, the invitation for me to be at the *FORMAT17* Festival came from Pete James, a researcher in the History of Photography and co-organizer of the event, whom I met at the Lusófona University as part of the *Stereo & Immersive Media 2016* International Conference.

In Derby, celebrations were taking place to mark the 150th anniversary of photographer Walter William Winter's studio, also known as W. W. Winter. The studio

has been located on the city's Midland Road since 1867 but whose activity dates back to 1852, the beginning of “...the oldest photography business in Britain...”. In these memories, I must go back longingly to four decades ago, at the time when Susana Lourenço Marques wrote a doctoral dissertation, which was then published in 2018, as a book with the title *Ether – vale tudo menos tirar olhos - um laboratório de fotografia e história (1982–1994)*, published by Dafne Editora/Pierrot le fou, about the foundation and experiences of and in the *Associação Cultural* (Cultural Association), which sought to “...o propósito de organizar exposições e edições que dessem corpo a novos olhares e discursos...” (organize exhibitions and editions that would embody new perspectives and discourses), in which I was wholeheartedly involved. Those were years of utopia for this collective of passionate volunteers, who made valuable contributions to understanding and tidying up photographic culture in Portugal from 1839 to the 1990s. Forgive my immodesty.

I'd like to point out that, although it has no relevance, in same year 1982, I began my career as a resident teacher and photographer at the *Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual*, a school that is not a school because it is an *associação cultural sem fins lucrativos e de utilidade pública* (non-profit cultural association of public utility), where I joined four years earlier, in 1978, never to leave.

Between the 1980s and 2020s, I encountered some of the most noteworthy newcomers of the golden generations of contemporary Portuguese photography in my *Ar.Co de sempre* (of ever). I will not name them, nor do they need me to. They are all in my heart and maybe in yours.

Four decades of sharing and mutual learning, in which I have undoubtedly

been the most privileged one.

Some of you will know that I have had other collaborations, some of which are institutional, others more irreverent. In these irrelevant septuagenarian memories, I would like to point out that I was one of the three people who, in 1998, drew up and submitted to the appropriate ministry the proposal to create a degree in photography in public higher education in Portugal. That document was signed by Luís Pavão and António Ventura, the latter the only one who had a formal link with the Polytechnic Institute of Tomar. The impact began in 2001 when the Institute created the first degree programme in public education dedicated exclusively to photography. I taught there for almost two decades.

After this one, other degrees have emerged, both in public and private education.

After all these years, I would add, “...para o bem e para o mal...” (for better or worse). As in the aforementioned situation, with permission from the Photography Department at *Ar.Co*, my *parent company*, I was also part of the body of tutors in photography and history of photography at *Cenfor – Centro Protocolar de Formação Profissional para Jornalistas* (Professional training centre for Journalists).

From these experiences, I want to emphasize that in the aforementioned institutions and many others, with whom I work regularly, I have come across other future photographers of today who are full of energy and the will to work, capable of fighting against all odds, with well-defined and well-built paths in all types of photography.

In this recalling of memories, I kept to the end one that is recent, for obvious and heartfelt reasons, my connection to the foundation, in 2019, of *Tira-Olhos – Associação de fotografia experimental*, a place to create and share experiences

based on the most archaic and historical processes known in the field of photography, a place to which Sofia Silva, Paula Lourenço and Alexandre de Magalhães have committed themselves, and who, in turn, have already involved other dragonflies in this dreamy project.

Putting aside these details and coming back to the writings and reflections, I cannot forget – I would even say we cannot forget, the philosophical works and essays on photography by Pedro Miguel Frade (1960/1992), which, in addition to the admiration they caused us shortly before his death, amazed us with his *Figuras do Espanto – A Fotografia antes da sua cultura* (Figures of Amazement – Photography before its culture), a book published in 1992 by Edições ASA.

It was not in vain that his name was given to the Library in the *Centro Português de Fotografia* (Portuguese Centre of Photography, CPF), such was his passion for photographic culture.

To his writings, in the same field, we must remember and add the dozens of books that Margarida Medeiros (1954/2024) gave us, and we must mention the importance of her tutorials, among many others. Indeed, the writings make us think about photography in the world and Portugal, and I long for and imagine many other books with content as magical as *Fotografia e narcisismo – o auto-retrato contemporâneo* (Photography and narcissism – the contemporary self-portrait) or *Fotografia e verdade – uma história de fantasmas* (Photography and truth – a ghost story), both published by Assírio & Alvim in 2000 and 2010, respectively.

As an avid reader, I would say that the texts of both are worthy of being in any library, side by side with the essays written by Susan Sontag, Roland Barthes, Juan Fontcuberta, or other critical thinkers and analysts about the production of photog-

raphy at any of its moments of existence, past, present, and even the future.

On the subject of the future and the times ahead, let us not forget the analysis of photography for the 21st Century that Fontcubertanos leaves in his book, *La camera de Pandora – la fotografi@ despues de la fotografia*, published in 2015 by Editorial Gustavo Gili.

With the essential information on photography already written, told, and retold, with passion, with controversies, and sometimes with apparent contradictions, how can we sum up and conclude this text on *Portuguese photography*? Instead of answers, I will leave you with the questions that I have been asking students over the last four decades during their teaching/learning processes in photography, both in its technical-scientific components and in its historical and cultural ones.

As for the first, a deconstruction is made to and point out the essential resources for photographic production, according to the very simple idea that “our” results, whatever their purpose, are the result of the combination and control of the following basic components: *light, camera, and photosensitive materials*. It is from mastery and effective and affective knowledge that photographs will emerge, and these can be scientific, amateur, documentary, or fictional, in their pure state, or manipulated. In every taste.

As for the historical and cultural components, I challenge the students with case studies based on the question, *História da fotografia – Fotografias com histórias ou histórias com fotografias?*, (History of photography – Photographs with stories or stories with photographs?), where more questions are asked than answered.

We have to understand and feel that photography’s journey as a product of science and history is dynamic, transversal, and made up of layers and

influences. Everything is interconnected, even when it may not seem so, because the photographic act, to be so, should be a cultural product.

Some of these case studies have already been presented in one of three IRI editions. In 2014, *REVOLUÇÕES*, in the 11th edition of *Imagens do Real Imaginado* (Images of the Imagined Real), I gave a *masterclass* on *Fotografias efémeras ou a fotografia antes da fotografia* (Ephemeral photographs or photography before photography).

At the 2017 IRI *TRAVESSIAS*, I took part in a series of reflections on *Ensino da fotografia – modos de ver e pensar o seu ensino* (Teaching photography – ways of seeing and thinking about its teaching), as part of the *Conteúdos, cursos e modos de ensinar* (Contents, courses and ways of teaching) panel, representing Ar.Co, as well as in the panel that aimed to address the possibilities offered by photography, the place of the photographer and the researcher in the relationship between memories and archives, *Fotógrafos e Investigadores – memórias e arquivos* (Photographers and Researchers – memories and archives), where I contextualized some of the questions about photography in Portugal and how it arrived in Portugal in the 19th Century, based on the following question: *Falar de Carlos Relvas no seu tempo, nos tempos de hoje... Falar de factos e realidades, ou falar de mitos e ficções?* (To speak of Carlos Relvas in his time and today... To speak of facts and realities, or to talk of myths and fictions?).

The most recent of these interventions took place at the opening session of IRI 2023’s *EVOCACÕES*, with *Uma reflexão subjectiva sobre a fotografia no tempo e na obra de Aurélia de Souza (1866/1922)* (A subjective reflection on photography in Aurélia de Souza (1866/1922)) Of the other case studies that to this date have not happened at IRI, I would like to highlight just three:

— *Rosa Casaco, António Passaporte, Mário Novais, Mário de Oliveira, Américo Ribeiro, Augusto Cabrita, Maria Lamas e Artur Pastor, entre tantos – atitudes fotográficas bem diferentes, nos anos de chumbo e em pleno Estado Novo* (Rosa Casaco, António Passaporte, Mário Novais, Mário de Oliveira, Américo Ribeiro, Augusto Cabrita, Maria Lamas and Artur Pastor, among many others – very different photographic attitudes in the leaden years and in the middle of Portugal's *Estado Novo*).

A pretext for a critical analysis of salon-style and normative photography, according to the standards imposed by the *Estado Novo*, where topics for discussion are as diverse as Soviet Constructivism, the martyred Bauhaus School, its position and future legacy, the Dada movement, Surrealism, World War I, the period between World War I and World War II, without forgetting to mention the brutality of the Spanish Civil War and, in this regard, three iconic figures in documentary photography, the Hungarian Endre Ernő Friedmann, the German Gerta Pohorylle, as well as the Polish Dawid Szymin, or rather, Robert Capa, Gerda Taro and David Seymour, to whom close friends called *Chim*. We also talk about humanist and subjective photography, as well as the ruptures and modernities of the late 19th/early 20th Centuries, among many other subjects.

— *Lisboa, cidade triste e alegre, de Victor Palla e Costa Martins – um livro real de 1959 ou um livro virtual em pleno séc. XXI?* (Lisbon, sad and happy city, by Victor Palla and Costa Martins - a real book from 1959 or a virtual book in the 21st Century?) In this section, we discuss the mythical times of production and almost anything that can somehow unveil the many layers of mystery and irreverence present in the construction of this book, which was an "...acto de resistência ao fascismo..." (an act of resistance to fascism), according to

director and filmmaker Fernando Lopes, heard in the 2004 film made by Luís Camanho. To do this, we go back to the days of *Ether* and to another film produced for RTP2 by António Sena and Margarida Gil, *Olho de vidro – parte 1 – A luz dos fotógrafos, Olho de vidro – parte 2 – Os fotógrafos da luz* (Glass eye – part 1 – the photographer's light; Glass eye – part 2 – photographers of light).

After much pressure from its authors, based on the blatant lie that "... Estamos a comemorar o Ano Europeu da Fotografia..." (we were celebrating the European Year of Photography), something that does not exist, nor is it celebrated, the film was presented in 1984.

For those who don't know, the film, commissioned to the public television channel, was placed on RTP's shelves unreleased since its production in 1982. In part 2 of this historical and naive document, there are about three magical minutes, filmed in Alfama, where Costa Martins and Victor Palla's interactions with the inhabitants of the historic neighbourhood are recorded as they revisit some of the places they photographed between 1956 and 1959 for their *Poema Gráfico* (Graphic Poem) about the city, a name changed by its authors shortly before it went to the printer, opting to call it *Lisboa, cidade triste e alegre* (Lisbon, sad and happy city).

Litografia Tejo printed this editorial project, which was publicized through *Círculo do Livro*. The idea was to sell it in parts, which would be sent by post to interested parties.

This is a very subtle strategy by the authors to circumvent the heavy and harsh censorship of the old *Estado Novo*.

This was undoubtedly the beginning of an adventure and a new chapter for 20th-century Portuguese photography, the influences of which have continued to this day.

I assume that Luís Camanho was one of the few willing to sit in front of the television set to watch this simple film, shown on Channel 2 on a Saturday afternoon in the middle of summer.

Something must have stirred in him to the point that about twenty years later, he decided to direct and do research work for the production company Esfera Cúbica, assisted by João Abrunhosa, on a film he called *Lisboa cidade triste e alegre – Seguindo as pistas de Victor Palla e Costa Martins* (Lisboa, sad and happy city, following Victor Palla and Costa Martins' tracks). The film includes testimonies by Alexandre Pomar, Dália Dias, Emília Tavares, Fernando Lopes, João Mário Grilo, João Palla, Jorge Costa Martins, Jorge Guerra, Jorge Molder, José Borrego, José Sommer Ribeiro, José Soudo, Luís Pavão, Manuel da Costa Cabral, Manuel Valente Alves, Margarida Gil, Margarida Medeiros, Margarida Veiga, Nuno Teotónio Pereira and Teresa Siza, as well as other valuable contributions from other family members of the authors and the photographer Martin Parr.

This film was the culmination of the seminar coordinated by curator Lúcia Marques, which took place at the Calouste Gulbenkian Foundation's Modern Art Centre in 2005, under the topic *A construção fotográfica da imagem da cidade: a partir de Lisboa, cidade triste e alegre de Victor Palla e Costa Martins* (The photographic construction of the image of the city: from Lisbon, sad and happy city by Victor Palla and Costa Martins).

— *O(s) paradigma(s) de Sebastião Salgado ou ir ao encontro dos Salgados antes de Salgado*, (Sebastião Salgado's paradigm(s) or meeting the Salgados before Salgado), serve as a pretext to refer to the photographer's photographic typologies, including those with a strong social slant and militancy, which will take us back to the tragic times when he documented

the civil war in Rwanda in 1994 and afterwards, when he presented himself as a defender of the causes of nature and ethnic minorities.

This reflection is built backwards because if we can do this for the designated typologies, we will be able to follow similar patterns of analysis for any of the other typologies in which photography can manifest itself. In other words, we are, and must find support in what has been done, as a way of taking safer steps towards what we want to do in the present and the future.

In this regressive journey, from the present to the past, in the process of searching for the many Salgados that history has given us, we recall mythical figures in their own right, who are very important in documentary photography, such as Eduardo Gageiro, Alfredo Cunha and the always rebellious and irreverent Carlos Gil (1937/2001). Photographers from more archaic times, such as Cunha Moraes, Aurélio da Paz dos Reis, Joshua Benoliel and Arnaldo Garcez, are contextualized, side by side, with those from the 1980s, 1990s, 2000s, 2010s, right up to the present day, to those who are more contemporary.

To conclude for good, I will address ideas associated with two other books, because I identify myself a lot with them.

... fecha-se a janela, identifica-se a casa com a câmara escura, e a opção custa menos...

(...the window closes, the house is identified with the darkroom, and the option costs less)

These words, as refined as they are heartfelt, were written by Carlos Oliveira in 1978 and appear in a passage from the book *Finisterra – paisagem e povoamento* (*Finisterra – landscape and settlement*), published in 2003 by Assírio & Alvim.

In *Haja Luz! Uma história da química através de tuído* (Let there be light! A history of chemistry through everything),

published by 1ST-Press in 2011, Professor Jorge Calado discusses *everything* and deals with apparently unrelated subjects that are, in fact, interconnected, where *photography* and the times that preceded it are *naturally* referenced.

The essence of his magnificent work was already expressed in the interview he gave to the Portuguese Chemistry Society in 2003, about eight years before the book was published.

... acredito firmemente (...) que há apenas uma única cultura e que tudo se encontra relacionado (...).

(...) nada acontece sem energia.

A energia é fundamental para tudo (...).

(... I firmly believe (...) that there is only one culture and that everything is connected (...).

(...) Nothing happens without energy.

Energy is essential to everything(...).

The poetic words of anguish of the essayist and those written by the scientist, in which *photography* is, directly and indirectly, implicit, give me the calm I need to finish this text, in which I pay tribute to the twenty years of the IRI and its *imagens indelévels* (indelible images), as well as to all those who have helped and participated in the construction of this project dedicated to the dissemination of and reflection on *Photography, Cinema and Multimedia*.

Because they leave work, that is work.

Congratulations.

As it is impossible to list them all, ALL the photographers are honoured here because, without their work, there would be nothing to comment on.

With regard to Portuguese photographers in particular, I believe that photography in Portugal is doing very well, from north to south, from east to west, in all areas of its production.

For personal and affectionate reasons, I would like to refer to Pedro Miguel Frade, Carlos Gil and Margarida Medeiros, as

this text was written with them in mind.

In conclusion, and in my defence, I confess that these loose notes, based on memories of some books and films, are long and scattered. I've rambled a lot, written little, and been biased about *Portuguese photography*.

Everything remains unsaid, and the same could have been written and said in many other ways.

We need to study, research, and draw conclusions to better understand what has already been done, what is being done, and what could be done in the future.

It's imperative to tighten the mesh on archaeological work in photography in Portugal and beyond. That's all!

MARGARITA LEDO ANDIÓN

Inside the labyrinth. Feminist cinema in Galician language

I write this text as a scholar and activist in favour of the cinema of small nations, in this case, the *Novo Cinema Galego* (Galician new cinema, NCG), and in the Galician language because of its relationship with feminism. For this almost intimate journey, I work with references and film samples that do not have a hierarchical relationship. I chose them to represent a kind of declaration of love to those who allow me to make this approach from a singular cinematography.

I want to highlight two aspects. One has to do with the historical discontinuity of cinema in the Galician language and of cinema in Galicia, in general, a fact that invites us to use genealogy (*xenealoxía*) as a method. This is to say, the appearance of proposals or events that sometimes bring a turn in thought, in cinema policies, or creative proposals and practices. As a well-known example, in 2010, the critic Martin Pawley published an article in which he used, for the first time, the label NCG, and this became an event.

The second, in line with the previous one, refers to a certain collective and political aroma – the issue of emigration, dominant in each period and in different modalities, is a good indicator – in addition to a desire for style and personal commitment, which are the topics I am going to use for this contribution on feminism and cinema in the Galician language. I will use the diary and other variants of my writing (notes, letters, among others) as transitive writing, for both men and women, along with the awareness that space and time are being divided by a universalist and patriarchal canon.

We are talking, as it were, about situated cinema; a cinema in a non-hegemonic language, a cinema “with accent”, an

Accented cinema in Hamid Nacify’s felicitous description of it: *their aesthetics and politics of smallness and imperfection, and their narrative strategies [that] cross generic boundaries and undermine cinematic realism*, besides insisting that it is not for no reason that dominant cinema, considered universal, presents itself as one without accentmarks, which reminds me of José Manuel Sande when he defines the NCG as:

Rupturas nos modos de produción e nas actitudes independentes para alén da “hibridación de xéneros e formatos á que procede o cine contemporáneo máis esixente, aquel que posibilita o avance na lingua xefilmica: reciclaxe, documental de creación, formas de cine-ensaio, diarios e exploracións autobiográficas, videocreación, vertentes máis experimentais.

(ruptures in the modes of production and independent attitudes, in addition to the hybridization of genres and formats which is the origin of the most essential contemporary cinema, that which makes progress in filmic language possible: recycling, creative documentary, forms of essay film, diaries and autobiographical explorations, video-creation, more experimental aspects.)

However, its contribution to creating emancipated spaces is what leads me to think about the connection between the NCG and feminist cinema, with acting, and performance as a way to embody the situations in the tightrope approach that goes from memory to performance through speech, the physicality of the performance and the politics of representation, which I choose to call “the body and the flesh”, which is none other than the person in the work, the narrator who narrates itself in diaries and autobiographical explorations, who makes use of all supports, spaces, and formulations: *I cinema, non-fiction, experimental cinema... and so on.*

“Eu no ‘comezo’ por ‘escribir’: eu no escribo. A vida fai texto a partir do meu corpo. Eu xa son o texto” (Hélène Cixous) (I do not start by writing: I do not write. Life makes text from my body. I am already the text)

We enter a cinema that looks at the body as an archive and as a document, and for feminism as a framework for thought. The first suspicion about a possible “affiliation” between Galician cinema and feminist practices stems, precisely, from the personal, the incessant presence of autobiography and the diary as a variation which is in constant process, as a body in metamorphosis in some significant works; in the concern with the word in others; in the body of the filmmaker as narrative material; in the turn towards everyday spaces such as the home or the family saga; in exploration as an artistic attitude; in the appropriation and exhibition of work under construction.

As we know, these extremes, together with the need to establish a different canon from the institutional one, are what identify the cinematic proposals made by critical feminism to confront the patriarchal mode of representation and to situate language as a node issue, in what is known as “making films politically”: Acting, recovering, re-signifying and, again, circulating through the sharing of commitment is one of the actions that makes feminist cinema visible and accompanies the so-called “new cinemas”.

To develop this contemporary reading of the personal in politics, the two proposals that I have chosen, very different in their visual size, are organised around material that is fragile in its conception, images that are sometimes made to be contemplated in a personal space and to recall moments of existence that tend to be repeated almost always in the same way and in them the essay resonates, the

subjective mark in the search for a suitable way to “build juxtapositions”; a way to renounce an ending and, nevertheless, “to make the light of totality emerge in a partial line”; a way that, consequently, is “experimental”; a way that is both “realistic” and “dreamy” and that knows how to “abolish the traditional concept of method”. We are bringing to the table the way of thinking about the essay according to Theodor Adorno, one of the thinkers of the Frankfurt School, and which we assembled from Didi-Huberman (2014) The first piece, which Xiana do Teixeiro has been working on for several years based on adolescent diaries, is the body as discovery; the body with which I write myself; the body that I film in order to see myself as more than the face that we all wear, comments one of the adolescents in the *Criás* project in her “trench-room”, says the author in her notebook of intentions. Xiana’s reflection in a seminar on “Autorrelato, memoria e ficción” (Self-depiction, memory and fiction) reveals her interrogations, her blank spaces: Why don’t adolescent feminine productions have historical relevance? Perhaps because of the obscurity of their themes? Because they use the self-image as a device of resistance and, at the same time, feel ashamed of their notebooks, notebooks with little flowers, with unconnected phrases, with amorous statements?

And we, the spectators, imaginary performers, can feel ourselves, protagonists of a journey to the intimate notes of when we were children, to discover, I quote, “a story at the limit, written by a girl that no one wanted to look at and no one wanted to read, but where she could be self-sufficient [and] the extreme difficulty to accept, with masks of adulthood, the shameless self-talk of our diary”. It is the risk of an eco-feminist author like Xiana, who, in her previous film,

Tóda las mulleres que coñezo (*All the women I know*) (2018), incorporated moments of her own existence; who crossed the non-place, the night of brothels, in *Carretera de una sola dirección* (*Road with only one direction*) (2016); of an author who hesitates: Is this an autobiography? Why, despite the passage of time, does it remain unbearable to read oneself? The story that I found in my ephemeral archive of teenage diaries has negation at its centre”, reflects this filmmaker, who warns:

“The bedroom and the diary are politically and culturally denied, as is the everyday life of women. The family album denies and substitutes the childhood experiences of boys and girls. In addition, within the secret space of the diary, there is also concealment, silence and denial of one’s own thoughts.” Further on, when the authors are adults and find themselves with their post-childhood writings, they tend to feel a strong disconnection, a deep rejection of what they see. Emotions so powerful that they sometimes lead them to destroy the diaries they once wrote.

“The use of the mirror also authorizes the staging of an unlimited space. But rather than contradicting reality, in which it creates the illusion of depth to infinity, it lengthens it.” (Dominique Païni)

To continue in line with what I have just stated, *Vía Láctea* reflects a practice of raw flesh, an example of this constitutive relationship between the body, performance, the act of filming, texturization with pop plastic effects, and the use of a model that is codified in the painting of breastfeeding virgins. *Vía Láctea*, is defined by the author as an autobiographical approach to motherhood. An intimate world that does not cease to be so when it is exhibited, is reflected in *Vía Láctea* as a closed poetic, without interpretation. A work that presumes, at

the same way, the frame and the distance the frame produces. A double piece (the film and the set up) that is situated in the formalist itinerary with that truss screen, morbid and random, difficult to foresee and that separates us from the body to wrap us in the evidence of its aesthetic intention, while it leads us to activate the iconography of the Madonnas, that counter-presence, the insistent collection of images where maternity is a motif and that the film incorporates using another element that is associated with the female body, a frontal nude.

In her ability to hybridize codes, the formal language that Xisela Franco chooses draws from the pictorial tradition that she reinforces within a static shot in a medium shot and black background, without references to place. With the character in the centre and natural colours. The action with which the narrative begins is drawn from the unnoticeable movement, which we sense in the object: the body of the filmmaker and the baby engrossed in the primordial need to suckle. Everything takes place in this double shot that, in addition to figurative and abstract visual sources, uses different sound registers that densify the tactility between the bodies.

It is true that I work in the first person, within the genres of the self. The essay, the diary, the archive, the autobiography. This subjective approach allows me to express myself from a more intimate discourse. In the solitude of creation I find myself experimenting with a camera and with my thoughts and my body (Franco en Romero, 2018).

In some way, I am connected to them, to Xiana and Xisela, also from an “I film”, from “blows behind the door”, which the University of Barcelona professor and director of the Research Centre: Theory, gender and sexuality (*Centre de Investigación: Teoría, xénero e sexualidade*),

Helena González locates in *Cienfuegos*, 1913 because:

“It appeases a spatial, temporal, and narrative transition embedded within the project that Ledo proposes: to film the 20th Century. It moves from the public sphere that dominates *Santa Liberdade* and *Liste...*, to the private sphere; from the facts collected in History, to the everyday life of which there is no record; from singular historical events to the reiterative monotony of everyday life; from great political convictions to the radical feminist slogan ‘the personal is political’, which the director makes her own.”

I join them in this journey that links me to one of the most recognized practices of women’s cinema by choosing biographical aspects and by using, in my case, for the first time, the camera as part of a performance that allows you to create something for another in which you are included. Thus, you make a film that makes you, that explains you, to the point that sometimes you don’t see the main reason why you use the device, why certain expressive figures appear until after sometime has passed. Chance led me to prepare a work on adaptation, on the path that takes literature to the cinema and, at that moment, by analyzing the metamorphosis of a poem into a sequence for the short film *Cienfuegos*, 1913, a commission from *Consellería de Cultura da Xunta de Galicia* (Department of Culture of the Galician government) for the Havana Book Fair in 2008, I remember that everything came into focus; to film a hug and, with it, give body to this statement by Jean Louis Comolli:

“A voz sae. Dos beizos, da boca, da garganta, da larinx, dos pulmóns; sae levada polo alento. O alento e o desexo. Ao ser o que sae de cada corpo ela é inmediatamente a parte dese corpo que se proxecta cara aos outros.”

(The voice leaves. From kisses, from the

mouth, from the throat, from the larynx, from the lungs; it is carried by breath. Breath and desire. As it is what comes from each body, it is immediately a part of the body that projects itself onto others.)

My voice, while the camera/spectator is close to a small sculpture, said the following text:

“.../...

Cando voltei do exilio, cando me amnistiaron

miñanaimentres prancha unha sabacoméntame moi seria:

– sabes, preguei para que che nacesen ás.”

(When I returned from exile, when they gave me amnesty

My mother, while pressing a dress turned to me and, in a serious voice, said:

– You know, I prayed you grew wings.)

MARIA JOÃO CORTESÃO

ISABEL ABOIM

Film as a possible Imagined Real: The revolutionary freedom of the imagination

MEETING THE FILM DIRECTOR, ISABEL ABOIM INGLEZ

Contrary to what one might expect, I’m not going to dedicate this text or my scattered thoughts to my participation as a Producer in Ciclo de Fotografia, Cinema e Multimédia – Imagens do Real Imaginado (Cycles of Photography, Cinema and Multimedia – Images of the Imagined Real, also known as IRI).

Celebrating or honouring twenty years of any subject, person, or theme is always complex. It’s a coming of age and maturity based on renewed formats, approaches, and demands for a spectator of now.

Throughout the years, we have called on many authors, professionals, artists, and even former students who are now examples of success, sharing projects, fostering new paths, or even acknowledging the importance of networking in this area. Without forgetting some of the people who have passed through and left their mark in the various cycles, for their talent and how they have communicated their creative process (from the three areas mentioned above), I decided to choose the film director, Isabel Aboim Inglez.

Perhaps because the film she brought us contains multiple facets of how it is possible to weave a story – *Idade Óssea – Um Filme em Sete Quadros* (Growing Pains – A Film in Seven Parts), or because of the affinities and complicity we have discovered over the years.

The film recognises and understands a person’s fragility, growth, transformation, adaptation, and reinvention. It raises questions and concerns, often ‘resolved’ through humour or by raising other question.

In the form of dialogue, Isabel and I talk about how we each feel about our own experience and the knowledge that the film brings. She, as the creator, and I, as a spectator. Therefore, I invite you to read the dialogue that made sense for us to share.

MY JOURNEY BETWEEN CINEMA AND THE OTHER ARTS

I've been doing animation since I was 14 years old; I started in ACARTE – Gulbenkian Foundation and in António Arroio (artistic school). In essence, that is where my urge to make films and photography began. I went on to film school, where I studied Image and Directing. I think through images, and for me, the image is a drawing, photography, light and its ability to build a narrative, not necessarily a linear story, but a management of sensations and emotions over time. Cinema is where all possibilities of time and space happen through the use of image and sound. Animation, because of the extreme manipulation it enables, is “cinema in its pure state”. I don't like the term “animated film” and even less “cartoons”. It is cinema. Referring to a technique reduces the artistic and creative process. What interests me is invention and the polyphonic capacity of its cinematic construction. Cinema is my place of creation and meaning. That's where I write and draw. The words are also important, another layer, although cinema is not literature. The words in my films don't have the strict function of narrating or illustrating. Why tell what we can see? The words have sound meanings, sometimes in conjunction with the image and another taking new paths. We have such a rich and beautiful language, we should make use of it.

For me, the image in cinema is light. As such, drawing and photography are equivalent in its nature. Not in their

mediums but in their nature. Both, on a screen, are light. You can talk about representation models (what they represent) that are closer to a referential identified as real, or more like representation (drawing). That doesn't interest me very much. Nowadays, with the «virtual» image dominating photography (and even cinema) ... what is real? So, the real doesn't interest me because there is no “one” real but several, and the image is always a representation. I'm interested in illusion and imagination and its inventive capacity for creation. That's what I deal with in my films.

The real is always imagined. There is not just one reality. Representations are always partial, choices. They can have different indexation to the real, or a referent. This is one of the issues that places photography and drawing on two opposing sides. The dual reality of images, as Jacques Aumont calls it. For me, representation is always a representation, never a reality. If anything, it's the reality proposed by that representation, and if that's the case, drawing, photography and cinema can cohabit on the same screen surface, constructing the image's own reality.

All my films start from different formal, narrative, and thematic purposes. A painting, a collection of stamps, a sketchbook or something I've written. I adapt the style, the drawings, and the modes to the film. In other words, I don't stick to one style (although I do have one) but rather to what the film asks for, and to the thematic and formal dramaturgy that I, as a director, want to explore. More than stories, they are proposals, questions, explorations and narrative inventions in which imagination rules. The modes are all the plasticity and malleability I have in my head (and in my heart, too!), my ways of thinking and expression, which I try to be as free as

possible – drawing, photography, film, sounds, words. They aren't contained in pre-established narratives and formal ‘models’, which is why it is difficult to catalogue them (put them in defined boxes). They always end up as “experimental”, which, in my opinion, is the essence of what cinema should be. That is also why I don't understand (or practise) the idea of a rigid “layout”. Shapes, colors and lines, adapt to the circumstances of the story. The film's dramaturgy, rhythms, the plasticity of the lines, and even the *frame rates* must adjust to the film, and that's my added value as a director. That is why the film is mine, not because it has a “style” (of drawing) but because my way of thinking about cinema is multidimensional.

Particularly in the film *Idade Óssea* – and in the way I wanted to build it in “narrative frames” (parts), not subject it to a three-act structure, or a linear narrative. They are not separate chapters or stories, but part of the same “thinking” – the question of the “passage of time” and the “marks” it brings from an ecological and even geological perspective. A kind of archaeology of the image (in its multiple dimensions) in which we sift through the various layers (times/eras) of a place and discover the traces and evidence of those who lived there. A reflection on *Fauna Humana* (Human Fauna), which is the name of one of the parts, or *Idade Óssea* (Growing Pains), which is the inconsistency between bone growth and their biological age, just like the rings found on tree trunks, or the scars we have carved on our bodies. The film is about these inconsistencies and their marks – how they remain in our bones. There's a Bresson quote that I particularly like and I believe defines my process well: “Dig into it. Don't slip somewhere else. Double, triple the bottom of things” (our translation). Animation/cinema offers

the extreme possibility of orchestrating these layers.

We're not always the same, so why is it that in a representation, as liberating as animation (cinema), we maintain the same "shape"? We could even say that, like Pessoa, we are several – there isn't just one layer, there are several layers of understanding, which are intertwined, lacing our lives together. That is what I do with the material in my films. I manage and weave layers. I am a kind of Penélope weaving and unweaving the film, but I'm also Ulysses and Homer. I'm the one who leads the journey. This film, at the beginning and the end, a spider is weaving an orb. These fine lines – the web, the thread, the lines of the drawings, the snakes, and the synapses – are all connected. I also did this in *Selo*, in which the character Ana was never the same, and in this latest film, the characters are the scenes themselves, and they are actors/people who summon us to those spaces.

We see actions and thoughts that are materialised in the multiple layers. The ability to manage all these elements in depth is absolutely marvellous: real images, drawings, shadows, objects, digital painting, sounds, words, and music. It's like a great symphony or an opera (I always like to say it's an opera) in which cinema is made. The question of meaning is that sometimes viewers (I'd say those less prone to understanding) get "frustrated" at not being able to grasp everything, all the layers, hear all the words, and be attentive to everything in the image. But in music (for example), we don't try to listen to all the instruments separately or just the melody. You have to be ready to receive it and not try to understand everything; what remains is what is right. Children are great at this. You don't always have to try to decode/analyse everything, you have to enjoy it. But that doesn't mean that the

language I use should be 'simplified'. I say simplified and not simple because it's not the same thing. Simple, yes, but not digested like *fast food* or "for dummies". Words that raise questions, that leave loose ends, that are provocative. That is what interests me in my work. Making people think.

I was once told that the journey was a constant in my films. Perhaps that is present in this tracing of a path, but it is also the questions that are asked and that make us discover who we are. In *De Cabeça Perdida*, the search is depicted through graphic and chromatic solutions of progressions, and levels of reality in both image and sound, to then, he finds oneself in the eyes/reflection of a pond, in the eyes "of the other". In "Taxi!" there is an imagined journey in a vehicle that makes us realise that the important is the journey and not the destination. "Vacas" was my attempt to use a prehistoric western, to talk about the conquest of the land. When I got to *Selo ou não Sê-lo* (To Be Or Not To Bee), I was tired of not drawing as much as I liked (because, in animation, you have to control and prepare so that the team can work). I took "illusion" and drawing as a motto to 'disband' and make a game film, in which all the elements were questioned. This is where, based on the wordplay, I explored the issues of identity and representation. *Do Céu e da Terra* (*the Sky above the Land*) was my only collaboration with an external screenwriter, a more linear story in which the universe of the two main characters is also different – a love journey with a tragic ending.

THE IMAGES IN THE 'PARTS' AND THEIR PARALLELISM WITH THE IMAGE OF AN IMAGINED REAL

When seeing the various parts of the film, they suggest and allow me to draw possible analogies with the IRI (Images

of an Imagined Real). After all, the new era is marked by suggestions and symbolisms that we hoard to achieve a different (viewpoint, breaking down walls and creating connections, contrary to Rui Reininho's *aparentemente sem moralizar* (apparently without moralizing).

In this line, Part 1, portrays a path where a winding, undulating rope seemingly gropes drawing its way across the landscape.

It may suggest where you want to go, but it always raises questions. Just like when we think about the 'menu', which we believe is the right one for the public that visits and revisits the IRI.

The places for building artistic proposals have different contours and are moulded by the challenge of technology, interspersed with the imagination and creativity that saves us from commonplaces. On this premise, this film brings us the freshness that we try to imprint in every attempt to enlighten, dialogue or provoke the viewer. The voiceover tries to say the unspeakable, avoiding the obvious or the conventional. In the same way, it leads our attention to new artistic subjects, and to a state of alertness. It's the only way to observe other ways of making cinema, using devices such as: drawings, photography or the "real" image.

In short, "The individualization of the protagonist is as important as the true narration of the film. In effect, the two things are corresponding: the protagonist is the subject of a narration, the narration is the protagonist's story." (our translation). As such, IRI will always be the main actor in which its story is built around protagonists, creators and critical thinking. Created by a collective that believes that IRI is a 'place' of communion, where everyone, and different people, will always be WELCOME. Returning to my guest and her film, there is an awareness of collaborative work

and a hierarchy that is not “shielded” or “policed” and in which the film takes place – “the imagination in its pure and free state.”

MARK DURDEN

Luigi Ghirri and the Unraveling of Pictorial Form

“The objective is for photography to retain its ability to represent the outside, meaning that it mustn’t stop performing its fundamental task, choosing to simply accentuate the incomprehensible, fragmentary and senseless aspects of the outside world.” (Luigi Ghirri)

This wonderful quote by the Italian photographer Luigi Ghirri, from a 1986 essay, immediately helps us appreciate his photography in terms of its consistency in its objective to represent the world around him but at the same giving us pictures that do not bring forth something that is complete, understandable and meaningful. His photography—always in colour because, as he said, “the real world is in colour and because colour film has been invented”—is distinctive and exceptional because of this. Ghirri’s photography responded to what he referred to as “the invasion of images into our living environments.” His photography was concerned with how the world was transformed by images and experienced through images. He often made pictures of other photographs and other pictures: advertising images, kitsch paintings, photos in shop window displays, on posters, book illustrations, maps, postcards, newspapers as well as discarded fragments and scraps of photographs on the ground. For him, reality was being transformed into “a colossal photograph” and as a result he described his photography as “photodismontages” because they show us how the real world is already a photomontage.

Take for example his photograph of an advertisement showing a man and a woman in bed, beneath a floral-patterned blanket, *Modena*, 1971. It is framed to also show greenery above the billboard image.

In this photograph the real playfully extends and reiterates the ad’s Edenic state and blissful fantasy. In *Egmond am Zee*, 1973, bricks become a visual joke in his picture of the detail of a billboard showing a patch of blue behind a broken brick wall – a patch of blue which can be seen to suggest what ads offer, a space of escape and fantasy. But Ghirri’s photograph also shows us the dark unbroken brick wall that is behind the billboard’s escapist image. Here the reality of the context both extends what is in the image of the advert – more bricks – but also counteracts its rhetoric of wall-breaking freedom.

Among a suite of pictures looking up to the sky, opening Ghirri’s 1978 book *Kodachrome*, in *Rimini*, the vertical frame is filled almost entirely with an expanse of blue sky. There is only a strip of information at the bottom of the photograph, the top of a structure, bearing the number 12 and a yellow logo either side a word in capitals AZZURRO which of course only rebounds back to what most of the picture shows us. Content is pushed to the very edge, and there is a certain relishing of a photograph with so much nothing, so much emptiness, though what is nothing is still up for question, it is still something, the camera always gives us content. But in a world teeming with signs and images, he starts to delimit what is shown, extract through composition. In another photograph (included later on in *Kodachrome*) of a rack of postcard sunsets and night views in Calvi, we see a colourful glut of pictorial clichés. Instead of one view, his picture captures many views. But the point is they are all the same. And one rack, empty and missing its postcards, reveals the wall behind the images, a blankness and absence that becomes a significant element within many of his pictures. In a colour photograph of a torn black and

white photograph showing just the top of a cruise ship, *Bastia*, 1976, Ghirri draws attention to the relationship between the remaining sliver of an image and the wavelike shape of the tear. The only colour in the photograph is that of the ochre board beneath the image fragment, a blank expanse that occupies two thirds of the pictorial space.

Culture as kitsch becomes a cue to a visual joke in a 1978 photograph of an ashtray with an image of Michelangelo's sculpture *David* on its printed surface, *Modena* 1978. The ash tray is full of cigarette stubs, ash and spent matches partly cover up the image. The functionality of the souvenir ashtray introduces the everyday and momentary and in the lit cigarette, a *Vanitas* is played out against the image of the figure, with all the cultural ideals and values invested in it. The temporality of photography is distinct from the permanence of the art of marble. A kind of trashing is going on here, or a re-assertion of the everyday in the face of an ideal that is both beyond photography, because it cannot be pictured, but at the same time part of photography because it has already turned the sculpture into a kitsch memento and souvenir.

One of Ghirri's favourite photographers was Walker Evans (William Eggleston was the other). Evans revealed a fascination with the interruption of signage within the real in his close-up detail, *Torn Movie Poster*, 1931, in which a tear cuts through the poster's image of the couple's faces and the painted drama of their wide-eyed attentive expression. Pulling the commercial poster and advert into his aesthetic realm, it is made ambiguous and uncertain through the crop, a beautiful enigma. The violent disruption of the tear in the poster, exposing the layers of printed papers beneath, emphasises the sense that it is no more than a surface, momentary and passing and superficial,

just a printed reproduction of a painted rendition of emotion. The figurative form unravels, is violently disrupted by time – the stars of yesterday will be soon forgotten, their image is already partly destroyed.

Ghirri fixes on the ruin of images in a remarkable series of photographs which focus on the remnants of tattered advertising images of a woman's face, repeated along brick walls. They form part of his book *Cardboard Landscapes*, 1973, unpublished and neglected until recently published by New York's Museum of Modern Art, in 2020. Concentrating on photographs of other photographs and pictures, the book shifts from the realm of images on public display in shop windows and advertisements to closing pictures of scraps of images: those repeated portrait fragments along walls are followed by photographs of images littering the ground. The book ends with a scrap of language, a capitalised word from the corner of a discarded newspaper FELICITA (Happiness), a sign that fits with the pleasures promised by commercial images but rubs against the implications of the book's closing photographs in their testing and questioning of what constitutes aesthetic value, worth and distinction.

Ghirri's *Atlante* 1973 (*Atlas*), like *Cardboard Landscapes*, was only realised as a publication posthumously, in 1999. Magnifying details from pages of a geographical and astronomical atlas, and also other maps (there is a close up showing the gridded urban network of a part of Chicago) the world translated and simplified into diagrammatic forms is further abstracted. Enlargement removes a sense of measure and order and the effect is akin to his daily photographs of portions of the sky for the year 1974, *Infinito*, in their acknowledgment of the "non-enclosability of reality." *Atlante* entails a daring and

quite radical break-up of an established and recognisable form of representation, relishing the way pictographic signs and words become mysterious enigmas, detached from the rationality of surveying and mapping. One photograph enlarges and isolates only a part, the fragment of a name – HAR – and in one of the most abstract photographs, he focuses on just a thin line bisecting the picture, a photograph emptied out, stripped back to almost nothing. The book dummies were made in 1973 at the same time as *Cardboard Landscapes*, which ended with the reduction of photography to the almost nothing of thrown away scraps. *Atlante* invites a link to Michelangelo Antonioni's 1966 film *Blow-Up*, modelled on a photographic enlargement and the dismantling of its use as an evidentiary document and proof. The fascination with the grainy blow up of the crime scene photograph served as a death's head in the film, a void that counters the shallow, compulsive greed of the fashion photographer, the film's central character, forever distracted and unsatisfied. Beginning with a photograph of part of the zodiac teeming with signs for constellations, *Atlante* traces a gradual movement away from signage and sense, names and icons gradually disappear, and we lose all sense of space and place. By the end we have just a scattering of stars rendered as light spots – white, orange, blue – falling out of focus, an infinity that escapes representation. In one of the oddest pictures Ghirri has made, a detail of the surface of a picture or an illustration, the top half of the image is a black expanse bearing the word OASI in small white letters, while below a textured orange-yellow surface, with different shades, includes the detail of a fly on its surface and its tiny shadow. The word OASI seems to float or hover in a void of non-meaning and senseless-

ness. As a word it refers to a green spot in the desert, a place of sustenance. There is however nothing in the photograph that suggests this, instead we have just the blackness of half of this picture and beneath it the desert-like surface bearing the detail of the fly, which might seem a light playful touch, evocative of the way flies signalled the deception of the eye in Seventeenth-Century Dutch Still life painting. But flies also register the passage of time and are associated with decay, rot, mortality, death.

For one of his last projects, Ghirri photographed the studios of the artist Giorgio Morandi. Those taken in the studio apartment in the via Fondazza, where Morandi had practically always lived and worked, document the space and his objects before everything disappeared, as the studio was emptied shortly after Ghirri photographed it. His pictures give us the last record of something before it was lost for good. These photographs were taken only a couple of years before Ghirri's sudden and unexpected death. In an essay for a book of these photographs, *Il senso delle cose*, the Italian writer Giorgio Messori refers to how Ghirri bought an old house in the country not far from Reggio Emilia, where he planned to create a Still Life room... how "he wanted to circumscribe his work in a smaller field." He also suggests that he was "tired and impatient with the wider world outside, a world that was succumbing to the incursions of out of town shopping malls with its increasing garish display of consumer goods" recalling his disquiet when he entered a bar where an entire room was "literally smothered by the presence of giant Easter eggs". Ghirri pictures the painter's everyday subject matter, the vases, bottles, jugs and pots, the painter continually returned to. His photographs can be seen to be about the homage of one artist

to another. But in some ways they go further. There are photographs showing paint daubed on boards in his Fondazza studio and in a close-up of dust and paint that has accumulated in the trough of his easel and built up on the rag within it, he creates an alternative still life. In Morandi's newer, cleaner, other studio in Grizzana, where he spent his summers in the last three years of his life, Ghirri plays with the lightness and whiteness of the interior spaces. Messori draws attention to his picture of a detail of the artist's bed, the nuances of white between pillow, sheet, walls, and a corner of the window, and how "the world of physical objects, of things, almost dematerializes in a breath of light." At the same time, Ghirri also was fascinated with the paint smeared white rag hanging on the easel in this studio, a close-up photograph of it sets up a rich formal interplay between its surface and white paint on the boards behind as well as on the legs of the easel. Ghirri's photography of Morandi's studios provide a counterpoint to the allure and seductive spectacle of consumer culture. In a world abundant with images, Ghirri sought in the end something else, absorbed with the obsessions of a painter whose world and aesthetic remained confined to the studio. From the kitsch of commercial images, he turns to another artist's vision, photographs the same ordinary objects that the painter had painted and goes further, making pictures from daubs of paint on boards, the accumulation of paint and dust on a rag and on his easel and in the newer studio shifts between the lightness and whiteness of the interior space and the materiality of paint-smeared surfaces. Ghirri plays with figuration and abstraction in these photographs inspired by and in response to Morandi's paintings, paintings which for him were seen as "the end of Italian figurative art." They continue the

unravelling of pictorial form that characterises so much of Ghirri's photography – those photographs of discarded image scraps and those blown-up details from an atlas, that fragment of a photograph of a cruise ship or that word OASI and all it might evoke, floating against the blackness. Such pictures all aptly reflect his philosophy of art shaped against an "excess of visibility" – "for what in the end we might know or represent is no more than a tiny scratch on the surface of things, landscapes and the places where we live."

PATRÍCIA NOGUEIRA

There's No Place Like Home
The representation of domestic space
in contemporary documentary film

In *The Wizard of Oz* (Fleming, 1939), the main character, Dorothy, after embarking on a fantastic journey through the magical land of Oz and facing various challenges and overcoming obstacles, discovers that by tapping the heels of her magic ruby shoes and repeating the phrase “there’s no place like home”, she would be taken back to her family home in Kansas. The film ends with Dorothy waking up in her bedroom after saying the magic words, surrounded by family and friends. Home is, in fact, the space where we find shelter and protection from the outside world, from the challenges and stresses of everyday life. As Gaston Bachelard states, “house is our corner of the world (...), it is our first universe, a real cosmos in every sense of the world” (2006, p. 4); a protective sanctuary where we deposit our childhood memories and aspirations for security, affection and the simplicity of life. For these reasons, over time, and particularly from the end of the 18th century and the beginning of the 19th century, encouraged by the relocation of nuclear families to urban centres, the concepts of “home” and “family” became inseparable (Hareven, 1991). Furthermore, with the persistence of a nuclear family pattern, the home became an idealised space, a symbolic concept associated with a sense of emotional and psychological comfort reinforced by social norms and expectations. But home is not always sweet home. The architectural organisation of the house has favoured the segregation of family members according to gender, leading women to mainly inhabit the common parts of the building, namely the kitchen and living room, where they manage the

family’s day-to-day life and carry out domestic chores (Munro & Madigan, 1999), while remaining far from the privacy and tranquillity provided by a room to themselves, alluding to Virginia Woolf’s essay (1929/2015). For this reason, the feminist movements of the 1970s adopted the anthropological concept of “domestic space” to talk about the home as a “secluded female domain in which women took care of children and the household, while men spent much time in public space earning a living and socialising with other men” (Cieraad, 2017, p. 1). Irene Cieraad, who has written extensively on this topic, states that the home is not only an arena of discomfort and gender discrimination but also a “source of work, abuse and exploitation” (Cieraad, 2006, x). The domestic space then becomes an environment where there are tensions and conflicts, as “a microcosm mirroring the societal manifestations of power and class, where dynamics of socio-cultural belonging are constantly negotiated” (Baschiera & De Rosa, 2000, p. 4). It is therefore not surprising that film has assumed domestic spaces as ideal interior settings for the development of narrative conflict: the home, as a source of comfort and security but also of family conflict, provides the necessary ingredients to establish and nourish the narrative. In fact, as Laura Mulvey writes, the family “provides a physical setting, the home, that can hold a drama in claustrophobic intensity and represent, with its high connotative architectural organisation, the 10 passions and antagonisms that lie behind it” (Mulvey, 1989, p. 74). But while most films use the home as a setting for the development of the narrative plot, particularly in melo-drama, films directed by women often seek to approach the domestic space from a specific feminist perspective, which goes

beyond the concept of “familial gaze” (Hirsch, 1999) and focuses on the condition of women and the gender challenges they face within the four walls. The first director to represent the role of women in the home from a critical point of view, or with an approach that Claire Johnston (1973) would later call feminist counter-cinema, was Alice Guy-Blanché in *Les Résultats du Féminisme* (1906). The short film shows gender roles reversed, with women in bars and public spaces adopting behaviours that are considered masculine. At the same time, effeminate men stay at home and look after the household. In one scene, a woman is at home, smoking and drinking, sitting with her feet up on a chair while her husband irons and her son sews. Suddenly, the woman gets up, leaves the room in a bad mood and knocks over a chair, which her husband promptly picks up. When the father leaves the room, he kisses his son’s head affectionately, and the son blows his departing father a kiss. When the son is left alone, another woman bursts into the room and harasses the young man, kissing him repeatedly and kneeling to propose her love. She tries to drag him into the bedroom. He tries to deny it, but in the end, he agrees. We then see the couple in a bedroom, the energetic woman leaning over the man while he is shy and reluctant. She undresses him and tries to force sexual intercourse, which is so shocking to the man that he faints. The woman then uses smelling salts to wake him up, and not even the man’s loss of consciousness seems to stop her from achieving her goal. Images 1 and 2 - Stills from the film *Les Résultats du Féminisme* (Alice Guy-Blanché, 1906) Although these scenes are comical, they are nonetheless shocking. Throughout the film, men are also reprimanded, humiliated and beaten for disturbing

women or for trying to circumvent social norms, such as enjoying a drink in women-only establishments, in a clear reference to the so-called gentlemen's clubs of the time.

It took almost 70 years for cinema to once again approach the domestic space as a gendered place from a critical point of view. One of the first examples of women's self-representation of counter-cinema in the domestic space is *Saute ma Ville* (1968) by Chantal Akerman. The first short film made by the Belgian filmmaker Akerman, when she was just 18, begins with a woman, Akerman herself, arriving home in an urban setting with a bouquet and humming a cheerful tune. Then, what appears to be an everyday occurrence of a woman cooking and eating pasta becomes a tragicomic critique of domestic life. After eating, Akerman puts on a raincoat and a small scarf on her head, imitating the image of the typical 60s housewife, and performs a series of random household chores for the camera, embodying a chaotic behaviour that involves more mess than tidiness. The space becomes a type of playground, to play, scatter, throw and disorganise things, in an act of symbolic subversion of the kitchen as a gendered space. Throughout her legacy, Akerman continued to address the domestic space in *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), in which the tedious repetition of household chores defeats the woman, and later in *No Home Movie* (2015), when she addresses home as a space where memories and intimacy resonate with her mother in the final stages of life.

But, back to the kitchen. In the same year that Chantal Akerman directed *Jean Dielman*, Martha Rosler filmed herself in a single static shot, using exaggerated kitchen utensils to convey a feminist critique of traditional gender

roles and social expectations related to women's domestic labour in her video performance *Semiotics of Kitchen* (1975). Rosler's performance is characterised by a deliberate and mechanical demeanour, creating a strong contrast with the usual enthusiasm associated with television cooking shows, like a parody of the Julia Child show. As Rosler goes through the alphabet, presenting each kitchen utensil and demonstrating its use, the gestures become increasingly aggressive and confrontational. The mundane act of cooking becomes a symbolic language that challenges the stereotypical roles assigned to women.

More recently, at the turn of the 21st Century and with the rise of contemporary documentaries, women filmmakers have been creating alternative representations that can help uncover the "female gaze" (French, 2021). After the counter-cinema documentaries produced in the 1970s, which addressed social and political issues, in particular by raising awareness of women's culture and experiences and exploring feminist themes, some female directors decided to look for more sensitive and intimate ways to represent the domestic space.

In 1998, Catarina Mourão premiered the feature film *Dama de Chandor* (1998), a film that portrays the story of Aida, an 80-year-old woman who inherits a manor in a small village in Goa, India. Throughout the film, we follow the character's daily routines and, through gestures of repetition, as in Chantal Akerman's *Jeanne Dielman*, we step into an intimate world, but also one that is full of solitude and isolation. The silence and immobility of the space contrast with the stories kept by Aida, emphasising the feeling of loss and nostalgia. Alone, she tries to preserve the house at all costs, along with her memories and a mixed identity, the result of the multicultural heritage

of the Portuguese colonial period. But Aida is not just the woman who looks after the house; she is the rightful owner of a legacy, the guardian of memories, the cicerone who guides us between the past and the present to explore domestic space as a reflection of the outside. In the film, the house is not just a setting but also a character. The domestic space is a place full of symbolism, where past and present meet; it is an extension of the character's identity, where her attachment to her home reflects a desire to preserve not only her memories but also the very essence of who she is.

Some years later, in the documentary *Estrela da Tarde* (2015), Madalena Miranda portrays the domestic space in a complex way. It is a place where the main character, Maria Helena, navigates between her memories and the realities of present life. The house, far from being a simple setting for daily activities, becomes a space of symbolic resistance, where unfulfilled dreams, memories of a time of oppression and the desire for freedom intertwine. While carrying out household chores, Maria Helena reflects on a life that could have been different, a life where she could have flown away and achieved her dreams of freedom that were denied to her. The domestic space, therefore, assumes a dual role: it is both a refuge – a place where Maria Helena can revisit her memories and protect herself from external realities – and a symbolic prison, which has kept her confined to a traditional role as a woman, limited by her gender and class status. The walls of the house become silent witnesses to the repressed desires and her personal story marked by the imposing social role that didn't allow her to fulfil her dreams. The house, thus, becomes a space of resistance where memories of an oppressive past are continually re-visited and where desires for freedom remain alive.

In the 21st Century, several female directors decided to turn the camera onto themselves and explore their personal and family histories, following the contemporary trend in documentary filmmaking. They depicted an intimate world, thus contributing to the development of new subjectivities. This change from a more political approach to a more self-reflexive and autobiographical aesthetic represents, according to Annette Kuhn (1994), a shift towards a specific form of female film writing, which relies on the personal accounts of women who “use cinema as a means of examining their own lives and relationships, replacing the traditional journal, diary, essay, or novel” (Erens, 1988, p. 557) with film and video formats. Several of these contemporary personal narratives are often at the intersection of personal introspection, family history and memory, in a process that Michael Renov (1999) calls “domestic ethnography”.

The film *Gipsofila* (2015), for example, focuses on the relationship between the director, Margarida Leitão, and her grandmother, exploring the septuagenarian’s apartment as a microcosm of shared memories and stories. Throughout the documentary, the domestic space is shown in close connection with the grandmother’s daily life, from routine activities to moments of reflection. In *Gipsofila*, the house is a closed universe, a space for intergenerational encounters between grandmother and granddaughter, a space that enables the exchange of experiences and knowledge, where the grandmother’s stories, full of experiences from a bygone era, find an echo in the reflections of the granddaughter, who documents and actively participates in this dialogue. The relationship between grandmother and granddaughter is built and strengthened as they live together in the same domestic space, where the

memories of one generation intertwine with the aspirations and questions of the other. When Leitão stands in front of the camera, she not only documents her grandmother’s story but also inserts her own presence and perspective into the narrative, creating a visual and emotional dialogue between the two. This form of self-representation transforms the house into a space of introspection and self-knowledge, where the director explores her roots and her grandmother’s influence on her life.

The evolution of the representation of the domestic space in film mirrors the profound changes in women’s perceptions and experiences of the home. Initially and until the 1970s, films that approached the domestic environment from a female point of view were often part of a counter-cinema current, revealing the home as a closed and oppressive space for women. In these narratives, the home symbolised prison, a place where women’s desires and aspirations were contained and where patriarchy imposed its rules, limiting women’s autonomy and freedom. However, with the rise of new female voices in film, this perspective began to change. In more recent works such as *Dama de Chandor*, *Estrela da Tarde* and *Gipsofila*, directed by filmmakers such as Catarina Mourão, Madalena Miranda and Margarida Leitão, domestic space is complex and multifaceted. These films (among others) offer a vision of the home that goes beyond its mere genderisation. It becomes a space for memory recall, resistance, intergenerational encounters and self-reflection. As such, these filmmakers contribute to reconfiguring the concept of domestic space, transforming it into a space of resilience and introspection. The home, once seen as a place of confinement, is now portrayed as a territory rich in meaning, where women not only live

but also resist, reflect and create. This change in the representation of domestic space in contemporary documentaries reveals not only an evolution in the way women perceive and experience the home but also how these experiences are narrated and valued in film, offering new perspectives on female identity and the complexities of domestic life.

PEDRO LEÃO NETO

The interpretative and expressive possibilities of photography in the teaching of Architecture, Art and Design: the Contrast project

THE CONTRAST PROJECT

The CONTRAST project emerged in the first decade of the 21st Century in a challenging cultural, social, and political scenario at national and international levels. It aims to create a network of multidisciplinary artistic initiatives in Art, Architecture, Design, and Photography involving twelve higher education institutions: ARCO, DARQ, DCAM, EA.UCP, ESAP, ESMAD, FAUP, FBAUL, FBAUP, FEUP, IPT and UL.CUP.

Funded by DGARTES and coordinated by ESMAD and FBAUP, under the leadership of FAUP, CONTRAST's primary mission is to promote photography in its interaction with other forms of visual expression by sharing experiences between academic institutions and cultural associations. CONTRAST seeks to restore confidence in the future and support the New European Bauhaus agenda by exploring central themes such as housing, public spaces, inclusion, gender, and sustainability. These themes are related to the dynamics of urban transformation, promoting greater awareness of the complexity of contemporary societies and addressing concepts such as "indirect democracy", as discussed by contemporary authors such as Daniel Innerarity. The project's activities include creating new artistic works, curating existing works, and initiating public development initiatives with the participation of local communities. CONTRAST's interdisciplinary approach seeks to enrich the artistic and editorial scene by promoting critical reflection on issues transversal to art, architecture and design. The project aims to foster cultural dynamics to establish a network capable

of promoting critical debate which aligns the ethical and aesthetic dimensions of these disciplines with the objectives of the New European Bauhaus. With the participation of artists, architects, designers, teachers, researchers, and students, CONTRAST seeks to catalyse innovative visual projects capable of reflecting a new way of thinking and exploring the disciplinary universe of photography and contemporary culture. CONTRAST's online platform thus plays a crucial role in the project's programme's interaction, dissemination and promotion, using multimedia technologies with intuitive digital interfaces to boost interdisciplinary culture. Focused on the Creation, Publication and Teaching of Photography, the platform facilitates interaction between teachers and students, promoting the visual projects of the participating institutions. Its bilingual nature reinforces the project's internationalisation and broadens its impact. It should be noted that the editorial project is a fundamental component of CONTRAST, consisting of physical and digital publications that bring together reflective texts and images on photographic projects developed in higher education. The graphic design of these publications creates a strong and innovative identity, exploiting the potential of the physical book to promote interdisciplinarity. With a flexible and dynamic approach, similar to a contemporary art magazine or book, different editors and authors participate in these publications, filling a gap in the teaching of photography in Portugal and, thus, contributing to disseminating knowledge about photography.

CONTRAST – A CATALYST FOR THE DISCUSSION AND CONSTRUCTION OF IDEAS THROUGH PHOTOGRAPHY AROUND ART, ARCHITECTURE, AND DESIGN

CONTRAST aims to disseminate the different educational systems surrounding photography in Portuguese higher education, linking academia to society and promoting collaborations between institutions where photography is significantly present. This will give greater visibility to student projects nationally and internationally.

The programme encourages debate on the contemporary dynamics of photography through conferences, round tables, exhibitions, workshops, and publications, expanding photography into other disciplinary areas. The exhibitions, which often accompany the conferences, suggest new readings and perceptions of the arts, maximising the impact of the works. The conferences and open classes promote the debate on the role of photography teaching and its practice in higher education, namely on how photography may or may not foster reflection, the understanding of reality and shaping imaginaries. These initiatives encourage dialogue between different areas of knowledge, highlighting the contribution of images, particularly photography, as a transversal practice and discipline in the Humanities, Art, and Architecture. The publications and critical essays analyse various strategies for teaching photography, creating bridges between different areas of knowledge and rethinking the Real. The activities include the participation of groups from outside academia, thus opening universities to society and other institutions. In broad scope, architecture integrates the macro and micro levels of spatial transformation and its multiple experiences. It is seen as a privileged space for photographic recording and research. CONTRAST has achieved national recognition over the last four years, which has led to the integration of the project into curricula and research centres,

and its dissemination at national and international conferences. Among these, we highlight IRI21 (*Conferência Imagens do Real Imaginado – Images of an Imagined Real*), in its 17th edition, on the topic *Rastreados* (Tracked) (at ESMAD/P.PORTO) or events such as the scopio Magazine *Arquitetura, Arte e Imagem* (Architecture, Art and Image) international conferences, organised by the Architecture, Art and Image (AAI) research group of the *Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo* (Centre for Architecture and Urbanism Studies, CEAU/FAUP) with other national and international institutions. Other significant initiatives were the exhibition and round table around the CONTRAST project at *Centro Português de Fotografia* (the Portuguese Photography Centre) in 2022 and the presentation and first issue of CONTRAST's publication at FAUP (2019) and *Casa Comum* – located in the University of Porto's historic Rectory building (2022). All these initiatives have fostered a broad reflection on photography in Art and Architecture, exploring its potential as a research and ideation tool. Recent developments reinforce the project's research and internationalisation: the first is SCOPIO & CONTRAST's partnership with the Society for Artistic Research (SAR). This partnership involves a call for scientific articles and an international conference, reinforcing the project's editorial and research component. It also includes access to the Research Catalogue (RC) platform, enabling the multimedia publication and documentation of artistic research results. A pilot project was outlined in which CONTRAST member institutions were connected to the Research Catalogue (RC) platform, an international artistic research infrastructure allowing multimedia publication of multiple content and using specific editing and creation operators available in the Expositions

menu. During this academic year, the first case study was. FAUP students could extend their digital tools, create their photographic projects on this platform, and create and host their projects on the CONTRAST platform. Based on this pilot project and case study, the initiative to disseminate the projects of young students/researchers and emerging artists – CONTRAST Multimedia Exhibitions (EMC) – emerged. These are now part of the dissemination programme of this network of multidisciplinary artistic initiatives. Those above and other exhibitions have accompanied the round tables, presentations, and conferences involving the project's various institutions, thus reinforcing the dissemination of its programme and contents, taking advantage of the potential of digital media such as video and audio, and its online platform. The strategic combination of all these activities and initiatives is designed to generate a virtuous cycle in which each component reinforces and feeds the project as a whole.

PHOTOGRAPHY AND ITS TEACHING AS AN OBJECT OF THOUGHT AND PRODUCTION OF MEANING IN THE INTERDISCIPLINARY UNIVERSE OF ART, ARCHITECTURE AND DESIGN

CONTRAST is a project that aims to significantly contribute to the development and dissemination of photography as an area of knowledge, a form of artistic documentary expression, an area of research, and a fundamental tool in the exploration and valorisation of places. It is, therefore, important to highlight some core aspects of the project that are taking root in a multidisciplinary and interdisciplinary universe of knowledge sharing and exploration of different visual strategies for practicing and teaching photography. Indeed, it is essential to

address how the photographic device can be used for project ideation and artistic creation and to critically analyse and represent architectural, city and landscape spaces, as well as how people live in and transform these same spaces.

One of the important features of the CONTRAST project is its interest in exploring photography beyond its more or less direct connection with the referent. That is to say that more than a trace of the real or an index of the object, photography is, above all, a process that allows us to recreate or give different meanings to the real.

The institutions that comprise the CONTRAST project are interested in motivating students to explore various artistic/visual strategies using the photographic device, thus constructing a visual discourse that allows for a new perception of the Real. Photography invents a reality, the photographic reality, and this reality is an unstable field of references and interpretative possibilities and states of existence that allow us to see what was not so visible or what was forgotten. It necessarily creates the possibility of new ways of relating to reality.

We are interested in raising students' awareness that it is possible to problematise the visible and to question the visible structure of the photographic image and its ability to record the world and the different realities that make it up.

The richness of CONTRAST's interdisciplinarity stands in the sharing of the different places that are the object of study or artistic projects, and the different visual strategies from different disciplinary areas that contribute to the photographic projects. In the following section, we will exemplify this diversity of artistic strategies, problems and places in the different institutions that are part of CONTRAST by describing some of these projects, and highlighting authors

and works that could have been used as references for these student projects.

DIVERSITY OF VISUAL/ARTISTIC STRATEGIES THAT ASSIST CONTRAST PROJECTS

Based on four student projects from different institutions, this analysis aims to show how intertextuality is central to these projects. These are constructed through references to previous works, transforming and transgressing meanings to create new articulations and meaningful positions.

The photographic series *Arquivo* (Archive), by Sílvia Brito Cunha (2021 – FBAUP), was created during the months of confinement we were subjected to in 2020 and 2021 and was built on retrospection. The student reinvented dialogues between images from her archived photographs, revealing a keen sense of visual affinities from the photographs taken in very different contexts.

For this project, Sílvia Brito Cunha could have referred to works such as *A Story-book Life* by Philip-Lorca diCorcia (2003), which also reinvents dialogues from unrelated photographs in an exercise of discovering the possibilities of meaning in the interaction of apparently unrelated images. Another work that could have been a reference would be *Zanjir* by Amak Mahmoodian (2007–2019). Amak Mahmoodian also works with archives and explores the time in which the past and the present meet to create a new narrative to reconstitute her story.

Arthur Coelho's photographic series *Carne de sol* (2021 – ESAP) – a title that alludes to the meat cuts that are typical in north-eastern Brazil, which are then salted and left to dry in the sun – reveals the hyper-sexualisation of women and the objectification of the female body, taking advantage of the technical and procedural logic of the photographic me-

dium itself. Coelho uses photographs of male hands, whose negatives are placed on the skin and exposed to sunlight. The manifestation of these images upon the body serves as a forceful experience, leaving an indelible impact on women at physical, natural, and metaphorical levels.

For this project, Arthur Coelho could have drawn on the works of Ana Fox or Harry Gruyert for the way they exploit the saturation of colour to reinforce their message. Other artists who purposely intervene digitally, either by altering the images' colour saturation or by introducing and combining new elements, include Gaëlle Cuffe and Tamaki Yoshida.

Memória Líquida (Liquid Memory), by Francisco Varela (FBAUP – 2021), is a photographic series based on an anachronistic exploration of water and its imperfect representation, although focused on a particular place in Mata da Pasteleira, where part of Porto's Water Supply System is located.

The critical, objective and "neutral" gaze in *Memória Líquida* may infer the post-modern commitment, emphasising the abstract and optical qualities of the interior of these buildings, adopting a close-up perspective of landscape photography and interior spaces addressed by contemporary art photographers, such as, for example, Lewis Baltz (2012) or Lynne Cohen (2014).

These photographic projects, like the example that follows or indeed any work, always appropriate other works, authors, and times. It is in intertextuality that a place for dialogue emerges: "The intertextual gaze is then a critical gaze: that's what defines it."

The intertextual approach allows us to understand how a work is constructed through explicit reference, or not, to its archetypal models, which it absorbs, transforms or transgresses, thanks to a

new articulation between the signified and signifier.

Praça by Bruno Silva (ESMAD – 2021) focuses on a bullring in Viana do Castelo that has been inactive for some time and its demolition process. It explores photography as a document and discusses architectural heritage in Portugal.

Praça adopts a mixed visual strategy that derives from many of the precursor photographers of post-modern photography, namely the Düsseldorf movement photographers and the Becher architectural taxonomy. We can find characteristics that link it to the so-called deadpan photography, a photograph of the built landscape characterised by its frontal view, devoid of emotion, in different series. It is an exercise that constantly moves between repetition and difference, as if it were a scientific taxonomy or an archaeological record: a classification or inventory of possible architectural species that multiply and repeat themselves in space and time and, from which, thanks to these multiple comparisons, we can extract their defining characteristics.

Lastly, *Perception* by Anne Rößger Elise, Lotte Bastert, João Fernandes Faria, Julien Jarrige, Pierre Thomas and Sally Yazji (FAUP – 2021) is a project where the issue of time was the most significant research theme around this university (FADEUP) during the pandemic (Covid). Universities "work" mainly during the day, with different purposes, defined in time and space: weekdays, Monday to Friday. What happens to these places at night, during the weekends, on public holidays or even, as we have seen more recently, during confinement due to a pandemic situation? What happens to buildings when they are not being used or emptied of their functions? Does architecture become a self-referential object, or does it remain just a formal object? What is

the atmosphere in these empty places, day or night, outside of university hours? The view of time here is not just a view of the design of a university building but also the movement of the observer. This means that the photographer is not just taking a photograph, but they are becoming aware of its presence. This will be the difference between a visit in which one passes discreetly through a door left open, finding oneself alone, with time to analyse the surroundings, and the guided tour carried out by a security guard who opens door after door, switches the light on and off, allowing people time to see, but not to look.

Perception explores various artistic/visual strategies from authors from other disciplinary areas linked to art, cinema and photography. Through photography, though, it establishes a visual discourse that allows for a new perception of this built landscape – Architecture. The project invents a reality, the photographic reality, and this reality is an unstable field of references, interpretative possibilities, and states of existence that allow us to see what was not so visible or what was forgotten. Thus, it necessarily creates the possibility for new ways of relating to reality.

The most significant authors were, on the one hand, Saul Leiter, in terms of the abstract colour of his photographs, and Alkan Hassan for his rigorous composition that seems to be able to stop time. On the other hand, there is Harry Gruyert, to which we can highlight the unique atmospheres of his images based on composition, light, and even colour. Harry Gruyert's work frees itself from the rules of composition and, for example, does not hesitate to focus on the subject or look for imperfections in the composition (vertical, not too vertical) when the aim is to reinforce the idea of the project and thus, create a particular atmosphere.

The work with classic colours such as red, green and blue is also significantly present, greatly enhancing the possibilities of creating unique, even magical atmospheres. This is particularly true for Yves Klein's monochrome blue, which leaves room for imagination and spirituality. Therefore, we believe that the diversity of visual and artistic strategies present in *CONTRAST* demonstrates the richness and complexity of contemporary photography. Each author, with their different influences and methods, contributes to a mosaic of unique experiences and interpretations. From the reinvention of visual dialogues and the exploration of familiar narratives to social criticism and the creation of imaginary affective geographies, these projects underline intertextuality as a central element in artistic production. Through dialogue with previous works and authors, the authors of these projects not only pay tribute but also transform and reconstruct meanings, expanding the interpretative and expressive possibilities of photography. Ultimately, these works reflect the realities and subjectivities of their creators and invite us to reflect deeply on memory, identity and our perception of the world around us.

SÉRGIO RIZZO

Documentaries as tools for intervention and social transformation: the Brazilian example in the 21st Century

With more than 200 million inhabitants and profound social and regional inequalities (based on its geographical, economic and cultural characteristics), Brazil has experienced troubled political processes in the 21st Century. From the election of a former left-wing trade unionist (Luís Inácio Lula da Silva, in 2002) to the election of a far-right leader inspired by Steve Bannon (Jair Bolsonaro, in 2018), less than two decades have passed. However, these two decades have been marked by intense and relentless ideological disputes and political turbulence (involving the Executive, Legislative and Judicial branches), countless socio-cultural phenomena, such as the rise of neo-Pentecostalism (especially among the poorest populations), and the consolidation of identity movements. The fluctuation of the unemployment rate, inflation and the loss of purchasing power added to a sense of growing vulnerability, which intensified, in terms of public safety, by the alarming levels of violence, especially dramatic amongst the black and poor population living on the outskirts of large cities.

Brazilian documentary production has tried to address this scenario with remarkable vigor. The *É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários* (It is All True – International Documentary Film Festival), the country's most important product showcase for this segment, has more than 100 films per year in the main category for feature and medium-length films. This is just a snapshot of documentary filmmaking in Brazil since the festival demands originality, and the completion and release of dozens

of other film productions don't comply with the *É Tudo Verdade* calendar (held in April). A small proportion of these documentaries make it to the country's commercial cinemas, which are largely dominated by fiction films and, within those, US productions – a market similar to that of other Western countries, such as Portugal. It's up to Brazilian documentaries to find exhibition venues either at general or specialized festivals, such as *É Tudo Verdade* and the In-Edit – *Festival Internacional do Documentário Musical* (International Music Documentary Festival), streaming platforms (some of which are free, such as Itaú Cultural Play, Spcine Play and DocStation Play), and on tv channels.

Faced with funding difficulties - further complicated by the COVID-19 pandemic and the dismantling of the culture department during the four years which Bolsonaro governed - and dissemination difficulties, who makes so many documentaries? There are no surveys or studies that make it possible to fully understand the origins, training and interests of filmmakers in this field. Still, it is possible to identify a significant number of filmmakers who recognize documentary film as an instrument of social change. Often made using the "guerrilla" production model (few material resources, small crews), films conceived based on this socio-political aspiration look at the country's history (promoting readings that expand or challenge supposedly established versions of facts and characters) and also at current events (following social movements and leaders, as well as conflicts between communities, public authorities and private companies, with an emphasis on reporting crimes and other violations of citizens' rights).

Recent documentaries help shed light on these trends. *Tesouro Natterer* (Natterer's

Treasure, 2024), directed by Renato Barbieri and winner of the national competitive showcase for feature and medium-length films at the 29th edition of *É Tudo Verdade*, allows us to understand how the demands of today determine new historical approaches. A member of the Austrian Expedition that accompanied the then Archduchess Leopoldina, Austrian naturalist Johann Natterer landed in Brazil in 1817 and stayed there for 18 years. During this period, he assembled a collection of more than fifty thousand objects related to the indigenous peoples of Brazil and brought it to Europe. Today, these objects are found in Austrian museums. The documentary retraces this journey from a decolonial perspective: it depicts the journey of an Indigenous descendant to Vienna, where he finds (or, in fact, recognizes) the objects that represent the culture of his ancestors and invites the viewer to reflect on who those pieces belong to. It is a film that illustrates the commitment of many Brazilian documentarians to the history of the massacre and exploitation of the indigenous peoples who lived and still live in South America. The documentary is also committed to constructing a narrative that clashes with the historical education during the civil-military dictatorship of 1964–1985 of millions of Brazilians. During that period, they were taught that indigenous peoples (pejoratively called "Indians") belonged to an inferior culture, which justified the occupation of their lands. This thinking, which still prevails today among far-right supporters in Brazil, aligned with the actions of the so-called "agrobusiness" (the country's large agricultural producers), gives *Tesouro Natterer* a socio-political bias that may go unnoticed by foreign viewers.

The bridge to the present was symbolically built in the same edition of *É Tudo Verdade* with the documentary *Retomada*

(*The Take Back*, 2023), directed by Ricardo Martensen. In this travel documentary that explores a small section of the Amazon Rainforest today, we meet indigenous people from various ethnic groups – Tupinambás and Mundurukus – who live in a region of the Tapajós River. For a long time, these groups were generically referred to as *ribeirinhas* as if there were no distinctions between them. This helped serve the dominant cultural and economic strategy by stripping the groups of their identity and legitimizing the different ways used to usurp them. The documentary presents the indigenous people's view of this de-characterization process and the severe effects of the illegal exploitation of the lands. Another recent Brazilian documentary that comes close to this approach by highlighting the devastating impact of white culture on the indigenous people of Brazil is *A Flor do Buriti* (*The Buriti Flower*, 2023), directed by João Salaviza and Renée Nader Messora, a co-production with Portugal, an *Un Certain Regard* film at the 2024 Cannes Film Festival. The cast includes actors from the Krahô ethnic group who live in the village of Pedra Branca, in the state of Tocantins, and who recall, in a hybrid documentary, their ancestors' massacre during the initial period of the civil-military dictatorship of 1964–1985, while they fight, in the 21st Century, against new threats to their existence.

Diamantes (*Diamonds*, 2024), which also premiered at the 29th edition of *É Tudo Verdade*, is another film exposé. Directed by Daniela Thomas, Sandra Corveloni and Beto Amaral, the documentary builds its narrative, with delicacy and discretion, around women who live in São João da Chapada, a district in the municipality of Diamantina, in the state of Minas Gerais. It looks at the past under the impact of the socio-cultural demands

of the present. The town was one of the largest diamond mining centres in the country, which is the informative basis of the film. As we listen to the historical accounts that marked the lives of several generations of that community, an illustrative dark web unravels, depicting the condition of women in Brazilian society, interwoven with an economic logic of destruction – mining – that, in Minas Gerais, has led to environmental tragedies. The most famous tragedies (sadly) were the dam collapses in Mariana (2015) and Brumadinho (2019), which also served as raw material for dozens of short, feature and medium-length documentaries made over the last nine years. Made in the heat of the moment and with limited resources, the material registers the effects on local communities and the battle against the mining companies. Still, there is room for a great documentary on the subject that will probably be made sooner or later.

The Brazilian documentary with the highest international profile in recent years, *Democracia em Vertigem* (The Edge of Democracy, 2019), directed by Petra Costa and nominated for an Oscar in its category, represents another strong trend in Brazil's documentary production in the 21st Century. Dozens of films have focused on interpreting events that range from the *Jornadas de Junho* (June Journeys) in 2013 – when street protests throughout the country's major cities emerged against a variety of targets, from the increase in public transportation fares to the hosting of the 2014 *Copa do Mundo* (Football World Cup) – to the infamous coup attempt on 8 January 2023. In between, some events determined the current state of affairs in Brazilian society, such as the re-election and subsequent impeachment process of President Dilma Rousseff, the brief rule of her vice-president, Michel Temer, the

election of Bolsonaro and his four years in power. Documentaries such as *Democracia em Vertigem* address these events and their protagonists because producers still believe that a full understanding of the scenarios behind political clashes and institutional setbacks is still a long way off. Re-readings have come predominantly from the left wing. Within this perspective that documentaries are instruments of social intervention and transformation, their narratives seek to be political interventions in counterpoint to the hegemonic narratives of the media, which many sectors consider to be at the service of national interests or that of foreign business groups and the political groups that are allied to them.



Imaginado

Evocações

Onde
Pararafa
Onemê
Mauratã

07.11-
10.11.
2021

Auditorio Luis
Soares, ESMAD
Teatro Municipal
Vila do Conde

AFTERWORD

Indelible Images: images that reveal and seduce in the fascinating ambivalence of the visible

We live in an age made up of images – like a skin covering a body. At every moment, we are bombarded by a visual deluge, a whirlwind of pixels competing for our attention. In this scenario of hyper-stimulation, where ephemerality reigns, images appear and disappear, in the fleetingness of everyday life, at the speed of a scroll. However, in this ocean of reflections, some images resist. Images that persist in our memory, that resonate in our thoughts, that move and transform us. Images that, in their essence, connect us with the imagined real. It is to these images and their profound importance that Images of the Imagined Real (IRI) has dedicated itself for two decades.

This book, which celebrates IRI's 20th anniversary, is not just a commemorative book, a historical record of a project. It is, above all, a testimony to the perseverance of an idea, the strength of a vision: the belief in the transformative power of the image. It is a celebration of those who, from the outset, realized the need for a space for reflection and creation around

the image, a space that would boost the then pioneering Master's Degree in Cinema and Photography in Portugal.

IRI has always been more than a series of conferences. It is a vibrant forum, a veritable laboratory of ideas where artists, academics, students and image lovers converge. It is a space for meeting and experimentation, where the image is thought about, debated, dissected and dreamed about. Over the course of 20 editions, IRI has welcomed a diverse spectrum of visual languages – photography, cinema, multimedia, comics, animation, video art – creating a unique environment for exchange and collaboration. This book reflects this plurality, presenting a mosaic of texts and portfolios that capture the richness and complexity of the imaginary universe explored by the IRI.

This book, which celebrates 20 years of Images of the Real Imagined, is more than a retrospective. It is a look to the future. A future where IRI remains true to its mission: to promote freedom of thought, critical debate and a diversity of perspectives. A future where the image is not just a vehicle for information, but an instrument of knowledge, progress and social transformation. An invitation to

reflection, discovery and the construction of a more inclusive and aware world. May the indelible images continue to inspire, challenge and provoke future generations, and may the *Real Imagined* remain alive, pulsating and in constant transformation. May this book be a starting point for new conversations, new discoveries and new images that help us decipher the world around us and dream up other possible worlds.

PAULO BERNARDINO BASTOS
University of Aveiro

POSFÁCIO

Imagens Indeléveis: imagem que revelam e que seduzem na ambivalência fascinante do visível

Vivemos numa era que se constitui de imagens – como uma pele que reveste um corpo. A cada instante, somos bombardeados por um dilúvio visual, um turbilhão de pixels que competem pela nossa atenção. Neste cenário de hiper-estímulo, onde reina a efemeridade, as imagens aparecem e desaparecem, na fugacidade do dia-a-dia, à velocidade de um *scroll*. Contudo, neste oceano de reflexos, algumas imagens resistem. Imagens que persistem na memória, que ressoam nos nossos pensamentos, que nos movem e nos transformam. Imagens que, na sua essência, nos conectam com o real imaginado. É a essas imagens e sua profunda importância que o *Imagens do Real Imaginado (IRI)* se tem vindo a dedicar há duas décadas.

Este livro, que celebra os 20 anos do IRI, não é apenas um livro comemorativo, um registo histórico de um projeto. É, antes de tudo, um testemunho da perseverança de uma ideia, da força de uma visão: a crença no poder transformador da imagem. É uma celebração daqueles que, desde o início, perceberam a necessidade de um espaço de reflexão e criação à volta da imagem, um espaço que impulsionasse o então pioneiro Mestrado em Cinema e Fotografia em Portugal.

O IRI sempre foi mais do que um ciclo de conferências. É um fórum vibrante, um verdadeiro laboratório de ideias onde convergem artistas, académicos, estudantes e apaixonados pela imagem. É um espaço de encontro e de experimentação, onde a imagem é pensada, debatida, dissecada e sonhada. Ao longo de 20 edições, o IRI acolheu um espectro diversificado de linguagens visuais – fotografia, cinema, multimídia, banda desenhada, animação, videoarte –, criando um ambiente único de intercâmbio e colaboração. Este livro reflete essa pluralidade, apresentando um mosaico de textos e portfólios

que capturam a riqueza e a complexidade do universo imagético explorado pelo IRI.

Este livro, que celebra 20 anos do *Imagens do Real Imaginado*, é mais do que uma retrospectiva. É um olhar para o futuro. Um futuro onde o IRI se mantém fiel à sua missão: promover a liberdade de pensamento, o debate crítico e a diversidade de olhares. Um futuro onde a imagem não é apenas um veículo de informação, mas um instrumento de conhecimento, progresso e transformação social. Um convite à reflexão, à descoberta e à construção de um mundo mais inclusivo e mais consciente. Que as imagens indeléveis continuem a inspirar, a desafiar e a provocar as gerações futuras, e que o *Real Imaginado* se mantenha vivo, pulsante e em constante transformação. Que este livro seja um ponto de partida para novas conversas, novas descobertas e novas imagens que nos ajudem a decifrar o mundo à nossa volta e a sonhar outros mundos possíveis.

PAULO BERNARDINO BASTOS

Universidade de Aveiro

BIOGRAFIAS
BIOGRAPHIES

ANSELMO CANHA

Nasceu em 1966, em Aveiro. É licenciado em Design de Comunicação – Arte Gráfica (UP, 1984) e mestre em Design da Imagem (UP, 2008). Doutorado em Design pela UP. Como investigador, dedica-se às relações entre contextos independentes de criação – nomeadamente não profissionais e experimentais – e a transformação social. A sua tese de doutoramento elegeu uma rádio comunitária – a Rádio Manobras – como centro de uma constelação de casos na cidade do Porto. Co-coordenou o Manobras no Porto, projeto de intervenção no Centro Histórico do Porto. É designer profissional desde 1989.

Born in Aveiro in 1966. He has a degree in Communication Design - Graphic Art (UP, 1984) and a master's degree in Image Design (UP, 2008). He has a PhD in Design from UP. As a researcher, he focuses on the relationship between independent creative contexts – namely non-professional and experimental – and social transformation. His doctoral thesis chose a community radio station – Rádio Manobras – as the center of a constellation of cases in the city of Porto. He co-coordinated Manobras no Porto, an intervention project in Porto's historic center. He has been a professional designer since 1989.

ADRIANA BAPTISTA

Nasceu em 1960, no Porto. Conta com uma carreira interdisciplinar na ESMAD e na ESE/P.PORTO, nos cursos de Multimédia, Fotografia, Cinema e Audiovisual, Artes Visuais e nos mestrados de Cinema e Fotografia e Didática do Português na Era Digital. Foi investigadora em centros de investigação como ID+, INED e C.L.U. Lisboa, e responsável por projetos de investigação em realidade aumentada e plataformas digitais premiados. Foi orientadora de projetos de fotografia e cinema documental premiados em festivais nacionais e internacionais. É autora de livros e artigos focados na inter-relação produtiva das instâncias verbais e visuais.

Born in 1960 in Porto. She has had an interdisciplinary career at ESMAD and ESE/P.PORTO, in Multimedia, Photography, Cinema and Audiovisual, Visual Arts and in the master's degrees in Cinema and Photography and Didactics of Portuguese in the Digital Age. She has been a researcher at research centers such as ID+, INED and C.L.U. Lisboa, and has been responsible for award-winning research projects on augmented reality and digital platforms. She has supervised photography and documentary film projects that have won awards at national and international festivals. She is the author of books and articles focused on the productive interrelationship of verbal and visual instances.

CÁTIA PERES

Nasceu em 1977, em Lisboa. Professora Doutora, é Coordenadora da área de Animação na UAlg – Universidade do Algarve, onde exerce o cargo de direção dos cursos de licenciatura e pós-graduação na área da animação. É investigadora na área da animação na UNIDCOM, IADE, com interesses em metodologias de investigação em Animação, história da Animação e abordagens multidisciplinares e multiculturais em Animação. É diretora do EIIA – Encontros de Imagem animada do Algarve, fundadora do projecto “The Animation Masterclass of Algarve”, júri em festivais, editora e curadora em eventos de Animação.

Born in 1977, in Lisbon. She is the Coordinator of the Animation area at UAlg – University of the Algarve, where she directs the undergraduate and postgraduate courses in the area of animation. She is a researcher in the area of animation at UNIDCOM, IADE, with interests in Animation research methodologies, the history of Animation and multidisciplinary and multicultural approaches to Animation. She is the director of EIIA – Encontros de Imagem Animada do Algarve, founder of the project “The Animation Masterclass of Algarve”, jury member at festivals, editor and curator at animation events.

CELIA GOTO

Nasceu em 1955, em Oxford. Trabalhou toda a sua vida com crianças, e adolescentes em diferentes disciplinas. Começou como professora e formou-se como assistente social e como agente de liberdade condicional. Esta acumulação de experiência em várias disciplinas levou-a a formar-se como psicoterapeuta infantil psicanalítica na Clínica Tavistock em Londres e a trabalhar com adultos e crianças. Oxford é o lugar onde viveu toda a sua vida, 40 anos com o seu querido marido John. Tem formação em literatura, com especial apreço por James Joyce, bem como profundos interesses em arte, poesia, música, cinema, teatro e arquitetura.

Born in 1955, in Oxford. She has worked all her life with children and adolescents in different disciplines. She began as a teacher and trained as a social worker and as a probation officer. This gathering of experience across the disciplines eventually led her to train as a psychoanalytic child psychotherapist at the Tavistock Clinic in London and on to analytic work with adults as well as children. Oxford is where she has lived all her life, 40 years with her beloved husband John. She has a literature background with a particular regard for James Joyce, as well as serious interests in art, poetry, music, cinema, theatre, and architecture.

CESÁRIO ALVES

Nasceu em 1971, em Vila do Conde. É doutorado pelo College of Arts Humanities and Education, da University of Derby, no Reino Unido, no campo da fotografia vernacular e as suas apropriações na arte contemporânea (2018). Leciona unidades curriculares da área de estudos de fotografia, nos cursos da Escola Superior de Media, Artes e Design do Politécnico do Porto. Investiga, publica e expõe trabalho que se preocupa com a Fotografia como meio de criar e transportar conhecimento, entre a arte, a ciência e o uso vernacular.

Born in 1971 in Vila do Conde. He has a PhD from the College of Arts Humanities and Education, University of Derby, UK, in the field of vernacular photography and its appropriation in contemporary art (2018). She teaches courses in photography studies at the School of Media, Arts and Design of the Polytechnic of Porto. She researches, publishes and exhibits work that is concerned with photography as a means of creating and transporting knowledge, between art, science and vernacular use.

DIMITRIS ANDRIKOPOULOS

Nasceu em 1971 em Larissa (Grécia). Começou os seus estudos de composição na Holanda, em Roterdão, com Klaas de Vries, que concluiu em maio de 2004, e ao mesmo tempo, foi-lhe atribuído o Prémio de Composição da Escola Superior de Música e Dança de Roterdão. Em 2013 concluiu com sucesso o seu doutoramento em Composição na Universidade de Birmingham. Entre dezembro de 2021 e janeiro 2023 ingressa como Research Visiting Scholar na Área de Artes e Humanidades da Universidade de NYU – Abu Dhabi. Desde 2004 é docente de composição na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo (ESMAE) do Instituto Politécnico do Porto.

Born in Greece in 1971. He studied composition in Holland, at Rotterdam's Academy of Music and Dance with K. de Vries. In 2004 he completed his composition studies receiving at the same time the Composition Prize of Rotterdam's Academy of Music and Dance. Since 2013 he is Doctor of Composition from the University of Birmingham, UK. From December 2021 until January 2023 he joined the Division of Arts and Humanities of the NYU – Abu Dhabi as Research Visiting Scholar. Since 2004 he has been teaching composition at the Superior School of Music and Performing Arts (ESMAE), Polytechnic of Porto.

FÁTIMA LAMBERT

Nasceu em 1960 no Porto, onde vive e trabalha. Licenciada em Filosofia (1982), tem Mestrado em Estética (1986) e Doutoramento Estética/Filosofia, pela Faculdade de Filosofia Braga / U. Católica Portuguesa (1998). É Professora Coordenadora de Estética e Educação na ESE/P.PORTO. É Coordenadora da Licenciatura em Gestão do Património e Mestrado de Património, Artes e Turismo Cultural. É ainda investigadora sénior no INED(FCT)/ESE/P.PORTO, do qual foi diretora. Integra a coordenação do Centro de Cultura do Politécnico Porto. É Crítica de Arte (membro da AICA) e Curadora Independente. Publica regularmente em revistas científicas.

Born in Porto, where she lives and works. She has a degree in Philosophy (1982), a Masters in Aesthetics (1986) and a PhD in Aesthetics/Philosophy from the Faculty of Philosophy Braga / U. Católica Portuguesa (1998). She is Coordinating Professor of Aesthetics and Education at the ESE/P.PORTO. She is Coordinator of the Degree in Heritage Management and the Master's Degree in Heritage, Arts and Cultural Tourism. She is also a senior researcher at INED(FCT)/ESE/P.PORTO, of which she was director. She is a coordinator of the Culture Center of the Porto Polytechnic. She is an Art Critic (member of AICA) and Independent Curator. She publishes regularly in scientific journals.

FÁTIMA SÃO SIMÃO

Natural do Porto, nasceu em 1981 e é especialista em desenvolvimento, estratégia e sustentabilidade para as indústrias culturais e criativas (ICC). Com formação em Economia (FEP) e um Mestrado em Política e Gestão Cultural (City University of London), Fátima apoiou mais de 300 projetos de ICC, desde startups a organizações sem fins lucrativos e instituições públicas, tanto a nível nacional como internacional. Em 2020, concluiu a sua tese de doutoramento, intitulada "Authors 'Rights and Rights' Authors: on the Relationship Between Copyright and Artistic Work" (FBAUP). É professora e investigadora em economia nas áreas da cultura e dos media, desenvolvimento de projetos, estratégia e empreendedorismo na FEP e no IPL.

Born in Porto in 1981, Fátima São Simão is a specialist in development, strategy and sustainability for the cultural and creative industries (ICC). With a degree in Economics (FEP) and a Master's in Cultural Policy and Management (City University of London), Fátima has supported more than 300 CCI projects, from startups to non-profit organizations and public institutions, both nationally and internationally. In 2020, she completed her PhD thesis, entitled "Authors 'Rights and Rights' Authors: on the Relationship Between Copyright and Artistic Work" (FBAUP). She is a lecturer and researcher in economics in the areas of culture and media, project development, strategy and entrepreneurship at FEP and IPL.

FERNANDO FARIA PAULINO

Nasceu em Aveiro em 1963 e é Doutorado em Antropologia (especialidade em Antropologia Visual). É Professor Associado na Universidade da Maia, no Departamento de Ciências da Comunicação e Tecnologias da Informação e investigador do CIAC Centro de Investigação em Artes e Comunicação / Univ. do Algarve. É autor de diversos artigos científicos e realizador de documentários de âmbito antropológico. Professor convidado de diversas universidades internacionais, é ainda membro de júri de festivais internacionais de cinema.

Born in Aveiro in 1963 and has a PhD in Anthropology (specializing in Visual Anthropology). He is an Associate Professor at the University of Maia, in the Department of Communication Sciences and Information Technologies and a researcher at CIAC Centro de Investigação em Artes e Comunicação / Univ. of Algarve. He has written several scientific articles and directed anthropological documentaries. A visiting professor at various international universities, he is also a jury member at international film festivals.

FILIPPE LOPES

Nasceu em 1981, no Porto. É doutorado em Media Digitais pela Universidade do Porto e compositor com fortes afinidades com a música electroacústica. Tem desenvolvido trabalho na área da composição de música electroacústica e instalação multimédia, colaborando ainda no âmbito da dança, cinema, teatro ou vídeo-instalação. Atualmente, além do trabalho criativo e pedagógico que combina música e tecnologias digitais, é professor Adjunto na Escola Superior de Media Artes e Design, investigador integrado no CIPEM/INET-md, investigador colaborador no ID+ e Diretor do Departamento de Artes da Imagem da ESMAD. Born in 1981, in Porto. He has a PhD in Digital Media from the University of Porto and is a composer with a strong affinity for electroacoustic music. He has developed work in the field of electroacoustic music composition and multimedia installation, while also collaborating in the fields of dance, cinema, theater, and video installation. Currently, in addition to his creative and pedagogical work combining music and digital technologies, he is an Adjunct Professor at the School of Media Arts and Design, a researcher at CIPEM/INET-md, a collaborating researcher at ID+ and Director of ESMAD's Image Arts Department.

HEITOR ALVELOS

Nasceu em Viseu, em 1966. Foi Diretor do Doutoramento em Design da U.Porto entre 2011 e 2024, Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e a Tecnologia entre 2016 e 2022 e Diretor de Outreach do Programa UTAustin-Portugal para os Media Digitais, entre 2010–2014, entre outros cargos. Atualmente, é Professor Catedrático de Design na Universidade do Porto e Diretor do Centro de Investigação ID+ @ U.Porto, no qual coordena o Laboratório para os Media Inesperados. É o atual Vice-Presidente da European Academy of Design e Membro da Academia Europaea e da European Science Foundation. Born in Viseu in 1966. He was Director of the PhD in Design at U.Porto between 2011 and 2024, President of the Scientific Council (CSH) of the Foundation for Science and Technology between 2016 and 2022 and Director of Outreach for the UTAustin-Portugal Digital Media Program, between 2010-2014, among other positions. He is currently Full Professor of Design at the University of Porto and Director of the ID+ Research Center @ U.Porto, where he coordinates the Laboratory for Unexpected Media. He is the current Vice-President of the European Academy of Design and a Member of the Academia Europaea and the European Science Foundation.

ISABEL ABOIM

Nasceu em 1971. É Doutorada em Cinema-Desenho pela Universidade Politécnica de Valência. Tem formação superior em Cinema, Imagem e Realização pela ESTC. Desenvolve trabalho autoral em realização cinematográfica, direção de fotografia, design de luz, fotografia e ilustração. Trabalhou em cinema e teatro com nomes como W. Wenders e Fernanda Lapa. Faz Animação desde os anos 80, tendo cerca de uma dezena de filmes feitos, exibidos e premiados. Expõe (fotografia) regularmente, sendo destaque os seus projetos 'A Imagem Contextualizada', coletiva e 'ARCO' e 'HIATO', individuais. Leciona na área da Imagem e Projeto na ESAD.CR. Born in 1971. She has a PhD in Cinema-Design from the Polytechnic University of Valencia. She has a degree in Cinema, Image and Directing from ESTC. She develops her own work in filmmaking, cinematography, lighting design, photography and illustration. She has worked in cinema and theater with names like W. Wenders and Fernanda Lapa. She has been making animation since the 1980s and has made, screened and won awards for around a dozen films. She exhibits (photography) regularly, with highlights being his projects 'A Imagem Contextualizada' (The Contextualized Image), a group show, and 'ARCO' and 'HIATO', solo shows. She teaches courses in the area of Image and Project at ESAD.CR.

JOÃO LEAL

Nasceu no Porto, em 1977. Artista e professor, participa em exposições individuais e coletivas desde 2001. Desenvolve trabalhos utilizando imagens em movimento, estáticas e com som que se apresentam no formato de exposição, projeção e instalação. É doutorado em Artes Visuais (practice based nas áreas da fotografia, instalação e vídeo arte) pela University of South Wales. Desde 2017, trabalha em colaboração com Mark Durden num projeto de fotografia da arquitetura modernista europeia, tendo começado o projeto com as obras de Álvaro Siza.

Born in Porto in 1977. Artist and teacher, he has participated in solo and group exhibitions since 2001. He develops works using moving images, static images and sound, which are presented in exhibition, projection and installation formats. He has a PhD in Visual Arts ('practice based' in the areas of photography, installation and video art) from the University of South Wales. Since 2017, he has been working in collaboration with Mark Durden on a project to photograph European modernist architecture, starting with the works of Álvaro Siza.

JORGE CAMPOS

Nasceu a 6 de dezembro de 1947, no Porto. Professor do Ensino Superior, jornalista, documentarista e programador cultural, é doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de Santiago de Compostela. Lecionou unidades curriculares de Cinema na ESMAE, Universidade do Porto e Universidade Católica, e unidades curriculares de Ciências da Comunicação na Escola Superior de Jornalismo do Porto, Universidade do Porto e Universidade da Maia. Com vasta experiência profissional na Imprensa, Rádio e Televisão, é autor de vários documentários premiados. Tem artigos publicados em várias publicações e participa em júris académicos e de festivais, nacionais e internacionais.

Born on December 6, 1947, in Porto. A lecturer in higher education, journalist, documentary filmmaker and cultural programmer, he holds a PhD in Communication Sciences from the University of Santiago de Compostela. He has taught Cinema courses at ESMAE, the University of Porto and the Catholic University, and Communication Sciences courses at the Porto School of Journalism, the University of Porto and the University of Maia. With extensive professional experience in the press, radio and television, he is the author of several award-winning documentaries. He has published articles in various publications and is a member of national and international academic and festival juries.

JOSÉ ALBERTO PINHEIRO

Nasceu no Porto em 1980. É doutorado em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Especialista em Artes da Imagem e Mestre em Comunicação Audiovisual pela ESMAD/P.PORTO. É docente do ensino superior desde 2010, lecionando nas áreas do cinema e estudos visuais. Membro integrado do IF-UP, Philosophy And Public Space RG – investigação nos campos da filosofia, cinema e cultura pop. No cinema estreia-se em 2001 com a curta *Closer*, presente na competição oficial do Up And Coming Film Festival Hannover. Autor e produtor de um corpo de trabalho heterogéneo, que vai da curta à longa-metragem, passando pela televisão.

Born in Porto in 1980. He has a PhD in Philosophy by the Faculty of Arts and Humanities of University of Porto, Specialist in Image Arts, and Master in Audiovisual Communication by ESMAD/P.PORTO. He has been a higher education lecturer since 2010, teaching in the areas of cinema and visual studies. Integrated member of the IF-UP, Philosophy and Public Space RG –research in the fields of philosophy, cinema, and pop culture. In cinema, he made his debut in 2001 with the short film *Closer*, which was part of the official competition at the Up And Coming Film Festival Hannover. Author and producer of a diverse body of work, ranging from short to feature films, including television.

JOSÉ DA SILVA RIBEIRO

Nasceu em Celorico de Basto, em 1949. É licenciado em Filosofia pela Universidade do Porto, bacharel em Cinema pela Escola Superior Artística do Porto, Mestre em Comunicação Educacional Multimedia, doutor em Antropologia com incidência em Antropologia Visual. Foi professor em Universidades em Portugal, França, Espanha, Brasil e Argentina. Atualmente, coordena o Grupo de Estudos Cinema e Narrativas Digitais da AO NORTE e o FORA DE CAMPO – Curso de Verão integrado no MDOC. Participou em diversos júris de Festivais de Cinema e de Provas Académicas. É ainda Professor visitante da Universidade Federal de Pernambuco.

Born in Celorico de Basto, in 1949. He has a degree in Philosophy from the University of Porto, a bachelor's Degree in Cinema from the Escola Superior Artistic School of Porto, master in Multimedia Educational Communication, doctor in Anthropology with a focus on Visual Anthropology. He has taught at Universities in Portugal, France, Spain, Brazil and Argentina. He currently coordinates the Cinema and Digital Narratives Study Group at AO NORTE and FORA DE CAMPO – Summer Course integrated into the MDOC. He has participated in several juries of Film Festivals and Academic Competitions. He is also a visiting professor at the Federal University of Pernambuco.

JOSÉ QUINTA FERREIRA

Nasceu em 1960, em Porto de Covões, Cantanhede. É doutorando do Programa de Doctorado en Comunicación y Información Contemporánea da Universidade de Santiago de Compostela, Espanha. Possui o título de Especialista na Área de Artes da Imagem – Audiovisuais e Produção dos Media, pela ESMAE/P.PORTO. É atualmente Professor Adjunto na ESMAD/P.PORTO, onde leciona as unidades curriculares de Projeto, Produção de Cinema e Audiovisual e de Métodos de Investigação, na Licenciatura em Cinema e Audiovisual e no Mestrado em Cinema e Fotografia. É ainda Presidente do Conselho Técnico-Científico da ESMAD.

Born in 1960 in Porto de Covões, Cantanhede. He is a PhD student in the Doctorate Program in Contemporary Communication and Information at the University of Santiago de Compostela, Spain. He holds the title of Specialist in Image Arts – Audiovisuals and Media Production from ESMAE/P.PORTO. He is currently an Adjunct Professor at ESMAD/P.PORTO, teaching Project, Film and Audiovisual Production and Research Methods on the Degree in Film and Audiovisual and the Master's in Film and Photography. He is also President of ESMAD's Technical-Scientific Council.

JOSÉ SOUDO

Nasceu em Lisboa, em 1950. É fotógrafo, Mestre em Fotografia Aplicada, especialista em Produção dos Media e Audiovisuais – Fotografia; é Investigador Independente em História da Fotografia e Curador em Fotografia e Artes Visuais. Foi docente no Curso Superior de Fotografia da ESTT/IPT, de 2002 a 2016, tendo sido Diretor da Licenciatura em Fotografia da ESTT/IPT, em 2015, e seu co-proponente, no ano de 1998. É professor no Ar.Co desde 1982. José Soudo foi ainda co-fundador, em 1982, da Ether-Vale tudo menos tirar olhos e em 2019, da Tira-olhos – Associação de fotografia experimental.

Born in Lisbon in 1950. He is a photographer, Master in Applied Photography, specialist in Media and Audiovisual Production – Photography; he is an Independent Researcher in the History of Photography and a Curator in Photography and Visual Arts. He was a lecturer on the Higher Photography Course at ESTT/IPT from 2002 to 2016, and was Director of the Photography Degree at ESTT/IPT in 2015 and its co-proponent in 1998. He has been a teacher at Ar.Co since 1982. José Soudo also co-founded Ether-Vale tudo menos tirar olhos in 1982 and Tira-olhos – Associação de fotografia experimental in 2019.

MARGARITA LEDO

Nasceu em 1951, no Castro de Rei-Lugo, Espanha. Professora de Comunicação Audiovisual da Universidade de Santiago de Compostela, escritora e cineasta, trabalha sobre feminismo e pequenos cinemas em línguas minorizadas. Nação (2020) recebeu o Prémio de Melhor Realização de Cinema Espanhol do SIFF. O seu novo projeto, Prefiro Condenarme, é um filme sobre o desejo como parte da luta pela igualdade. O tema é o adultério, um crime especificamente feminino no período negro da ditadura franquista, e aborda a classe social, a falta de liberdade e a desobediência, através do olhar profundo de uma mulher que trabalhava como apanhadora de marisco.

Born in 1951 in Castro de Rei-Lugo, Spain. Professor of Audiovisual Communication at the University of Santiago de Compostela, writer and filmmaker, she works on feminism and small cinemas in minoritized languages. Nación (2020) won the SIFF Award for Best Spanish Film Direction. Her new project, Prefiro Condenarme, is a film about desire as part of the struggle for equality. The subject is adultery, a specifically female crime during the dark period of the Franco dictatorship, and it deals with social class, lack of freedom and disobedience, through the profound eyes of a woman who worked as a shellfish gatherer.

MARIA JOÃO CORTESÃO

Nasceu em Coimbra em 1970. Foi Produtora Audiovisual na Douro – Centro de Produções Artísticas, Lda. Exerceu a função de produtora e assistente de realização em spots de publicidade, programas televisão e vídeos institucionais, entre 1995 e 2003. Doutorada em Ciência de Informação, com especialização em Comunicação Publicitária, é Professora Adjunta na ESMAD/P.PORTO, onde ensina Produção de Cinema e Audiovisual, Publicidade e Comunicação Audiovisual. É ainda membro integrado do ID+. É Vice-Presidente da Federação de Escolas de Cinema e Audiovisual (FECA). Born in Coimbra in 1970. She was an Audiovisual Producer at Douro – Centro de Produções Artísticas, Lda. She worked as a producer and assistant director on advertising spots, television programs and institutional videos between 1995 and 2003. With a PhD in Information Science, specializing in Advertising Communication, she is an Adjunct Professor at ESMAD/P.PORTO, where she teaches Film and Audiovisual Production, Advertising and Audiovisual Communication. She is also a member of ID+. She is Vice-President of the Federation of Film and Audiovisual Schools (FECA).

MARK DURDEN

Nasceu em Stourbridge em 1964. É escritor, artista e professor. Juntamente com David Campbell e Ian Brown, faz parte do coletivo de artistas Common Culture. Foi curador de várias exposições sobre arte e consumismo e arte e comédia com David Campbell: ‘Variable Capital’ no Bluecoat Liverpool em 2008, e ‘Double Act’ que foi lançado no Bluecoat Liverpool e no MAC Belfast em 2016 e exposto nos Açores em 2017. Atualmente é Professor de Fotografia e Diretor do ‘European Centre for Documentary Research’ na USW, UK.

Born Stourbridge in 1964. He is a writer, artist and academic. Together with David Campbell and Ian Brown he works as part of the art group Common Culture. He has also curated substantial exhibitions on art and consumerism and art and comedy with Campbell: ‘Variable Capital’ at Bluecoat Liverpool in 2008, and ‘Double Act’, which was launched at Bluecoat Liverpool and the MAC Belfast in 2016 and in the Azores in 2017. He is currently Professor of Photography and Director of the European Centre for Documentary Research at the USW, UK.

PATRÍCIA NOGUEIRA

Nasceu no Porto, em 1980. É realizadora de documentários, Professora de Cinema na Universidade da Beira Interior e investigadora no LabCom / iArts. É Doutorada em Media Digitais pelo programa internacional UT Austin-Portugal, com mestrado em Fotografia e Cinema Documental pela ESMAE. Ao longo dos anos tem sido Professora Visitante em universidades como UT Austin (USA), KrzysztofKieslowski Film School (Polónia) e Academia de Artes de Vilnius (Lituânia). É codiretora do Festival Internacional de Documentário MDOC e desde 2024 integra a Direção da NECS. Durante 2015 esteve em residência no National Film Board of Canada.

Born in Porto in 1980. She is a documentary director, Professor of Cinema at the University of Beira Interior and researcher at LabCom / iArts. She has a PhD in Digital Media from the UT Austin-Portugal international program and a master's degree in Photography and Documentary Film from ESMAE. Over the years she has been a Visiting Professor at universities such as UT Austin (USA), KrzysztofKieslowski Film School (Poland) and Vilnius Academy of Arts (Lithuania). She is co-director of the MDOC International Documentary Festival and has been a member of the NECS Board since 2024. During 2015 she was in residence at the National Film Board of Canada.

PEDRO LEÃO NETO

Nasceu no Porto em 1962. É investigador e professor auxiliar na FAUP, na área da Comunicação de Arquitetura e Fotografia. É Diretor da associação cultural Cityscopio e fundador e coordenador editorial das Edições Scopio. Foi curador de várias exposições de fotografia de arquitetura em Portugal e no estrangeiro, sendo autor e editor de mais de 40 livros sobre estes temas. Concluiu o pós-doutoramento “Mapeamento de Fotografia Documental e Artística: Um olhar Contemporâneo sobre Arquitectura e Espaços de Referência no Porto” (2018) que integrou diversos projetos de fotografia contemporânea centrados na obra de Álvaro Siza e foi publicado em livro.

Born in Porto in 1962. He is a researcher and assistant professor at FAUP in the areas of Architectural Communication and Photography. He is Director of the cultural association Cityscopio and founder and editorial coordinator of Edições Scopio. He has curated several architectural photography exhibitions in Portugal and abroad, and is the author and editor of more than 40 books on these subjects. He completed the post-doctoral project “Mapping Documentary and Artistic Photography: A Contemporary Look at Architecture and Landmark Spaces in Porto” (2018), which included several contemporary photography projects centered on the work of Álvaro Siza and was published in book form.

SARA N. SANTOS

Nasceu a 3 de julho de 1992 em Famalicão, Portugal. É licenciada em Cinema Documental pela ESTA/IPT (2013) e Mestre em Comunicação Audiovisual pela ESMAD/P. PORTO (2018). Os seus filmes entrecruzam Memória e Arquivo com Ficção. Em 2014, SABA foi distinguido com menção honrosa no LEFFESTIVAL e em 2015 venceu o prémio PrimeirOlhar nos Encontros de Cinema de Viana. Just Like the Films(2020) venceu o prémio melhor curta-metragem experimental estudante no Porto Femme 2021. Atualmente, está a realizar a curta experimental Suave Mar com o apoio à criação artística da Fundação Calouste Gulbenkian. A par da realização, trabalha em edição e desenvolve projetos educativos.

Born on July 3, 1992 in Famalicão, Portugal. She has a degree in Documentary Cinema from ESTA/IPT (2013) and a Master's degree in Audiovisual Communication from ESMAD/P. PORTO (2018). Her films intertwine Memory and Archive with Fiction. In 2014, SABA was awarded an honorable mention at LEFFESTIVAL and in 2015 it won the PrimeirOlhar award at Encontros de Cinema de Viana. Just Like the Films (2020) won the award for best student experimental short film at Porto Femme 2021. She is currently directing the experimental short Suave Mar with the support of Fundação Calouste Gulbenkian for artistic creation. Alongside directing, she works on editing and develops educational projects.

SÉRGIO RIZZO

Nasceu em São Paulo, no Brasil, em 1965. Jornalista, professor e documentarista, PhD em Audiovisual pela Universidade de São Paulo. Crítico de cinema de “O Globo”, é membro do comitê de seleção do É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários. Diretor e roteirista dos filmes “Passo” (2018), “A LivingTree, Means a Living Planet” (2019), “Doar” (2024) e “De repente 50” (lançamento em 2025), e da série de tv “Idade Mídia” (2022–), foi roteirista do documentário “Descarte” (2021) e da série de tv “Casas flutuantes com Amyr Klink” (lançamento em 2025). Vive atualmente no Porto, em Portugal.

Born in São Paulo, Brazil, in 1965. He is a journalist, teacher and documentary filmmaker who holds a PhD in Audiovisual from the University of São Paulo. Film critic for “O Globo”, he is a member of the selection committee for É Tudo Verdade - International Documentary Film Festival. Director and screenwriter of the films “Passo” (2018), “A Living Tree, Means a Living Planet” (2019), “Doar” (2024) and “De repente 50” (release in 2025), and the tv series “Idade Mídia” (2022–), he was screenwriter of the documentary “Descarte” (2021) and the TV series “Casas flutuantes com Amyr Klink” (release in 2025). He currently lives in Porto, Portugal.





AGRADECIMENTOS ACKNOWLEDGEMENTS

Um agradecimento profundo e particular a todos os que contribuíram para a realização do IRI durante estes 20 anos.

Special thanks to all those who have contributed to IRI over these 20 years.

Abi Feijó	Carlos Amaral	Fernando Lopes
Adriana Baptista	Carlos Filipe	Fernando Teixeira
Adriano Miranda	Carlos Luís Gaio	Fernando Teixeira
Alan Poul	Catarina Lacerda	Fernando Veludo
Alexandre Almeida	Catarina Martins	Filipa Teixeira Correia
Alfredo Cunha	Catarina Rocha	Filipe Lopes
Álvaro Domingues	Cesário Alves	Filipe Martins
Ana Carvalho	Christian Milovanoff	Filipe Muanis
Ana Catarina Pinho	Cláudia Fischer	Floreal Peleato
Ana Pereira	Cristina Pimentel	Florence Ayisi
Ana Rita Coelho	Cristina Susigan	Francisca Gonçalves
Anabela B. de Oliveira	Dália Dias	Francisco Monteiro
Anabela Novais	Dânia Lucas	Francisco Moura
André Araújo	Dária Salgueiro	Frédéric Sabourad
André Eckert	Dário Oliveira	Gemma Marmalade
Andreia Garcia	David Bate	Georges Dussaud
Ângela da Ponte	Diana Gonçalves dos Santos	Gerard Collas
Ângela Ferreira	Diana Sousa	Gonçalo Cruz
Aníbal Lemos	Dimitris Andrikopoulos	Guilherme Dantas
Anna Fox	Diogo Costa Amarante	Guilherme Gomes
António Costa Valente	Duarte Amaral Netto	Gustav Deutsch
António Durães	Edoardo Canessa	Heitor Alvelos
António Gorgal	Eduardo Condorcet	Helmut Färber
António Guimarães (Becas)	Eduardo Paz Barroso	Henrique Oliveira
António Jorge Gonçalves	Elisabete Tomé	Horácio Marques
António Marques	Els Fieuw e Ineke Mertens	Hugo Mesquita
António Preto	Elsa Cerqueira	Huw Davies
António Roma Torres	Emídio Buchinho	Iago Fernandes
Arlindo Santos	Eric Many	Irina Petrova
Augusto Lemos	Eugénia Vilela	Isabel Aboim Inglez
Barbara Francke	Eugénio Puppo	Isabel Campos
Bernard Despomadéres	Fábio Oliveira	Jean Luc Antonucci
Bernardino Castro	Fátima Aguiar	Jeremy Rifkin
Bianca Motta	Fátima Lambert	Jirí Barta
Carina Rafael	Fernanda Martins	Joana Bétholo
Carla Dias		Joana Pestana

João Azevedo	Manoel de Oliveira	Nuno Rodrigues	Rui Pinheiro
João Donga	Manuel Costa e Silva	Nuno Silva	Sara N. Santos
João Gigante	Manuel Loff	Nuno Tudela	Sarah Pink
João Leal	Manuel M. Barbosa	Olívia Maques da Silva	Sérgio Andrade
João Lopes	Manuel Magalhães	Patrícia Nogueira	Sérgio Rizzo
João Paulo Gomes	Manuel Silveira Ramos	Patrícia Vaz	Sérgio Rolando
João Rocha	Manuel Taboada	Paula Lima	Simone Tuzzo
João Teixeira Lopes	Manuela Bronze	Paula Viana	Skip Lievsay
Jorge Campos	Manuela Sanches Ferreira	Paulo Catrica	Sónia Neves
Jorge Salgado	Marco Ascensão	Paulo Martins	Steven Sarson
José Alberto Pinheiro	Marco Conceição	Paulo Azevedo	Susana Lourenço Marques
José Alberto Pinto	Margarida Medeiros	Pedro Farate	Susana Sousa Dias
José Alberto Rodrigues	Margarita Ledo Andión	Pedro Leão Neto	Telmo Vasco Teixeira
José Azevedo	Maria do Carmo Serém	Pedro Letria	Tiago Afonso
José Carlos Oliveira	Maria do Rosário Gamboa	Pedro Monteiro	Tiago Dionísio
José Maçãs de Carvalho	Maria Fernanda Rollo	Pedro Neves	Tiago Vitória
José Quinta Ferreira	Maria João Cortesão	Pedro Sena Nunes	Tom Fassaert
José Ribeiro	Mário Augusto	Pedro Serapicos	Tomm Moore
José Soudo	Mário Micaelo	Pedro Serrazina	Ulrich Hägele
Ken Grant	Mário Moura	Peter Finnemore	Valter Ventura
Leonor Areal	Mário Moutinho	Poul Nyrup Rasmussen	Vergílio Ferreira
Lisa Barnard	Mark Durden	Rahul Roy	Vítor Quelhas
Loretta Napoleoni	Mercedes Alvarez	Raquel Gomes	Wouter Lambrecht
Lucas Serra	Miguel Anxoprado	Raquel Simões	
Luís Alves	Miguel Dias	Ray Müller	
Luís Campos	Miguel Von Haffe Perez	Regina Guimarães	
Luís Felix	Mike Hoolboom	Regina Machado	
Luís Filipe Rocha	Né Barros	Ricardo Sacramento	
Luís Leite	Nelson Araújo	Richard Zimler	
Luís Neves	Nelson d'Aires	Rita Anjos	
Luís Ribeiro	Nicolau Andresen	Rita Castro Neves	
Luís Vasconcelos	Nigel Orillard	Rodrigo Areias	
Luísa Sequeira	Nigel Randslev	Rodrigo Peixoto	
Lykke Friis	Nina Paschalidou	Roger Ballen	
Mafalda Ventura	Nuno Bento	Rosário Gamboa	
Maile Colbert	Nuno Crespo	Rui Penha	

ESTUDANTES STUDENTS

Ana Beatriz da Silva Dias
Bruno Silva
Cláudia Moreira
David Amaral
Emanuel Marques
Constantino
Erik Ittermann
Inês de Lucena Pereira
Inês Leitão
Ivan Markelov
Jérémy Pouivet
Joana Dionísio
Joana Linhares
João Gigante
João Pedro O. da Silva
Joaquim Garrido
Luís Kasprzykowski
Mariana Vasconcelos
Matias Pires
Nuno Soares
Ricardo Couto
Rita Castro
Rita Silva
Rúben Samuel Silva Pinho
Sérgio Sampaio
Soraia Moreira

INSTITUIÇÕES INSTITUTIONS

Adrimar
Agência da Curta Metragem
Alliance Française Portugal
Ar.Co
Arquipélago C.A.C., S. Miguel, Açores
Biblioteca Municipal Almeida Garrett
Câmara Municipal da Maia
Câmara Municipal da Póvoa de Varzim
Câmara Municipal de Boticas
Câmara Municipal de Santo Tirso
Câmara Municipal de Vila do Conde
Câmara Municipal do Porto
Centro Português de Fotografia
Centro Póvoa Empresas
Cineclube do Porto
Cinema Passos Manuel
Cinemateca Portuguesa
Colorfoto
Consulat de France
E. S. António Arroio
E. S. Soares dos Reis
École Supérieur d'Audiovisuel
de l'Université de Toulouse
Editora ESMAD/P.PORTO
Embaixada Americana
Encontros de Imagem de Braga
Escola de Fotografia de Arles
Escola Superior Artística do Porto
Escola Superior de Educação do Porto
Escola Superior de Música e Artes
do Espetáculo
Espaço T
European C. for Photographic Research
Faculdade de Belas Artes da U. do Porto
Festival Cinanima

Festival Curtas Vila do Conde
Festival Family Film Project
Festival Porto/Post/Doc
Goethe Institut Portugal no Porto
Governo Civil do Porto
Hélice
Ibertelco
Instituto de Investigação em Design,
Media e Cultura
Instituto do Cinema e Audiovisual
Instituto Politécnico de Tomar
Instituto Politécnico do Porto
Instituto Superior de Contabilidade
e Administração do Porto
Karel de Groete Hogeschool
Museu do Louvre
Pixbee
Rádio Televisão Portuguesa
Red Desert
Solar Galeria de Arte Cinemática
Universidade Católica Portuguesa
Escola das Artes
Universidade de Derby
Universidade de Macau, Escola St. Josef
Universidade de Newport
Universidade de Santiago de Compostela
Universidade de Tübingen
Universidade Lusófona de Lisboa
University of South Wales













IMAGENS DO REAL
IMAGINADO
20 ANOS
20 YEARS
VOL. A

EDIÇÃO **EDITION**
Escola Superior de Media
Artes e Design. Instituto
Politécnico do Porto

COORD. EDITORIAL
EDITORIAL COOR.
Olívia Marques da Silva

ORGANIZAÇÃO
ORGANIZATION
ID+/ESMAD/P.PORTO
Olívia Marques da Silva
João Azevedo
Vítor Quelhas

DESIGN **DESIGN**
Vítor Quelhas

FOTOGRAFIA
PHOTOGRAPHY
Bruno Cruz
Cesário Alves
Diogo Baptista
Emanuel Constantino
Tiago Santos

REVISÃO E EDIÇÃO
DE TEXTO
**PROOFREADING
AND EDITING**
Carla Martins
Cesário Alves
Olívia Marques da Silva

TRADUÇÃO
TRANSLATION
Adriana Baptista
Carla Martins
Cesário Alves
Fátima Aguiar
ISCAP/P.PORTO
Olívia Marques da Silva

TEXTOS INSTITUCIONAIS
INSTITUTIONAL TEXTS
Paulo Pereira
Olívia Marques da Silva
Vítor Quelhas
Vítor Costa
Luís Diamantino

PREFÁCIO **FOREWORD**
Filipe Lopes
Horácio Marques

EDITORIAL **EDITORIAL**
José Alberto Pinheiro
Olívia Marques da Silva

AUTORES **AUTHORS**
Adriana Baptista
Anselmo Canha
Cátia Peres
Celia Goto
Cesário Alves
Dimitris Andrikopoulos
Fátima Lambert
Fátima São Simão
Fernando Faria Paulino
Filipe Lopes
Heitor Alvelos
Isabel Aboim Inglez
João Leal
Jorge Campos
José Alberto Pinheiro
José da Quinta Ferreira
José da Silva Ribeiro
José Soudo
Margarita Ledo Andión
Maria João Cortesão
Mark Durden
Patrícia Nogueira
Pedro Leão Neto
Sara Santos
Sérgio Rizzo

POSFÁCIO **AFTERWORD**
Paulo Bernardino Bastos

SECRETARIADO
SECRETARIAT
Fátima Aguiar
Mafalda Ventura
Raquel Gomes

IMPRESSÃO **PRINTING**
Gráfica Maiadouro

DEPÓSITO LEGAL
LEGAL DEPOSIT
xxx xxx/xx

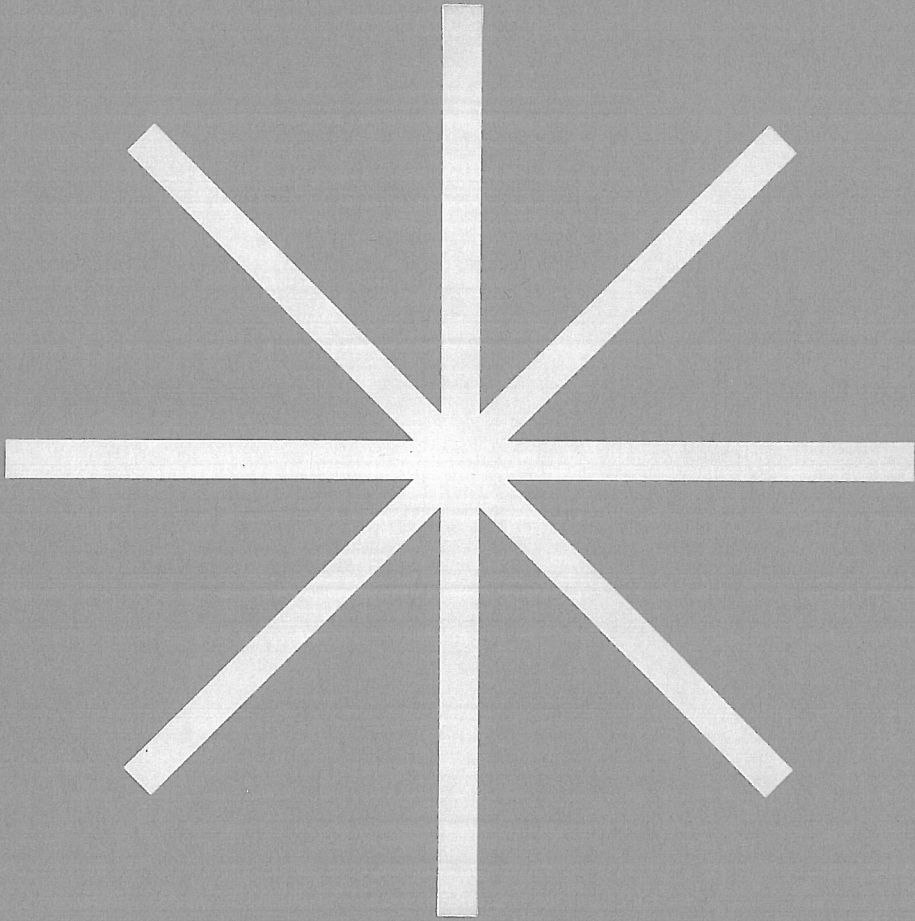
ISBN
978-989-35125-4-8

TIRAGEM **PRINT RUN**
500

1ª edição, out. 2024
1st edition, oct. 2024

ESMAD/P.PORTO
Rua D. Sancho I, 981
4480-876 Vila do Conde

www.esmad.ipp.pt



IMAGENS DO REAL
IMAGINADO
20 ANOS
20 YEARS
VOL. B

P.PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
E DESIGN

ÍNDICE CONTENTS

7	ANA CATARINA PINHO Lowlands	63	JOÃO GIGANTE do ficar: acampamento	119	LUÍS PAVÃO Aves e Conchas Birds and Shells
15	ANA PINHO VARGAS O diário (2019–2021)	71	JOÃO GONZALEZ Ice Merchants	127	LUÍS FILIPE RIBEIRO The Genitor
23	ANÍBAL LEMOS Cristo Christ	79	JOHN GOTO New World Circus	135	MANUELA BRONZE ENDGAME, Samuel Beckett (1957)
31	AUGUSTO LEMOS I love my bicycle	87	JOSÉ MAÇÃS DE CARVALHO Arquivo e Vestígio Archive and Vestige	143	MARTA FERREIRA Piscina das Marés
39	BÁRBARA PAIXÃO K7: Solar Corona Elektrische Maschine	95	LARA JACINTO Blur	151	PAULO CATRICA Raspar para (re)escrever Scraping to (re)write
47	FELÍCIA PINHO OLIVEIRA Sem passado Without a past	103	LUCÍLIA MONTEIRO Fotografia confinada Confined photography	158	SÉRGIO ROLANDO East Iberia
55	HUGO EDGAR MESQUITA Cenografia digital nas artes de palco Digital scenography in the stage arts	111	LUÍS ALÍPIO Casa do Gerês Experiência v.R. Gerês House v.R. Experience	167	BIOGRAFIAS BIOGRAPHIES

IMAGENS DO REAL
IMAGINADO
20 PORTEFÓLIOS
20 PORTFOLIOS

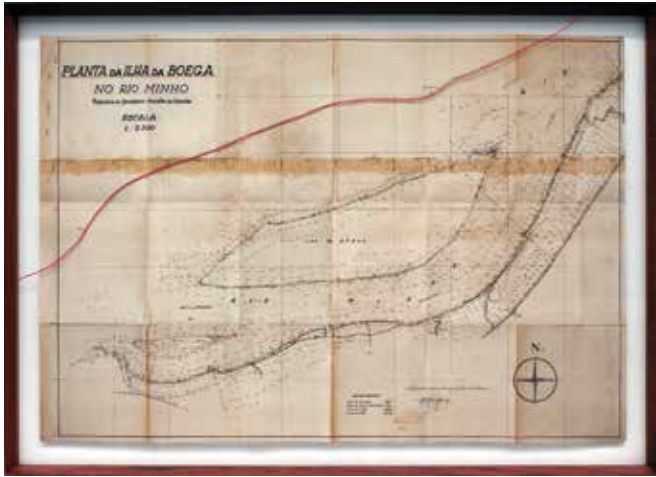
LOWLANDS

Borders, whether physical or conceptual, are historical constructions. More than just traces on a map, they represent abstract divisions rooted in the collective imagination. Natural elements, such as rivers, sometimes flow through political borders and challenge the rigid markings drawn by human hands. The River Minho is an example of this complexity, crossing the border between Portugal and Spain – one of the oldest natural borders in Europe – and symbolizing the dynamic interaction between nature and the limitations imposed by man. *Lowlands* explores this subtle relationship between the natural landscape and the border through a photographic series that captures the essence of these liminal spaces, where the marks on the landscape intersect with lived experience. This work explores the essence of place, questioning the perception of space and offering an aesthetic look at the poetics and complexities of the landscape.

ANA CATARINA PINHO

Lowlands

As fronteiras, físicas ou conceptuais, são construções históricas. Mais do que simples traços no mapa, representam divisões abstractas enraizadas no imaginário colectivo. Elementos naturais, como os rios, por vezes fluem através de fronteiras políticas e desafiam as rígidas demarcações desenhadas pela mão humana. O rio Minho é um exemplo desta complexidade, atravessando a fronteira entre Portugal e Espanha – uma das mais antigas fronteiras naturais da Europa – e simbolizando a interação dinâmica entre a natureza e as limitações impostas pelo homem. *Lowlands* explora esta relação subtil entre a paisagem natural e a fronteira através de uma série fotográfica que capta a essência desses espaços liminares, onde as marcas na paisagem se cruzam com a experiência vivida. Este trabalho explora a essência de lugar, questionando a percepção de espaço e oferecendo um olhar estético sobre a poética e as complexidades da paisagem.













O DIÁRIO (2019–2021)

The images were produced over the course of a year and a half, all part of the authorial project *O diário*. The photographs have an abstract language, which, through the shapes and design of the various lines of the different sets of sheet music, reveals their more ephemeral side, in which the images end up being a reflection of memory experiences.

The idea with the authorial book was to build a story from its construction, selection and combination of the images that make it up and from a visual and aesthetic narrative. The two authorial diaries reflect a search for proximity to the universe of music and a search for the simplicity and naturalness of a daily routine by capturing images of the surrounding space. The idea is that this book becomes, in the same way as the diary, a place of comfort, a “stage” for relationships between images, visual and musical connections and, above all, a space that can transport us to a close, intimate and familiar universe.

ANA PINHO VARGAS

O diário (2019–2021)

As imagens foram produzidas durante um ano e meio, todas elas parte do projeto autoral *O diário*. As fotografias têm uma linguagem abstrata, que trespassa a partir das formas e do desenho das várias linhas dos diferentes conjuntos de partituras de música o seu lado mais efêmero, no qual as imagens acabam por ser uma reflexão de experiências de memória.

A ideia com o livro autoral era construir uma história a partir da sua construção, seleção e combinação das imagens que o compõem e a partir de uma narrativa visual e estética. Os dois diários autorais refletem uma busca pela proximidade com o universo da música e uma procura pela simplicidade e naturalidade de uma rotina diária através da Captura de imagens do espaço envolvente. A ideia é que este livro se torne, da mesma maneira que o diário, num lugar de conforto, num “palco” de relações entre as imagens, conexões visuais e musicais e acima de tudo num espaço que nos consiga transportar para um universo próximo, íntimo e familiar.

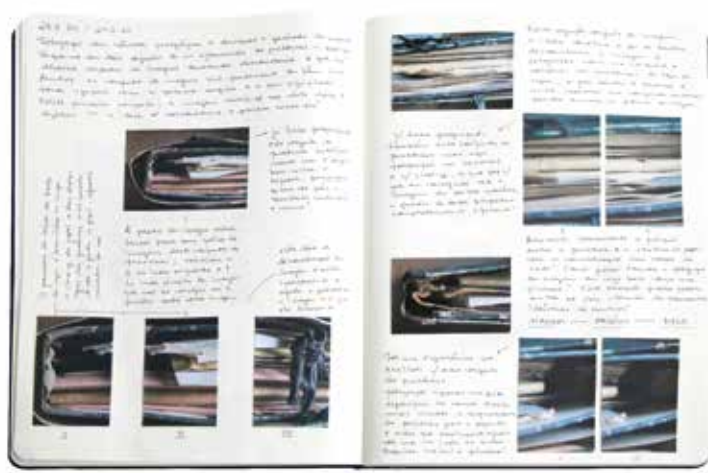












CHRIST

In the 1980s, in an academic context, Aníbal Lemos took the first photograph alluding to the theme of *Christ*, which he would only later print in large format in the digital age, using a 35 mm negative. The gender issues he tackled at the time have become more visible today in a freer world, providing the impetus to take up the concept again and make it more comprehensive.

An affront to the monotheistic gods of the male gender, an alternative allusion? Would a *Christ* that happened today be of the same genre and origin? Or perhaps a memory of Egyptian, Greek or Roman goddesses, or Hermaphroditus from Greek mythology...

ANÍBAL LEMOS

Cristo

Nos anos 80, no contexto acadêmico, Aníbal Lemos realizou a primeira fotografia alusiva ao tema *Cristo*, que só mais tarde, já no tempo do digital e a partir de um negativo de 35 mm, viria a imprimir num grande formato. As questões de gênero, que então abordou, tornaram-se mais visíveis na atualidade, num mundo mais livre, dando o mote para voltar a pegar no conceito e torná-lo mais abrangente.

Afronta aos deuses monoteístas do gênero masculino, uma alusão alternativa? Um *Cristo*, acontecido hoje, seria do mesmo gênero e proveniência? Ou, talvez memória das deusas egípcias, gregas ou romanas, ou Hermafrodito da mitologia grega...













I LOVE MY BICYCLE

The bicycle is, first and foremost, a prosthesis to improve movement. A lightweight device with empty spaces and dynamic and ergonomic intentions. Wings tailored to man.

Like the camera, it becomes a part of the body and stabilizes gestures and attention, the observation of a close horizon and detail: the bird's sideways glance and the feeling of liberation.

The bicycle is worth what we make of it and what we expect. Its effort is our effort, its result is our ability to obtain it. Augusto Lemos photographs bicycles like he photographs people, for what they say without saying it. Not as a thing, as an entity that waits, as someone's wings. Because whatever the language of the rider, whatever the meridian they're riding on, the code is the same. And the key, overcoming oneself, a model of universality.

AUGUSTO LEMOS

I love my bicycle

A bicicleta é, antes de mais, uma prótese para melhorar o movimento. Um dispositivo ligeiro, com espaços vazios e intenções dinâmicas e ergonómicas. Um asas à medida do homem.

Tal como a câmara fotográfica, torna-se uma parte do corpo e estabiliza os gestos e a atenção, a observação de um horizonte próximo e do detalhe: o olhar lateral da ave e o sentimento de libertação.

A bicicleta vale, afinal, pelo que dela fazemos e esperamos. O seu esforço é o nosso esforço, o seu resultado é a nossa capacidade de o obter.

Augusto Lemos fotografa bicicletas como fotografa gente, pelo que dizem sem o dizer. Não como coisa, como uma entidade que espera, como as asas de alguém. Porque, seja qual for a linguagem do condutor, seja qual for o meridiano onde se encosta, o código é o mesmo. E a chave, a superação de si, um modelo de universalidade.













K7: SOLAR CORONA ELEKTRISCHE MASCHINE

Creation of visual design for the cassette of the band Solar Corona Elektrische Maschine. The visual represents a metamorphosis of organic/analog states that melt with digital glitches, as suggested by the music throughout the cassette. This generative work arises from the exploration of digital error: unexpected, unpredictable. The visual aspect created results from the learning and repetition of the effects produced by this error, aiming to harness its aesthetic potential, refining the relationship between human and machine.

Last frame taken from the project developed for Portugal Fashion, at Alfândega do Porto. Visuals created with the purpose of being manipulated in real-time over the footage of the fashion shows. These visuals were projected onto the side and front walls of the main hall of the event, serving as a backdrop for the designers' creations.

BÁRBARA PAIXÃO

k7: Solar Corona Elektrische Maschine

Criação de visual para a cassette da banda Solar Corona Elektrische Maschine.

Visual que representa uma metamorfose de estados orgânicos/análogos que se derretem com glitches digitais, conforme a própria música sugere ao longo da cassette.

Esta obra generativa nasce do trabalho com o erro digital: inesperado, imprevisível.

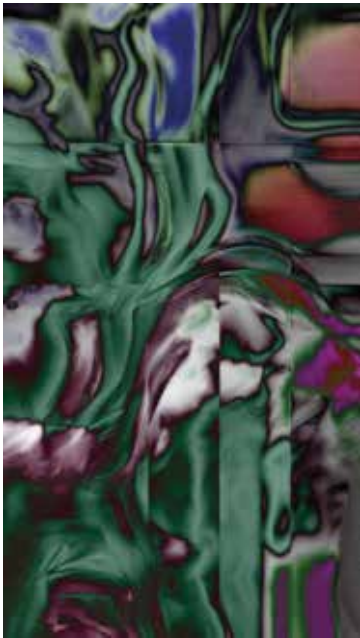
O aspeto visual criado resulta da aprendizagem e repetição dos efeitos produzidos por esse erro, buscando retirar o melhor partido estético do mesmo, aperfeiçoando a relação entre o humano e a máquina.

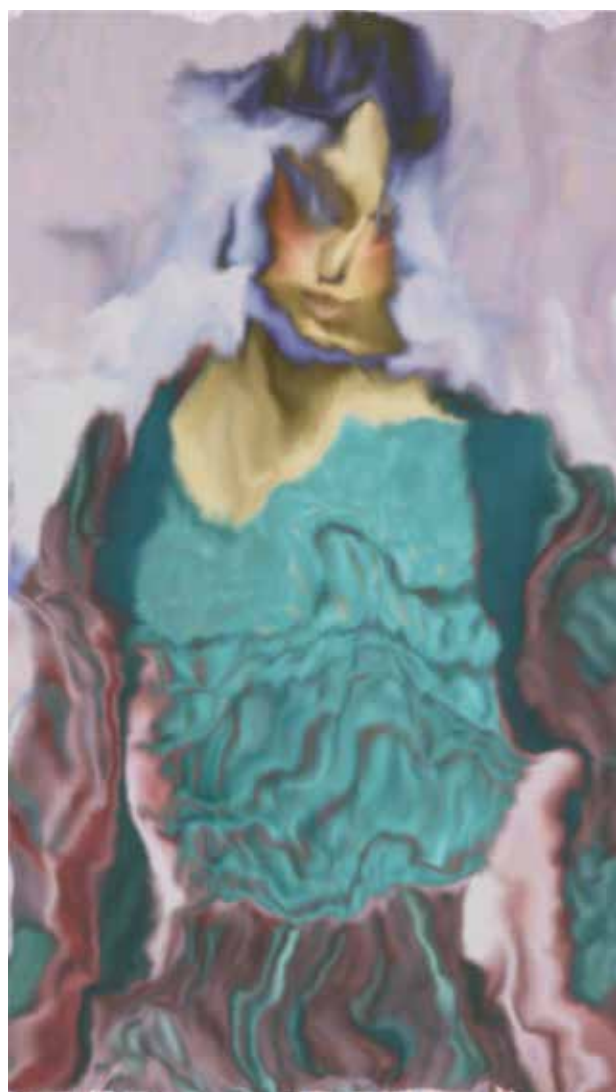
Último frame retirado do projeto desenvolvido para o Portugal Fashion, na Alfândega do Porto. Visuais criados com o propósito de serem manipulados em tempo-real sobre as filmagens dos desfiles. Visuais que foram projetados nas paredes laterais e frontal da sala principal do evento, servindo de tela de fundo às criações dos designers.











WITHOUT A PAST

Sem passado (*Without a past*) is a project about the archives of Casa da Roda in Porto and the memories of those who lived there.

Casa da Roda (House of the Wheel) was an institution designed to take in children abandoned anonymously by their parents. It existed in Porto between the 17th and 19th centuries and had three different facilities over time, of which no trace remains.

The children were usually abandoned with their trousseau and an object of various kinds that distinguished them from the others. This object was called a “sign” and allowed the child to be recovered unequivocally in the future.

The focus of this project is precisely the “signs” that marked the children of Roda do Porto. Also part of the project are the books of the Roda as well as the spaces of the Porto District Archive, which holds

this immense collection of more than 180 meters of documentation.

Without a past aims to portray the aesthetics of abandonment in the 19th century and recover the memory of children who were doubly neglected, by society and by history.

FELÍCIA PINHO OLIVEIRA

Sem passado

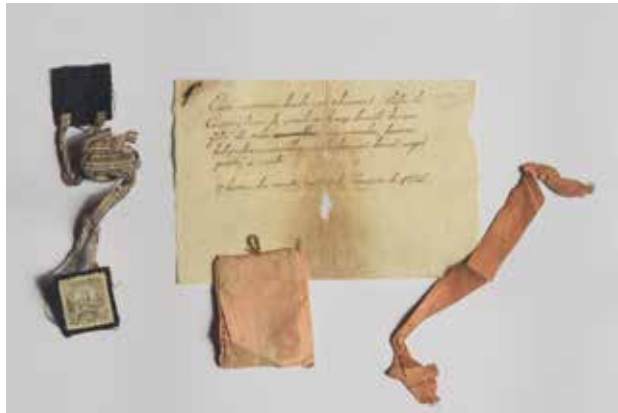
Sem passado é um projeto sobre o arquivo da Casa da Roda do Porto e as memórias de quem por lá passou. A Casa da Roda era uma instituição destinada a acolher crianças abandonadas anonimamente pelos pais. No Porto existiu entre os séculos XVII e XIX e teve três instalações diferentes ao longo do tempo, das quais não restam vestígios.

As crianças eram normalmente abandonadas com o seu enxoval e com um objeto, de diversas naturezas, que as distinguia das demais. Esse objeto era designado por “sinal” e permitia a recuperação inequívoca da criança no futuro. O foco deste projeto são, precisamente, os “sinais” que marcaram as crianças da Roda do Porto. Fazem parte do projeto, igualmente, os livros da Roda, bem como os espaços do Arquivo Distrital do Porto, que guarda este imenso espólio de mais de 180 metros de documentação.

Sem passado propõe retratar a estética de abandono do século XIX e recuperar a memória de crianças duplamente negligenciadas, pela sociedade e pela história.













DIGITAL SCENOGRAPHY IN THE STAGE ARTS

Imagine a place where stories come to life: the stage, a living breathing entity where dreams materialize. From pixels to light and shadow, it's possible to create immersive visual experiences that add to the enchantment of the classical arts, captivating and inspiring an audience willing to suspend disbelief and navigate between imagination, creativity and technology. From a living space to moving digital images, the aim is to bring narratives to life with infinite visual possibilities. Digital cenography transforms a space into a living, dynamic canvas, from great operatic productions to artistic installations, redefining the dialog between body, space, sound and image, with a transformative potential that explores new territories of audiovisual perception. New digital technologies further enhance these creations, recently with the collaboration of artificial agents,

pushing new frontiers in the production of artistic experiences, uniting human creativity and new media.

HUGO EDGAR MESQUITA

Cenografia digital nas artes de palco

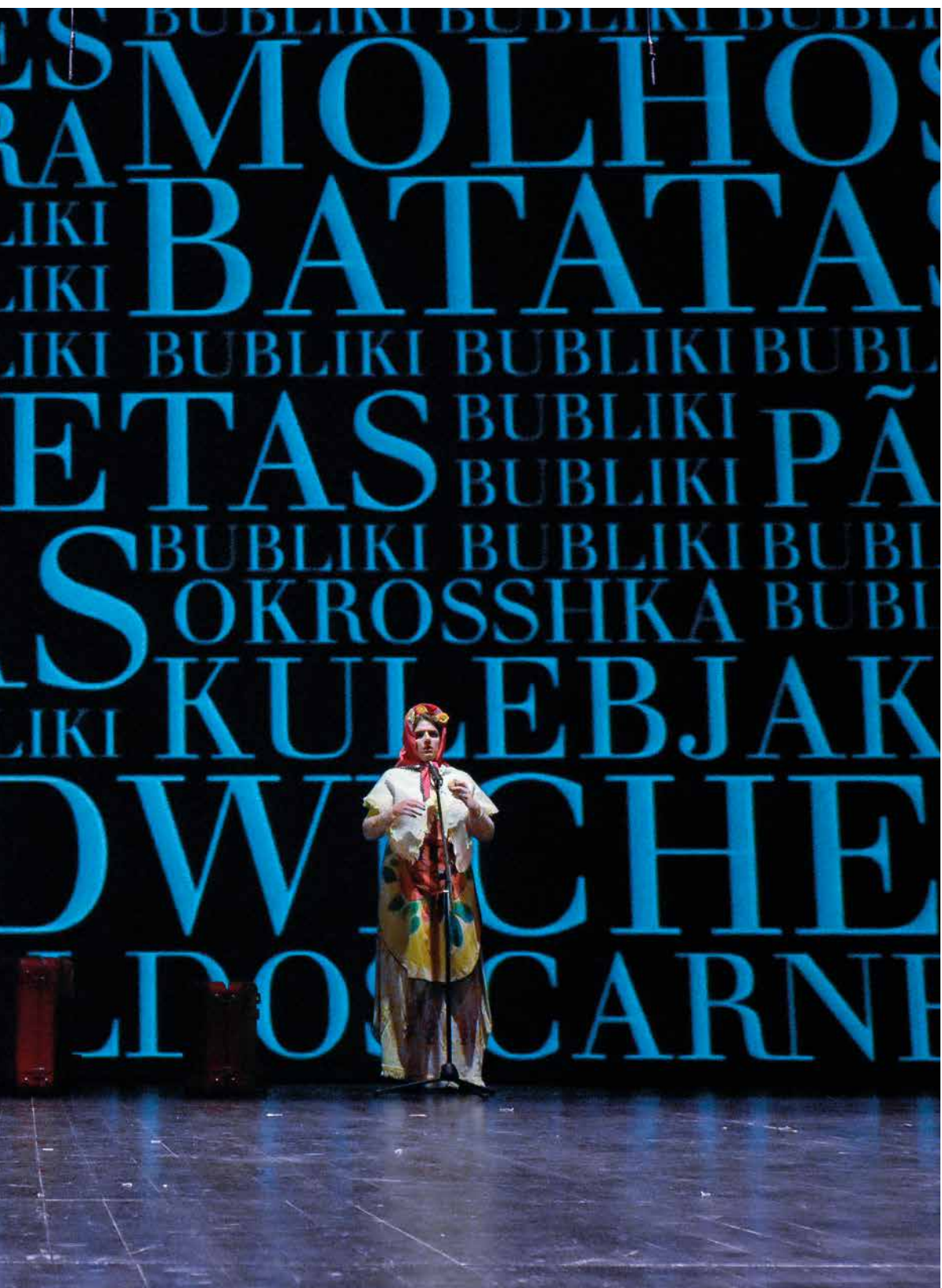
Imagine um lugar onde as histórias ganham vida: o palco, uma entidade viva que respira e onde sonhos se materializam. Dos píxeis à luz e sombra, é possível criar experiências visuais imersivas que se juntam ao encantamento das artes clássicas, cativando e inspirando uma audiência disposta a suspender a descrença e a navegar entre imaginação, criatividade e tecnologia. De um espaço vivo às imagens digitais em movimento, o propósito é dar vida a narrativas com possibilidades visuais infinitas. A cenografia digital transforma um espaço numa tela viva e dinâmica, das grandes produções operáticas às instalações artísticas, redefinindo o diálogo entre corpo, espaço, som e imagem, com um potencial transformador que explora novos territórios da percepção audiovisual. As novas tecnologias digitais potencializam ainda mais essas criações, recentemente com a colaboração de agentes artificiais, instigando novas fronteiras na produção de experiências artísticas, unindo criatividade humana e novos media.





IKI SOPAS DOCE
LADAS BUBLIKI IKR
IKI BUBLIKI BUBLIKI BUBLI
LSICHAS BUBLI
IKI BUBLIKI OMELE
IKI BUBLIKI
OMPOTA
KI BUBLIKI BUBLIKI BUBLI
LINISANI
XESOVOS SA









DO FICAR: ACAMPAMENTO

This photographic project aims to draw on layers of an imagined reality, described and inscribed in these photographs. It began with the desire to understand and document a particular place. Located in Darque, this gypsy camp is the origin of the whole work process.

I was fascinated by the question: what was behind those walls (almost absent in shape)? There was also a desire to get to know new everyday life and to see it happen. That's how I met Daniel.

Camp: the name given to a place like this that contains a diverse range of dwellings, built by the hands of those who live there. An interplay of shapes and layouts decided by the democratic fit of experienced spaces, chosen to stay.

We can speak of a post-fiction of reality, but also of the necessary relationship and interpolation with society when we experience it as part of a photographic

act. With this in mind, I'm interested in revealing the post-narrative, in leaving everyday life open, in presenting a focused drawing that shows the encounter between the collector and those who allow themselves to be represented.

JOÃO GIGANTE, 2021

(part, adapted, from the text of the book published about the project)

Production: AO NORTE – Associação de Produção e Animação Audiovisual

JOÃO GIGANTE

do ficar: acampamento

Este projeto fotográfico pretende desenhar-se sobre camadas de um real imaginado, descrito e inscrito nestas fotografias. O seu início surge pela vontade de compreender e documentar um determinado lugar. Situado em Darque, este acampamento cigano é a origem de todo o processo de trabalho.

Fascinava ao autor a dúvida: o que estaria por detrás daqueles muros (quase ausentes em forma)? Existia também a vontade de conhecer novos quotidianos e de os ver acontecer. Foi assim que João Gigante conheceu Daniel. Acampamento: nome que se dá a um lugar como este e que contém um conjunto diverso de habitações, construídas pela própria mão de quem lá vive. Um jogo de formas e de arruamentos decididos pelo encaixe democrático de espaços experimentados, escolhidos para o ficar.

Podemos falar de uma pós-ficção da realidade, mas também da relação e interpolação necessária com a sociedade quando a vivemos como parte de um ato fotográfico. Interessa ao autor, dentro deste pensamento, revelar a pós-narrativa, deixar em aberto o quotidiano, apresentar um desenho focado que mostre o encontro entre o recolector e quem se deixa representar.

JOÃO GIGANTE, 2021

(parte, adaptada, do texto do livro publicado sobre o projeto)

Produção: AO NORTE – Associação de Produção
e Animação Audiovisual













ICE MERCHANTS

Ice Merchants takes place in an unconventional setting. Father and son live in a vertiginous, cold house attached to a cliff with old ropes, where they make ice at night in an open-air wooden container and then sell it to a village on the plain below. They parachute to get there, climbing back up the cliff at the end of the day via a makeshift elevator that uses an old motorcycle as a platform and propulsion motor (an elevator that only serves to go up). A film about loss, routine, family ties and the importance of small rituals in interpersonal relationships between human beings.

The film was made as the final project for the MA in Animation at the Royal College of Art (London), with the support of the Instituto do Cinema e Audiovisual and produced by Cola Animation (Portugal), in co-production with Wild Stream (France). *Ice Merchants* is currently the

most awarded Portuguese film ever (over 130 awards), as well as the first Portuguese film to be nominated for an Oscar.

JOÃO GONZALEZ

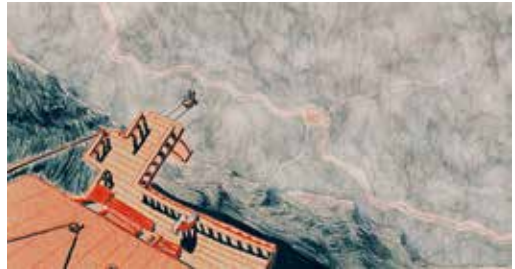
Ice Merchants

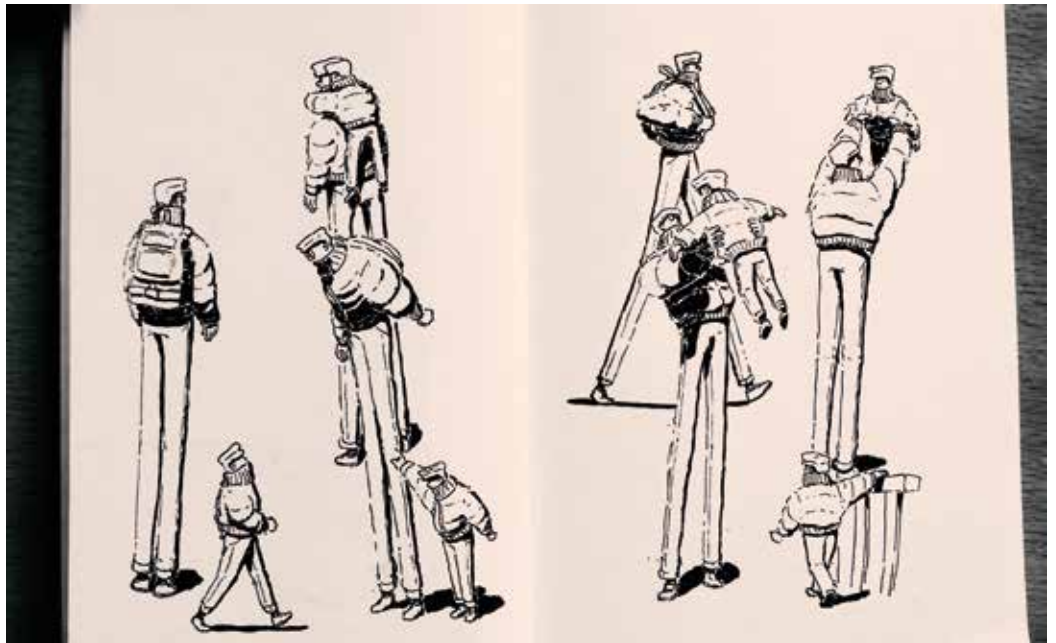
Ice Merchants passa-se num cenário pouco convencional. Pai e filho vivem numa casa vertiginosa e fria, presa a um penhasco com cordas velhas, onde produzem gelo durante a noite dentro de um recipiente de madeira ao ar livre, vendendo-o posteriormente a uma aldeia situada na planície abaixo. Saltam de paraquedas para lá chegar, voltando a subir o penhasco ao final do dia através de um elevador improvisado que utiliza uma velha motorizada como plataforma e motor de propulsão (elevador que só serve para subir). Um filme sobre perda, rotina, laços familiares e sobre a importância de pequenos rituais nas relações interpessoais entre seres humanos.

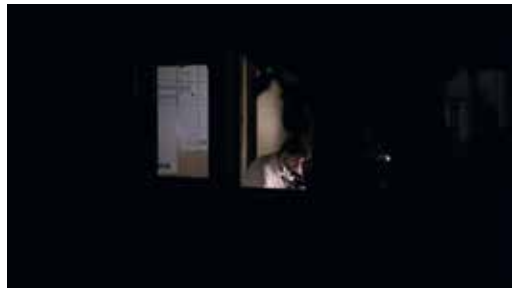
Filme realizado como projeto final de curso do Mestrado de Animação na Royal College of Art (Londres), com o apoio do Instituto do Cinema e Audiovisual e produzido pela Cola Animation (Portugal), em co-produção com a Wild Stream (França). *Ice Merchants* é atualmente o filme português mais premiado de sempre (mais de 130 prémios), assim como o primeiro filme português nomeado a Oscar.













NEW WORLD CIRCUS

In John Goto's *New World Circus* of 2007 is the circus that sets the tone with its love of the exaggerated, the improbable and the comic. We see Goto himself as ringmaster, conducting a colourful and raucous mockery of the personnel of the so-called 'war on terror' unleashed by US President George Bush in 2001. The work's twenty scenes are grotesque, parodic and absurd, as well as noisy, violent and mocking – as if in reprise of the satirical methods of long ago. Yet there was more. What Goto called the 'amorphous' quality of digital photography resembles, in his words, 'that of the dream, the metaphor, the hallucination, the joke, the vision and all manner of trickery, pranks, slights of hand and illusions'. Digital montage could possess the dream and the waking state alike, articulate love and hatred, seriousness and laughter, the beauty and horror of the aesthetic with a remarkable freedom and power.

BRANDON TAYLOR

1. Grand Parade
bring 'em on, a big welcome
from the New World Circus
2. Prize Fight
look out,
it's hammer time
3. Freedom Force
whirlwind firepower.
from a world-beating act
4. Bride of Mazeppa
an equine act,
from the Mystic East
5. Crowd Scene 1
shock and awe
6. Grand Finale
victory parade conga

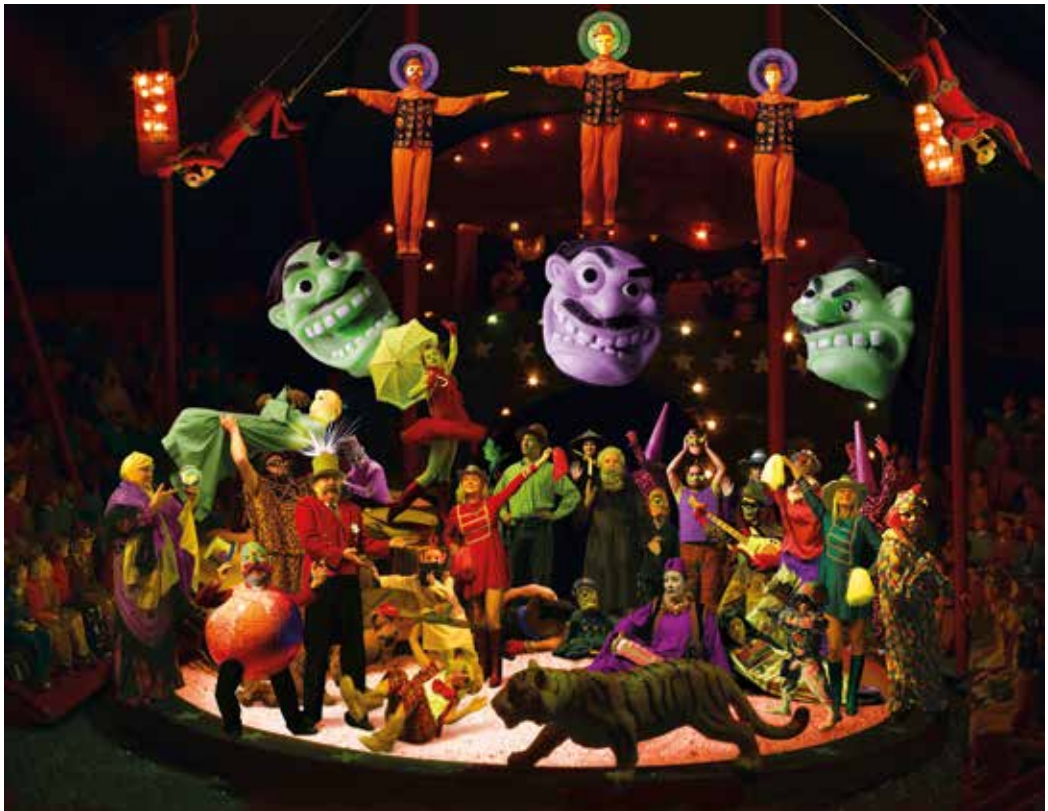
JOHN GOTO

New World Circus

Em *New World Circus* de 2007, por John Goto, é o circo que dá o tom com o seu amor pelo exagerado, pelo improvável e pelo cômico. Vemos o próprio Goto como um mestre, conduzindo uma zombaria colorida e estridente do pessoal da chamada “guerra ao terror” desencadeada pelo presidente dos EUA, George Bush, em 2001. As vinte cenas da obra são grotescas, paródicas e absurdas, além de barulhentas, violentas e zombeteiras – como que em reprise dos métodos satíricos de há muito tempo.

No entanto, havia mais. Aquilo a que Goto chamou a qualidade “amorfa” da fotografia digital assemelha-se, nas suas palavras, “à do sonho, da metáfora, da alucinação, da piada, da visão e de todo o tipo de truques, brincadeiras, ligeiras de mão e ilusões”. A montagem digital poderia possuir o sonho e o estado de vigília, articular amor e ódio, seriedade e riso, a beleza e o horror da estética com uma liberdade e poder notáveis.

BRANDON TAYLOR













ARCHIVE AND VESTIGE

In the field of artistic practice, José Maçãs de Carvalho's work has focused on what he himself calls the "expressiveness of the archive", in other words, the way in which the archive manifests itself in the work of art as a trace or vestige. Unlike other contemporary authors, José Maçãs de Carvalho does not make prominent use of what Benjamin Buchloh calls the aesthetics of the archive. What he wants is for his works to contain a sense of time, which is one of the promises of the archive.

His academic research, in his doctoral project, focused on identifying the essence of the archive in which the idea of excess is evident.

The series "Archive and Vestige", which began in 2016 and is still in progress, looks for interstitial places, between a certain restricted public gaze and spaces of reserve. And if the desire for totality is what emerges most when we look at

the archive, it is also from the sum of each of the objects, images or documents that it manifests itself most in its human dimension.

On the line between distance (aura) and proximity (trace), the author has collected traces of a totality that is only fulfilled in the fragment: in the image and the photograph.

JOSÉ MAÇÃS DE CARVALHO

Arquivo e Vestígio

No campo da prática artística, o trabalho de José Maçãs de Carvalho tem-se apurado naquilo que o próprio designa como a “expressividade do arquivo”, ou seja, na forma como o arquivo se manifesta na obra de arte enquanto traço ou vestígio. Ao contrário de outros autores contemporâneos, José Maçãs de Carvalho não usa, de forma proeminente, aquilo que Benjamim Buchloh designa como estética do arquivo. O que pretende é que as suas obras contenham uma sensação de tempo que é uma das promessas do arquivo.

A sua investigação académica, no seu projeto doutoral, centrou-se na identificação da essência do arquivo, no qual é evidente a ideia de excesso.

A série “Arquivo e Vestígio”, iniciada em 2016 e em progresso, procura lugares intersticiais, entre um certo olhar público restrito e espaços de reserva. E se a vontade de totalidade é o que mais desponta quando olhamos para o arquivo, também é a partir da soma de cada um dos objetos, imagens ou documentos que ele mais se manifesta na sua dimensão humana.

Na linha entre a distância (aura) e a proximidade (vestígio), o autor tem recolhido traços de uma totalidade que só se cumpre no fragmento: na imagem e na fotografia.













BLUR

*Blur** aims to apprehend and relay the complexity of everyday life in the countries surrounding the Adriatic – a region that throughout history has undergone pronounced changes, with a belligerent distant past that encompasses the world wars in the twentieth century and the latest war in Europe before the new millennium. *Blur* seeks to show how repeated changes of borders make them diffuse – they are defined politically, but they are not always real. In the eyes of those who do not belong there and are apart from that sharp sense of the Other rooted in the region by recent history, on both sides of the border one can see the similarities inherited in crossing throughout the years, the mixture of what became of each people in all that territory. The differences become skin-deep and artificial. *Blur* addresses this unconsciously shared identity (at least as far as cultural habits

are concern), the confusion between political border and similarities between peoples, and the difficulty of establishing an identity that does not in some way belong to everyone. *Blur* also addresses the uncertainty of the future — amongst the temptation of creating stricter borders, the resistance to difference, the emphasis on what separates people, and what works against a European ideal of unity that is now lost.

* *Blur* is a term adapted from the book *Design and Crime* (p. 17) by Hal Foster, who uses it to address the dilution of limits – of disciplines and currents – as one of the fundamental characteristics of the beginning of 21st century.

(This project has been developed under *The Thin Line* project, by COLETIVO)

LARA JACINTO

Blur

*Blur** procura apreender e retransmitir a complexidade da vida quotidiana nos países em redor do Adriático — uma região que, ao longo da história, tem passado por profundas alterações, com um passado de beligerância que engloba as guerras mundiais do século xx e a última guerra a ter lugar na Europa antes do novo milénio. *Blur* procura mostrar de que forma as constantes alterações de fronteiras as tornam difusas – elas são definidas politicamente, mas nem sempre são reais. Aos olhos daqueles que não pertencem à região e são alheios a esse forte sentido de alteridade que a história recente inculcou nela, é possível ver, em ambos os lados da fronteira, as semelhanças herdadas pelas travessias ao longo dos anos, a miscelânea de destinos de cada povo daquele território. As diferenças são superficiais e artificiais. *Blur* aborda esta identidade partilhada inconscientemente (pelo menos no que toca aos hábitos culturais), a confusão entre fronteiras políticas e semelhanças entre povos e a dificuldade de estabelecer uma identidade que não seja, de certa forma, comum a todos. *Blur* também aborda a incerteza do futuro – entre a tentação de criar fronteiras mais rigorosas, a resistência à diferença, o ênfase dado àquilo que separa os povos e tudo aquilo que contraria o ideal europeu de unidade, agora perdido.

* *Blur* é um termo adotado do livro *Design and Crime* (p. 17), de Hal Foster, que o utiliza para se referir à diluição dos limites – de disciplinas e de correntes – como uma das características fundamentais do início do século XXI.

(Este projeto foi desenvolvido no âmbito do projeto *The Thin Line* do COLETIVO)













CONFINED PHOTOGRAPHY

Lucilia Monteiro lives inside and outside photojournalism. It is crucial for her to arrive, to be there, to stay where everything happens. As a photographer, she has a way of fixating that goes beyond the action of capturing in order to exhibit. Silent or wrapped in words, her images demand that we listen to what they say and that we to belong to them in order to understand them. Inside them, the noise is erased and what is relevant with a paradoxical, visual voice is attached to them, capable of installing/exposing/showing what otherwise cannot be heard. Lucilia Monteiro is, like most photographers, invisible in the image, even though she is not an absent subject from the photograph.

It's not easy to go through her portfolio, which contains thousands of photographs and hundreds of dense and rhetorically structured projects.

I've chosen two of the Rounds of photographs she published, each week, during the Covid19 period, when she was besieged by the active walls of her house that trapped her inside herself, and I know how much she lived wanting to go out and to photograph what she saw herself feeling.

The first is Round III, Back to the cave. We can stick to the obvious: trapped in caves, we can't free ourselves from the shadows.

The second is Round IX Window, the path to look through. The pandemic has shown us many times that the window, even if open, keeps the world out. We were, so many times, trapped in the desire that the window would be a mirror of our way of accessing the world...

ADRIANA BAPTISTA

LUCÍLIA MONTEIRO

Fotografia confinada

Lucília Monteiro vive dentro e fora do fotojornalismo. Impõe-se chegar, estar, ficar onde tudo acontece. Como fotógrafa, tem uma forma de fixar que ultrapassa a ação de captar para mostrar.

Silenciosas ou embrulhadas por palavras, as suas imagens, exigem-nos que ouçamos o que dizem e que lhes pertençamos para as compreender. Nelas, apaga-se o ruído e grita o que é relevante com uma voz paradoxal, visual capaz de instalar/expôr/mostrar o que, de outro modo, não se ouve.

Lucília Monteiro ficando, como a maioria dos fotógrafos, invisível na imagem, não é um sujeito ausente da fotografia. Não é fácil consultar o seu portfólio onde habitam milhares de fotografias e centenas de projetos densos e retoricamente estruturados.

Escolhi duas das Rondas que publicou, cada semana, durante o período de Covid19, sitiada pelas ativas paredes da casa que a prenderam dentro de si e sei o quanto viveu a querer ir à procura de fotografar o que se via a sentir.

A primeira é a Ronda III, De volta à caverna. Podemos ficar pelo óbvio: presos nas cavernas, não conseguimos libertar-nos das sombras. A segunda é Ronda IX Janela passagem para o olhar. A pandemia mostrou-nos imensas vezes que a janela, mesmo aberta, afastava o mundo. Tantas vezes ficamos presos na vontade que a janela fosse um espelho da nossa forma de aceder ao mundo...

ADRIANA BAPTISTA



Como vivemos presos, sem saber como fugir, num espaço habitado por sombras, onde tudo parecia assustador e diferente do que eramos? O que foram as sombras com que habitamos durante o período de confinamento de covid19? Como pudemos viver com o medo onde tudo podia ser diferente do que víamos?



Como resistimos à certeza de que poderíamos fugir? Tal como os prisioneiros de Platão, quantas vezes libertos para a luz, regressamos a casa, onde sentimos que a escuridão podia ser a sufocante proteção?
Quantas vezes ao sair ficamos dentro? Fotografar a vontade de sair?
A irrevogável força da decisão? Fotografar o desejo?



Como podemos hoje reclamar por uma caverna onde a alegria exista? Fica evidente que podemos fotografar a sombra do prazer ao ponto de impedir que o mesmo desapareça. Como pode a fotografia reclamar a abolição da antonímia confundindo, mesmo no centro do medo, o estar dentro com o estar fora? A pergunta com a resposta?



Em todas as sombras fotografadas se instala a pergunta do que podiam ter sido antes. A fotografia deixa a memória de todas as sombras esquivas O que é mais importante na sombra? Aquilo que, apesar da sua força, fica descoberto? O que ela não tapa? O ato de trazer o passado para o presente quando a sombra deixa ver “20 é super”?



Vindas da China, as sombras estão no palco. Na fotografia, as sombras permitem, mais do que no palco, a sínquise de planos infinitos, neste caso, com a dúvida sobre o que é a frente e o que é o verso da doença que morde.



No bengaleiro, no hall da casa, guarda-se a hipótese de sair. Mas com a porta fechada, como fazer que a parede se aparente à saída da caverna com a projeção das imagens do exterior? Dentro de casa, os prisioneiros somos nós e, durante o período do covid19, a sombra fomos nós, junto aos casacos vazios. Os casacos dependurados esconderam as sombras reclamantes da nossa saída. Foi impossível vestir a sombra.



Trabalhar dentro de casa permite estar guardado na sombra de uma janela. A fotografia deu voz à parede, mostrando-a a gritar da dor que a rasga. Como um grito hospitalar. No silêncio. Na calma do olhar. Durante a pandemia de covid19, o sossego infetou a fotógrafa, tornando urgente e inevitável, fotografar. O jogo de luz projetado na parede, quando as sombras da persiana oscilaram, leva a fotógrafa a registar o Komorebi, a luz que passa entre as folhas, fazendo projetar e vibrar as suas sombras.



A fotografia encaixilhou a janela. Como se cada janela pudesse ser pendurada na parede. Como se cada janela pudesse ser vendida. Como se a pandemia tivesse posto a liberdade no “prego”, e esperássemos que tudo voltasse ao normal e pudéssemos comprar o exterior para dentro de nós.



O real que a fotografia capta é uma estante repleta de livros, mas o que custa perceber é se a janela e o cortinado são um cenário projetado ou se a janela se encontra, de facto, no meio da estante. Os trocadilhos visuais que a lente fotográfica podem ser projeções no vidro como se a lente do fotógrafo pudesse sempre usufruir de outras imagens óticas num inovador mise en abîme, onde se reproduz o que não se vê.

A pandemia criou a fuga pela janela para o espaço exterior confinada a livros, leituras e sonhos, abertos como janelas sobre o medo.



Como pode a grade estar por dentro da janela?
Como podemos estar confinados ao exterior?



Projetou a janela a luz no vidro escuro ou projetou a janela o vidro na parede escura?
A fusão cria um terceiro plano escorregadio, ao nosso olhar, como a chuva.



A fotografia exige ao fotógrafo ser um mestre na gestão da luz. A luz exige o controlo do infinito. Aqui a fotografia alterou a parede e trouxe para dentro da casa sombria a luz que a janela deixou passar.

Lucília Monteiro, durante a pandemia, criou com a fotografia a janela do nevoeiro. Como um pensamento, fotografou a dúvida.



De que lado está a fotógrafa quando usa a câmara para trazer a natureza para dentro da casa?

Como pode a fotografia apagar o vidro? Pela tecnologia? Pela capacidade de olhar?



São poucos os índices que distinguem o verdadeiro do falso.

A fotografia consegue mostrar o quanto são parecidos o real e as suas múltiplas representações, confundindo onde estamos, o que vemos e o quanto a duplicidade especular nos diz que as fotografias a que temos acesso, podem integrar a captação ótica e a reflexão ótica. E afinal, a fotografia pode arquivar a captação ótica da reflexão. Em cada fotografia, Lucília Monteiro impõe ao nosso olhar a dúvida.

GERÊS HOUSE V.R. EXPERIENCE

The Virtual Reality project in partnership with the high-performance window production company ECOSTEEL called *Gerês House V.R. Experience* initially appeared in 2019. It was a proposal made by ESMAD to create a virtual reality solution that would allow showing the operation of the company's different product ranges in an immersive and interactive way. The chosen context was the famous Gerês House designed by renowned architect Carvalho Araújo, a house belonging to the CEO of ECOSTEEL.

The modeling process was carried out in detail and with rigor so that the building and the surrounding natural environment were as faithful as possible to reality. The solution and implementation of the different ranges of windows produced in the company required some adaptations to the structure of the house without changing its characteristic design.

The project had the participation of colleagues Bruno Oliveira as programmer and João Azevedo in implementing the interaction mechanics.

LUÍS ALÍPIO

Casa do Gerês Experiência V.R.

O projeto de Realidade Virtual em parceria com a empresa de produção de janelas de alta performance ECOSTEEL denominado de *Casa do Gerês Experiência V.R.* surgiu inicialmente em 2019. Foi uma proposta realizada pela ESMAD ao autor para criar uma solução em realidade virtual que permitisse mostrar o funcionamento das diferentes gamas de produtos da empresa de um modo imersivo e interativo. O contexto escolhido foi a famosa Casa do Gerês projetada pelo arquiteto de renome Carvalho Araújo, casa pertencente ao CEO da ECOSTEEL.

O processo de modelação foi executado de forma detalhada e com rigor de forma que o edifício e o ambiente natural envolvente fosse o mais fiel possível à realidade. A solução e implementação das diferentes gamas das janelas produzidas na empresa requereram algumas adaptações na estrutura da casa sem alterar o desenho característico da mesma.

O projeto teve a participação dos colegas do autor, Bruno Oliveira como programador e João Azevedo na implementação das mecânicas de interação.

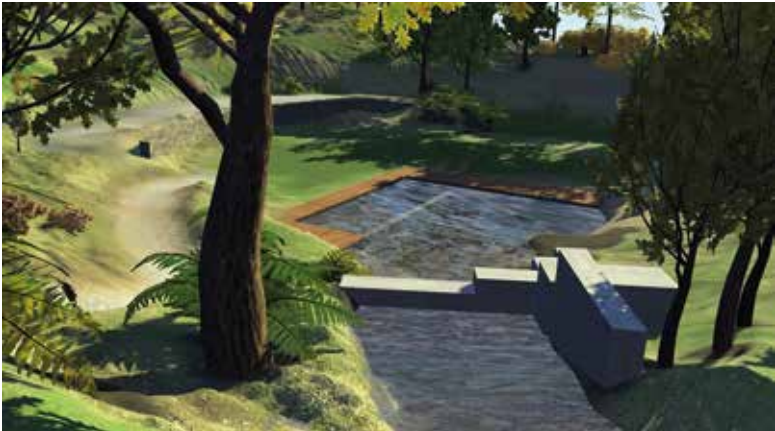












BIRDS AND SHELLS

— *Shells from the Ílhavo Maritime Museum*

The extraordinary collection of shells at the Ílhavo Maritime Museum fascinated the author from day one. The perfect spirals, the millimetric striations of the shells, the geometric solids built naturally on the shells were a source of amazement. The Museum's management kindly accepted his request to photograph this collection, which he worked on in February and March 2020, just before the pandemic. The final cyanotype print was only made a year later. The blue color takes us back to the environment in which these living beings originated, the dark and light splashes, the concert of blue tones and the white targets added mystery to the natural forms. At the exhibition in Ílhavo in 2022, Luís Pavão presented the same images printed in silver in parallel. The author worked with Nilden to print the cyanotypes on water-color paper, format 50 × 60 cm.

— *Birds of the Pedagogical Farm*

In these photographs, the author has tried to show everything we don't see in a poultry, its individuality as a living being, beauty, dignity and individuality. These and other birds landed on him as human beings would when they entered his studio. The author enlisted the help of the birds' handlers in choosing and preparing the animals, including holding them, calming them down and striking a pose in the studio. As with humans, some of the birds were more hostile to portraits and required several attempts. All the photographs were taken in black and white negative, format 20 × 25 cm, in a makeshift studio at Quinta Pedagógica dos Olivais, in Lisbon. From these negatives, the author produced beautiful platinotype images, which he says he would like to show one day. The work was printed in inkjet for a small exhibition at Quinta Pedagógica dos Olivais, in Lisbon, in October 2023.

LUÍS PAVÃO

Aves e Conchas

— *Conchas do Museu Marítimo de Ílhavo*

A extraordinária coleção de conchas do Museu Marítimo de Ílhavo fascinou o autor desde o primeiro dia. As espirais perfeitas, as estrias milimétricas das conchas, os sólidos geométricos construídos naturalmente sobre as carapaças foram motivo de espanto. A direção do Museu gentilmente aceitou o seu pedido para fotografar esta coleção, sobre a qual trabalhou em fevereiro e março de 2020, pouco antes da pandemia. A impressão final em cianotipia só aconteceu um ano depois. A cor azul remete-nos para o meio de origem destes seres vivos, os salpicos escuro e claro, o concerto de tons de azul e os brancos alvos adicionaram mistério às formas naturais. Na exposição em Ílhavo em 2022, Luís Pavão apresentou em paralelo as mesmas imagens impressas em prata. O autor contou com a colaboração de Nilden na impressão das cianotipias em papel de aguarela, formato 50 × 60 cm.

— *Aves da Quinta Pedagógica*

Nestas fotografias o autor tentou mostrar tudo o que não vemos numa galinha de capoeira, a sua individualidade enquanto ser vivo, beleza, dignidade e individualidade. Estas e outras aves pousaram para ele como fariam seres humanos que entrassem no seu estúdio. O autor contou com a colaboração dos tratadores das aves na escolha e preparação dos animais, incluindo o agarrar, acalmar, conseguir uma pose em estúdio. Tal como os seres humanos, algumas mais hostis ao retrato exigiram diversas tentativas. Todas as fotografias foram realizadas em negativo a preto e branco, formato 20 × 25 cm, num estúdio improvisado na Quinta Pedagógica dos Olivais, em Lisboa. Destes negativos o autor produziu belas imagens em platinotipia, que diz que gostaria um dia de mostrar. O trabalho foi impresso em jacto de tinta, para uma pequena exposição na Quinta Pedagógica dos Olivais, em Lisboa, em outubro de 2023.







1115-18





H1220-05



THE GENITOR

According to Marc Augé*, if a place can be defined as relational, historical and linked to identity, then a space that cannot be defined as relational, historical or linked to identity will define a non-place. *The Genitor* starts from the decontextualisation of places to create a fictional non-place that serves as a stage for the suggestion of a character who is conspicuous by his absence and gives prominence to the space.

The suppression of identity and context allows for a visual narrative that reflects on how places and non-places are shaped by human absence or presence while challenging the perception of the spaces we occupy and pass through.

* Marc Augé, *Non-Lieux; Introduction À Une Anthropologie de la Surmodernité* (1992)

LUÍS FILIPE RIBEIRO

The Genitor

Segundo com Marc Augé*, se um lugar pode ser definido como relacional, histórico e ligado à identidade, então um espaço que não pode ser definido como relacional, ou histórico, ou ligado à identidade definirá um não-lugar.

The Genitor parte da descontextualização de lugares para criar um não-lugar ficcional que serve de palco para a sugestão de um personagem que se adivinha pela ausência e confere o protagonismo ao espaço.

A supressão de identidade e contexto permite uma narrativa visual que reflete sobre como lugares e não-lugares são moldados pela ausência ou presença humana enquanto desafia a percepção dos espaços que ocupamos e transitamos.

* Marc Augé, *Non-Lieux; Introduction À Une Anthropologie de la Surmodernité* (1992)













ENDGAME, SAMUEL BECKETT (1957)

A CTB production, directed by Sílvia Brito, performed by Rogério Boane (HAMM), André Laires (CLOVE), Eduarda Filipa (NELL) and Carlos Feio (NAGG), with lighting by Nilton Teixeira, set design by António Jorge and costumes by Manuela Bronze.

One of the characteristics of Beckett's plays is the profusion of indications in the didascalia of each of his texts. They are obviously precise indications for reinforcing the meaning of the words and naturally extend to defining the character of the scenery, lighting, props and closet. They determine, so to speak, the atmosphere of a dramatic text that has become known as the theater of the absurd.

Perhaps because of this, this rigor leads to the installation of a peculiar rhythm of difference and repetition to organize itself into a kind of score, where the silences and words produce an image that, in the end, is averse to mimesis.

(images of the play by Paulo Nogueira)

MANUELA BRONZE

ENDGAME, Samuel Beckett (1957)

Uma produção da CTB, com encenação de Sílvia Brito, interpretação de Rogério Boane (HAMM), André Laires (CLOVE), Eduarda Filipa (NELL) e Carlos Feio (NAGG), Luz de Nilton Teixeira, Cenário de António Jorge e Figurinos de Manuela Bronze.

Uma das características das peças de Beckett é a profusão de indicações que a didascália de cada um dos seus textos comporta. Elas são, obviamente, indicações precisas para o reforço do sentido das palavras e estendem-se, naturalmente, à definição do caráter do cenário, iluminação, adereços e guarda-roupa. Determinam, por assim dizer, a atmosfera de um texto dramático que se convencionou ser o do teatro do absurdo. Talvez por isso, esse rigor conduz à instalação de um ritmo peculiar de diferença e repetição para se organizar numa espécie de pauta, onde os silêncios e as palavras produzem uma imagem que, no limite, é avessa à mimese.

(imagens do espetáculo de Paulo Nogueira)

- DRETO
- AVESSE

Cyria

→ 15cm + 10cm = 25cm

MAINTENHA 15cm DO BODO

IGUAL AO POZO

- SEM BOLÇOS no bolso
- 1 BOLSO / PRATO

+ 3cm de qual a largura dele
→ alto da peça 94cm



Handwritten notes and lists on the right side of the page, including 'DIRE', 'SOLTEIRO', 'MANGA', 'CALÇA', 'BOTAS', and 'ESTR. DE ESQUERDA'.

Handwritten notes and lists on the bottom right side of the page, including 'PUNTO', 'ANDE', and 'BOLSO'.





ENDGAME 6 JUNHO 2024
SILVA BRITO

- XARE de pa' p'chelas
de m'ano

XARE
de v'chelo
OSTOLA
- esta de p'lo



HAMM

KLOV-ARAE
COM BUELOS
de PAISO de TITAS

VERDADE DE...
FANTASIA...
PENSAMENTO...
NADA



NELL - ENNECA

(not in world)



NAGG - ALLO FEAD

(not in world)

Ennecca for TD
Fridays/Mon



Col Sp
92 amp





PISCINA DAS MARÉS

Inaugurated in 1966, the Piscinas das Marés discreetly mark out the waterfront of Leça da Palmeira with two swimming pools, changing rooms and a bar. The project was designed by architect Álvaro de Siza Vieira. For three months the pools are used for the real purpose for which they were created, this time corresponding to the bathing season, mid-June to mid-September. During the rest of the year, the pools are empty and under surveillance 24 hours a day. The images taken are a record of a space that is in transition between the “natural” and the “artificial”, where concrete meets the primitive rock of the site. The fact that it is not in a “normal” state of use makes it possible to intensify this junction/transition between the “artificial” and the “natural”, between the architect's design, marked by the use of concrete, and the “primitive design” of the rocks.

In more general shots, the pools are “camouflaged”.

The interest in photographing during the “non-use” of the site is evident in the selection of images taken. The placement of some images of the pools in use punctually marks the narrative as well as the time in which the site is used.

MARTA FERREIRA

Piscina das Marés

As Piscinas das Marés, inauguradas em 1966 e com projeto do arquiteto Álvaro Siza Vieira, marcam de forma discreta a marginal de Leça da Palmeira com um composto de duas piscinas, vestiários, balneários e bar. Durante três meses as piscinas são utilizadas para o verdadeiro fim para o qual foram criadas; esse tempo corresponde ao período balnear, de meados de junho a meados de setembro. Nos restantes meses do ano as piscinas estão vazias e sob vigilância vinte e quatro horas por dia. As imagens realizadas são o registo de um espaço que se encontra em transição entre o “natural” e o “artificial”, onde o betão se cruza com a rocha primitiva do local. O seu não estado “normal” de utilização permite em planos mais próximos intensificar essa junção/transição do “artificial” com o “natural”, do desenho do arquiteto, marcado pela utilização do betão, com o “desenho primitivo” das rochas. Em planos mais gerais as piscinas ficam “camufladas”.

O interesse por fotografar durante a “não utilização” do local é evidente na seleção das imagens realizadas. A colocação de algumas imagens das piscinas em utilização marca de forma pontual a narrativa tal como o tempo em que o local é usado.













SCRAPING TO (RE)WRITE

Imperfect as a territory of memories, these 'raconti' photographs revisit the Madonie as a paradox between extreme beauty and banality, where the resilience and porosity of landscapes and architecture – historical and contemporary – operate as the residue of a body that resists and reveals its scars. Not as ruin, decay or abandonment, but as living matter, in the expectation of (re)creating a poetic and political palimpsest, which goes back to the etymological origin of the word, from the Latin *palimpsestos*, and the Greek *palimpsēstos*, as 'scraped to write again'.¹

This tour of the Madonies has its origins in the artist residency/commission for the *Madonie project. Paesagi 1973/2021. Fondostorico e nuovecommitenze*.²

1. "palimpsesto", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [online], 2008–2024, <https://dicionario.priberam.org/palimpsesto>.

2. This commissioned project includes works by photographers Luigi Fiano, Lorenzo Martelli, Marcello De Masi, Giovanni Scotti, Alvise Raimondi, Sebastiano Raimondo and Maria Vittoria Trovato.

PAULO CATRICA

Raspar para (re)escrever

Imperfeitas como um território de memórias, estas fotografias ‘raconti’ revisitam as Madonie enquanto paradoxo entre a beleza extrema e a banalidade, onde a resiliência e a porosidade das paisagens e da arquitetura – históricas e contemporâneas – operam como resíduos de um corpo que resiste e revela as suas cicatrizes. Não como ruína, decadência ou abandono, antes como matéria viva na expectativa de (re)criar um *palimpsesto* poético e político, que remete para a origem etimológica da palavra, do latim *palimpsestos*, e do grego *palimpsêstos*, como ‘raspado para escrever de novo’.¹

Este périplo pelas Madonie tem na origem a residência artística/encomenda do projecto *Madonie. Paesagi 1973/2021. Fondostorico e nuovecommitenze*.²

1. “palimpsesto”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008–2024, <https://dicionario.priberam.org/palimpsesto>.

2. Este projeto de encomenda inclui trabalhos dos fotógrafos Luigi Fiano, Lorenzo Martelli, Marcello De Masi, Giovanni Scotti, Alvise Raimondi, Sebastiano Raimondo e Maria Vittoria Trovato.









EAST IBERIA

Landscape is a natural scene mediated by culture. It is both a represented and a presented space, both a signifier and a significant, both a frame and what the frame contains, both a real place and its simulacrum, both a package and the commodity inside the package. (Mitchel, 2002, p. 5)

The ancient kingdom of Iberia, where the West blurs into the plains of the Caucasus, has been an important economic and cultural center since Classical Antiquity and the High Middle Ages.

A tense and convulsive place of constant occupation, division and appropriation, the photographs attempt to reflect on the mechanisms of power in the construction of the contemporary landscape, seen as a space of mediation and dynamic, continuous interaction.

The photographs bear documentary witness, presenting themselves as aesthetic and discursive devices that reflect a political and social attitude resulting from the real, the imaginary, memory and experience.

SÉRGIO ROLANDO

East Iberia

A paisagem é uma cena natural mediada pela cultura. É tanto um espaço representado como um espaço apresentado, tanto um significante como um significado, tanto uma moldura como aquilo que a moldura contém, tanto um lugar real como o seu simulacro, tanto uma embalagem como a mercadoria dentro da embalagem.

(Mitchel, 2002, p. 5)

O antigo reino da Ibéria, onde o Ocidente se dilui nas planícies do Cáucaso, tem sido um importante centro económico e cultural desde a Antiguidade Clássica e a Alta Idade Média.

Lugar tenso e convulso, de ocupação, divisão e apropriação constante, as fotografias intentam uma reflexão acerca dos mecanismos de poder na construção da Paisagem contemporânea, vista como um espaço de mediação e de uma interação dinâmica e contínua.

As fotografias assumem um testemunho documental, apresentando-se como dispositivos estéticos e discursivos, que refletem uma atitude política e social que resulta do real, do imaginário, da memória e da experiência.











BIOGRAFIAS
BIOGRAPHIES

ANA CATARINA PINHO

Nasceu em 1983, no Porto. É investigadora e artista visual cujo trabalho cruza fotografia, documentário e imagens de arquivo, com um enfoque particular em temáticas de narrativa histórica, memória colectiva e políticas da imagem. Como fundadora e coordenadora do ARCHIVO, Pinho desenvolveu uma plataforma internacional que contribui para a disseminação de práticas académicas e artísticas, fomentando o diálogo e o pensamento crítico em cultura visual. Doutorada pela University of South Wales, é actualmente investigadora no Instituto de História da Arte da Universidade NOVA de Lisboa.

Born in 1983 in Porto. She is a researcher and visual artist whose work crosses photography, documentary and archive images, with a particular focus on themes of historical narrative, collective memory and the politics of the image. As the founder and coordinator of ARCHIVO, Pinho has developed an international platform that contributes to the dissemination of academic and artistic practices, fostering dialog and critical thinking in visual culture. She has a PhD from the University of South Wales and is currently a researcher at the Institute of Art History at NOVA University Lisbon.

ANA PINHO VARGAS

Nasceu em 1966, em Paranhos, no Porto. Fotógrafa e pintora, vive em Vila Nova de Gaia. É mestre em Fotografia pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa no Porto desde 2022 e licenciada em Fotografia e Cultura Visual pela Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia IADE em Lisboa desde 2019. As suas principais exposições incluem *Silêncio*, parte de X`18, exposição coletiva na Galeria Mute em Lisboa, em 2018 e *O diário*, parte do Panorama 21, exposição coletiva na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, no Porto em 2021.

Born in 1966 in Paranhos, Porto. Photographer and painter, she lives in Vila Nova de Gaia. She has a Master degree in Photography from the School of Arts of Portuguese Catholic University in Porto since 2022 and a Bachelor degree in Photography and Visual Culture from the Faculty of Design, Technology and Communication in IADE European University in Lisbon since 2019. Her main exhibitions include *Silêncio*, part of X`18, a collective exhibition in Mute Gallery in Lisboa in 2018 and *O diário*, part of the Panorama 21, a collective exhibition in the School of Arts of Portuguese Catholic University in Porto in 2021.

ANÍBAL LEMOS

Nasceu em 1951 e é natural de Salreu, Estarreja. Professor, fotógrafo, curador e investigador em Fotografia, é doutorado e mestre pela Universidade de Derby, na Inglaterra e licenciado em Fotografia pela ESAP do Porto. Diretor, Curador, Coordenador e Professor no departamento de Fotografia do Centro de Arte de S. João da Madeira (CASJM), é ainda Professor no IADE, em Lisboa. Foi professor e orientador no Mestrado e Licenciatura da ESMAD/P. PORTO e na ESAP. Integra o Conselho de Fundadores da Fundação Júlio Resende – Lugar do Desenho, Gondomar. Autor de vários textos para livros e catálogos de fotografia do CASJM.

Born in 1951, Salreu, Estarreja. Professor, photographer, curator and researcher in Photography, has a PhD and a Master's degree from the Faculty of Art and Design of the University of Derby in England and a degree in Photography from ESAP. Director, Curator, Coordinator and Professor in the Photography department of Centro de Arte de S. João da Madeira (CASJM). Professor at IADE in Lisbon, for undergraduate, master's and doctoral degrees. Has taught and supervised in Master's and Bachelor's degrees at ESMAD/P.PORTO and at ESAP. He is a member of the Board of Founders of the Júlio Resende Foundation – Lugar do Desenho, Gondomar. Author of several texts for CASJM photography books and catalogues.

AUGUSTO LEMOS

Nasceu em 1951 no Porto, onde reside. Doutorado pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, foi professor na ESE/P.PORTO entre os anos 1995 e 2021, tendo trabalhado nas áreas da Fotografia e do Património Cultural. Expõe regularmente há décadas, com exposições individuais e coletivas e inúmeras publicações. Tem artigos publicados sobre História da Fotografia (séc. XIX) e sobre os Caminhos de Santiago. É co-curador da exposição colectiva internacional *Imagens Periféricas* integrado no Mira Pinhole Photography e autor dos livros de fotografia *Vamos a la playa*, *As paisagens do viajante* e co-autor de *N2 - O Signo e a Paisagem*.

Born in 1951 in Porto, where he lives. He has a PhD from the Faculty of Fine Arts at the University of Barcelona and was a lecturer at the ESE/P.PORTO between 1995 and 2021, working in the areas of Photography and Cultural Heritage. He has exhibited regularly for decades, with solo and group exhibitions, and innumerous publications. He has published articles on the History of Photography (19th century) and on Caminhos de Santiago. He is co-curator of the international group exhibition *Imagens Periféricas* at Mira Pinhole Photography and author of the photography books *Vamos a la playa*, *As paisagens do viajante* and co-author of *N2 - O Signo e a Paisagem*.

BÁRBARA PAIXÃO

Nascida no Bombarral em 1994, residente no Porto, é uma artista digital que trabalha com visuais 2D, instalações interativas e VJing. Formada em Design Gráfico pela ESAD.CR em 2018 e Mestre em Sistemas e Media Interativos pela ESMAD em 2011, foca-se na interação entre corpo e o computador, utilizando sensores e software em tempo real para criar experiências imersivas. Realizou projetos para Porto Digital (Festival Eléctrico), Space and Time (Consensus, Texas), Nico Paulo (Canadá), Portugal Fashion, para a Bienal de Arte da Maia, Criatech e Cinanima. Além disso, é docente na Escola Superior de Media Artes e Design, Vila do Conde e na Universidade Autónoma de Lisboa.

Bárbara Paixão, born in Bombarral in 1994 and living in Porto, is a digital artist who works with 2D visuals, interactive installations and VJing. With a degree in Graphic Design from ESAD.CR in 2018 and a Master's in Interactive Systems and Media from ESMAD in 2011, she focuses on the interaction between the body and the computer, using sensors and software in real time to create immersive experiences. She has worked on projects for Porto Digital (Electric Festival), Space and Time (Consensus, Texas), Nico Paulo (Canada), Portugal Fashion, the Maia Art Biennial, Criatech and Cinanima. He is also a lecturer at the School of Media Arts and Design, Vila do Conde and the Autonomous University of Lisbon.

FELÍCIA PINHO OLIVEIRA

Nasceu no ano de 2000, em Aveiro. É fotógrafa e licenciou-se em Ciências da Comunicação na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Em 2023 completou o mestrado em Comunicação Audiovisual, especialização em Fotografia e Cinema Documental, na Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD). Participou na exposição coletiva *Todo o Presente* (2023, P.Artes) e é autora do livro e da exposição *Sem Passado* (2023, Arquivo Distrital do Porto). O seu percurso académico e artístico relaciona-se sobretudo com a possibilidade de, através da investigação do passado, da ruína e do arquivo, repensar a história e criar diferentes narrativas.

Born in 2000, in Aveiro. She is a photographer and graduated in Communication Sciences from the Faculty of Letters of the University of Porto. In 2023 she completed her master's degree in Audiovisual Communication, specializing in Photography and Documentary Cinema, at the School of Media Arts and Design (ESMAD). She took part in the group exhibition *Todo o Presente (The Whole Present)* (2023, P.Artes) and is the author of the book and exhibition *Sem Passado (Without Past)* (2023, Arquivo Distrital do Porto). Her academic and artistic career is mainly related to the possibility of rethinking history and creating different narratives through research into the past, ruins and archives.

HUGO EDGAR MESQUITA

Nasceu no Porto em 1979. Trabalha na criação de sistemas audiovisuais interativos para as artes performativas, explorando o diálogo entre corpo, tecnologia e novos media. Licenciado em Tecnologias da Comunicação Multimédia na ESMAE/P.PORTO e Mestre em Multimédia pela Universidade do Porto, integra atualmente o PhD em Media Digitais da Universidade do Porto, pesquisando a colaboração criativa entre artistas e inteligência artificial. Além das incursões nas média artes, ensina matérias de programação criativa, sistemas digitais interativos, computação física e vídeo mapping na ESMAD/P.PORTO.

Born in Porto in 1979. He works on the creation of interactive audiovisual systems for the performing arts, exploring the dialog between the body, technology and new media. With a degree in Multimedia Communication Technologies from ESMAE/P.PORTO and a Master's in Multimedia from the University of Porto, he is currently studying for a PhD in Digital Media at the University of Porto, researching creative collaboration between artists and artificial intelligence. In addition to his forays into the media arts, he teaches creative programming, interactive digital systems, physical computing and video mapping at ESMAD/P.PORTO.

JOÃO GIGANTE

Natural de Viana do Castelo, 1986, é licenciado em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes do Porto e realizou o Mestrado em Comunicação Audiovisual (Fotografia Documental) na Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto. Mantém o seu percurso entre a prática das artes plásticas, da fotografia, vídeo e da sonoplastia, tendo exposto o seu trabalho em diversas exposições. Desenvolve também projetos de cariz musical onde se destaca o projeto PHOLE. Atualmente é também docente na área do audiovisual (área científica de Artes, Design e Humanidades) na Escola Superior de Educação do IPVC.

Born in Viana do Castelo, 1986, has a degree in Fine Arts from the Faculty of Fine Arts of Porto and a master's degree in Audiovisual Communication (Documentary Photography) from the School of Music and Performance Arts of the Polytechnic Institute of Porto. Works in the visual arts, photography, video and sound design, and has exhibited work in various exhibitions. Also develops musical projects, including the PHOLE project. Currently he is also a lecturer in audiovisual studies (Arts, Design and Humanities) at the IPVC's School of Education.

JOÃO GONZALEZ

Nasceu no Porto, em 1996. É realizador, animador, ilustrador e músico com formação clássica em piano. Licenciado em Multimédia pela ESMAD/P.PORTO e especializado na área da Animação, ingressou em 2018 no Mestrado em Animação na RCA em Londres. Realizou os filmes premiados *The Voyager* e *Nestor*. Em 2022, tornou-se o primeiro realizador português de animação a ser premiado no Festival de Cannes com *Ice Merchants*, o primeiro filme português nomeado para um Óscar e o segundo a vencer o Prémio Annie. *Ice Merchants* é o filme português mais premiado da história, com mais de 130 prémios internacionais e mais de 370 seleções oficiais em festivais espalhados pelo mundo.

Born in Porto in 1996. He is a director, animator, illustrator and musician with classical training in piano. He has a degree in Multimedia from ESMAD/P.PORTO and specializes in Animation. In 2018, he took a Master's degree in Animation at the RCA in London. He directed the award-winning films *The Voyager* and *Nestor*. In 2022, he became the first Portuguese animation director to win an award at the Cannes Film Festival with *Ice Merchants*, the first Portuguese film to be nominated for an Oscar and the second to win the Annie Award. *Ice Merchants* is the most awarded Portuguese film in history, with more than 130 international awards and more than 370 official selections at festivals around the world.

JOHN GOTO

Nasceu em Stockport 1949. Foi docente, investigador, artista e fotógrafo. Obteve a sua formação académica no Berkshire College of Art e na St. Martin's School of Art, na École Louis Lumière, Paris e na F.A.M.U., Praga. Lecionou em universidades inglesas e estrangeiras. Participou em inúmeras exposições coletivas e expôs individualmente em locais como a Photographer's Gallery em Londres, bem como em galerias e eventos internacionais. Publicou o seu trabalho em várias publicações. Entre os livros e catálogos de artista associados aos seus projetos e exposições inclui-se: TEREZIN (1988) e New World Circus (2006). O seu trabalho está representado em coleções públicas de diversos museus internacionais.

Born in Stockport in 1949. Was a teacher, researcher, artist and photographer. He trained at Berkshire College of Art and St Martin's School of Art, but also at the École Louis Lumière, Paris and F.A.M.U., Prague. He has taught at universities in England and abroad. He has participated in numerous group exhibitions and exhibited individually at venues such as the Photographer's Gallery in London, as well as at international galleries and events. He has published his work in various publications. Artist's books and catalogues associated with his projects and exhibitions includes: TEREZIN (1988) and New World Circus (2006). His work is represented in the public collections of several international museums.

JOSÉ MAÇÃS DE CARVALHO

Nasceu em 1960, em Anadia. É doutorado em Arte Contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (UC). Estudou Literatura nos anos 80 na UC e Gestão de Artes nos anos 90, em Macau, onde trabalhou e viveu. É Professor no Departamento de Arquitetura e no Colégio das Artes da UC, onde é também o Coordenador do Mestrado em Estudos Curatoriais. Desde 2020 é curador do Centro de Arte Contemporânea de Coimbra. Foi bolseiro em várias instituições e projetou várias exposições. Nomeado para prémios nacionais e internacionais, publicou e participou em vários livros. Entre 2011 e 2017 realizou várias exposições individuais em torno do tema arquivo e memória.

Born in Anadia in 1960. He completed his PhD in Contemporary Art at the College of Arts of the University of Coimbra (UC). He studied Literature in the 1980s at the UC and Arts Management in the 1990s in Macau, where he worked and lived. He is a Professor in the Department of Architecture and at the College of Arts of the UC, where he is also Coordinator of the Master's Degree in Curatorial Studies. Since 2020 he has been a curator at the Coimbra Contemporary Art Center. He has received grants from various institutions and designed several exhibitions. Nominated for national and international awards, he has published and participated in several books. Between 2011 and 2017 he held several solo exhibitions around the theme of archive and memory.

LARA JACINTO

Nasceu em 1982, em Leiria. Formou-se em Design Multimédia (UBI) e em Fotografia (IPF, no Porto). Trabalha como fotógrafa independente, focada em projetos documentais. Divide-se entre o desenvolvimento de projetos pessoais e encomendados por instituições públicas e privadas, frequentemente ligados à fotografia de arquitetura, reportagem e retrato, que abordam temas contemporâneos, centrados em questões sociais e territoriais. Exibe e publica regularmente. É co-fundadora da COLECTIVO, onde nos últimos anos trabalhou no projecto *Thin Line*, que procura refletir sobre o significado da Europa de hoje, a partir dos territórios de fronteira europeus.

Born in 1982 in Leiria. She graduated in Multimedia Design (UBI) and later in Photography (IPF, in Porto). She works as an independent photographer, focusing on documentary projects for public and private institutions, often linked to architectural, reportage and portrait photography, which deal with contemporary themes, focusing on social and territorial issues. The most recent are dedicated to borders, identity and emigration. Her work is regularly exhibited and published. She is co-founder of COLECTIVO, where in recent years she has worked on the *Thin Line* project, which seeks to reflect on the meaning of today's Europe from the European border territories.

LUCÍLIA MONTEIRO

Nasceu em 1966, na ilha da Madeira. Em 1988 ingressou no Curso de Fotografia na ESAP do Porto, iniciando em simultâneo a carreira de fotojornalista (1989). Em 2014 concluiu o Mestrado em Fotografia e Cinema Documental da ESMAD/P.PORTO. Ao longo da carreira fez reportagens em conceituados jornais e revistas portuguesas, em que se destacam temas como as minorias étnicas na China (1998), a guerra civil em Angola (2001). Desde 2014 que tem levado a cabo diferentes iniciativas pessoais no âmbito da fotografia documental, arte e instalação, com fotografias e vídeo. Atualmente trabalha o tema *Mulheres da Guerra* vítimas da guerra colonial Portuguesa.

Born in 1966 on the island of Madeira. In 1988 she studied Photography at the ESAP in Porto, and at the same time began her career as a photojournalist (1989). In 2014 he completed a Master's degree in Documentary Photography and Cinema, ESMAD/P.PORTO. Throughout her career, she has reported for renowned Portuguese newspapers and magazines covering topics such as ethnic minorities in China (1998), the civil war in Angola (2001). Since 2014, she has carried out various personal initiatives in the field of documentary photography, art and installation, with photographs and video. She is currently working on the theme of *Women of War*, victims of the Portuguese colonial war.

LUÍS ALÍPIO

Nasceu em 1975. É um experiente artista e animador 3D. Artista conceptual e animador nos estúdios de produção audiovisual Miragem, é também Diretor de animação e sócio fundador dos estúdios de produção audiovisual Animago. Frequentou o Curso de Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e é Mestre em Animação Digital pela Escola Superior Artística do Porto – Guimarães. Titular do Título de Especialista pelo Instituto Politécnico do Porto, é ainda Professor de Animação 2 e Animação 3 na Licenciatura em Multimédia da Escola Superior de Media Artes e Design do Instituto Politécnico do Porto.

Born in 1975. He is an experienced 3D artist and animator. A conceptual artist and animator at Miragem audiovisual production studios, he is also animation director and founding partner of Animago audiovisual production studios. Studied Painting at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto and has a Master's Degree in Digital Animation from the Escola Superior Artística do Porto - Guimarães. Holds a Specialist Degree from the Polytechnic Institute of Porto and teaches Animation 2 and Animation 3 on the Multimedia Degree course at the School of Media Arts and Design of the Polytechnic Institute of Porto.

LUÍS PAVÃO

Nasceu em Lisboa, em 1954. É licenciado em Engenharia Eletrotécnica pelo IST, 1981, e Mestre em Fotografia (MFA on Photography, RIT, 1989). É fundador da empresa LUPA especializada na conservação e digitalização de coleções de fotografia, com responsabilidade técnica na realização de vários projetos desta área. Foi o conservador das coleções de fotografia do AM de Lisboa – Arquivo Fotográfico desde 1990 até 2024. Lecionou no AR.CO de 1990 a 2000 e no IP de Tomar, desde 2000 até 2015. Tem realizado regularmente exposições de fotografia, das quais se destacam *Ode ao 31 de Janeiro*, Museu da Faculdade de Ciências, 2019 ou *Record Rapid* na Pequena Galeria em Lisboa (2021).

Born in Lisbon in 1954. He has a degree in Electrical Engineering from IST, 1981, and a Master's degree in Photography (MFA on Photography, RIT, 1989). He is the founder of LUPA, a company specializing in the conservation and digitization of photographic collections, with technical and scientific responsibility for carrying out various projects in this area. He was the curator of the photography collections of the Lisbon Municipal Archive – Photographic Archive from 1990 until 2024. He taught at AR.CO from 1990 to 2000 and at the IP of Tomar from 2000 to 2015. He has regularly held photography exhibitions, including *Ode ao 31 de Janeiro*, Museu da Faculdade de Ciências, 2019 or *Record Rapid* at Pequena Galeria in Lisbon (2021).

LUFÍS FILIPE RIBEIRO

Nasceu em Lisboa em 1971. Estudou Fotografia no AR.CO, Lisboa e Fotografia de Espectros Invisíveis aplicada ao registo de obras de arte no Centre de Recherche et Restauration des Musées de France, C2RMF, em Paris. É Professor Adjunto no Departamento de Artes da Imagem, da ESMAD/P.PORTO. Enquanto autor interessa-se por questões de território na relação lugar/não-lugar, a sua alteração e sustentabilidade. Concetualmente procura refletir sobre a fotografia como *medium* de construção de realidades, memórias e de um imaginário coletivo global. Está representado em coleções privadas e institucionais, com trabalho publicado nacional e internacionalmente.

Born in Lisbon in 1971. He studied Photography at AR.CO, Lisbon and Invisible Spectra Photography applied to the recording of works of art at the Centre de Recherche et Restauration des Musées de France, C2RMF, in Paris. He is an Adjunct Professor in the Department of Image Arts at ESMAD/P.PORTO. As an author he is interested in questions of territory in the relationship between place/non-place, its alteration and sustainability. Conceptually, he seeks to reflect on photography as a medium for constructing realities, memories and a global collective imaginary. He is represented in private and institutional collections, with work published nationally and internationally.

MANUELA BRONZE

Nasceu em Moçambique em 1955. É artista plástica e figurinista. No campo das Artes Plásticas, apresenta-se em exposições coletivas e individuais. No Design de Figurinos tem trabalhado para teatro, ópera, bailado e cinema com diversos encenadores, realizadores e coreógrafos. É membro fundador da Companhia de Teatro de Braga. Doutorada em Arte Contemporânea, pela Faculdade de Belas Artes de Pontevedra, U. de Vigo; Master of Fine Arts in Costume Design, Boston University School for Theatre Arts, USA; Curso de Artes Plásticas, ESBAP. É Professora Coordenadora (aposentada) do Departamento de Teatro da ESMAE/P.PORTO. É membro integrado do i2ADS da FBAUP.

Born in Mozambique in 1955. She is a visual artist and costume designer. In the area of Visual Arts, she has exhibited in group and solo exhibitions. In costume design, she has worked for theater, opera, ballet and cinema with various directors, filmmakers and choreographers. She is a founding member of the Braga Theatre Company. She holds a PhD in Contemporary Art from the Faculty of Fine Arts of Pontevedra, U. de Vigo; Master of Fine Arts in Costume Design, Boston University School for Theatre Arts, USA; and a degree in Plastic Arts, ESBAP. She is a Professor (retired) in the Theatre Department of ESMAE/P.PORTO. She is an integrated member of i2ADS at FBAUP.

MARTA FERREIRA

Nativa de Muna de Besteiros, distrito de Viseu, nasceu em 1989 e vive atualmente no Porto. Em 2010, concluiu a Licenciatura em Tecnologia da Comunicação Audiovisual e em 2012 o Mestrado em Comunicação Audiovisual com especialização em Fotografia Documental. Colaborou com a scopio, nomeadamente no projeto *Mapeamento de Fotografia Documental e Artística: um olhar Contemporâneo sobre a Arquitetura Portuguesa* desenvolvendo uma série fotográfica sobre a obra de Álvaro Siza – Piscinas das Marés – publicada no livro *Um outro olhar sobre as Obras de Álvaro Siza*. Desde 2013 trabalha na área da fotografia de arquitectura.

A native of Muna de Besteiros, in the district of Viseu, currently lives in Porto. In 2010, she completed a degree in Audiovisual Communication Technology and, in 2012, a Master's degree in Audiovisual Communication with a specialization in Documentary Photography. She collaborated with scopio, namely on the project *Mapping Documentary and Artistic Photography: a Contemporary Look at Portuguese Architecture*, developing a photographic series on the work of Álvaro Siza – Piscinas das Marés – published in the book *Um outro olhar sobre as Obras de Álvaro Siza*. She has been working in the field of architectural photography since 2013.

PAULO CATRICA

Nasceu em Lisboa, em 1965. Licenciado em História pela Universidade Lusíada de Lisboa, tem Mestrado em Imagem e Comunicação pelo Goldsmith's College em Londres e Doutoramento em Estudos de Fotografia pela Universidade de Westminster, ambos em Londres. É Investigador do Instituto de História Contemporânea na Universidade Nova de Lisboa, desde 2014. Expõe e publica regularmente desde 1997, sendo exemplos do seu trabalho as monografias *O desvio que fez a curva do rio* (2019) e *Memorator* (2015). O seu trabalho faz parte de coleções de arte privadas e institucionais em vários países, como o caso da Coleção de Arte Contemporânea do Estado, em Portugal.

Born in Lisbon in 1965. He graduated in History from Universidade Lusíada de Lisboa, has an MA in Image and Communication from Goldsmith's College and a PhD in Photography Studies from the University of Westminster, both in London. He has been a researcher at the Institute of Contemporary History at Universidade Nova de Lisboa since 2014. He has been exhibiting and publishing regularly since 1997, examples of his work being the monographs *O desvio que fez a curva do rio* (2019) and *Memorator* (2015). His work is part of private and institutional art collections in several countries, such as the State Contemporary Art Collection in Portugal.

SÉRGIO ROLANDO

Nasceu em 1978. Vive no Porto, onde trabalha como fotógrafo e como docente no ensino superior. É Mestre em Fotografia e Cinema Documental pela ESMAE e doutorando em Criação Artística. No seu trabalho procura uma representação, interpretação e construção visual sobre os assuntos da Paisagem, Arquitetura e Território. Foi Bolseiro de Pèpinières Européennes pour jeunes artists (2003), ESMAE (2011) e Instituto Camões (2015/2016). Expõe regularmente em Portugal e no estrangeiro, possuindo diverso trabalho publicado e encontra-se representado em coleções públicas e privadas.

Born in 1978. He lives in Porto, where he works as a photographer and as a lecturer in higher education. He has a Master's degree in Photography and Documentary Film from ESMAE and is studying for a PhD in Artistic Creation. In his work he seeks representation, interpretation and visual construction on the subjects of Landscape, Architecture and Territory. He was awarded a scholarship by Pèpinières Européennes pour jeunes artists (2003), ESMAE (2011) and Instituto Camões (2015/2016). He exhibits regularly in Portugal and abroad, has published several works and is represented in public and private collections.

IMAGENS DO REAL

IMAGINADO

20 ANOS

20 YEARS

VOL. B

EDIÇÃO **EDITION**

Escola Superior de Media
Artes e Design. Instituto
Politécnico do Porto

COORD. EDITORIAL

EDITORIAL COOR.

Olívía Marques da Silva

ORGANIZAÇÃO

ORGANIZATION

ID+/ESMAD/P.PORTO

Olívía Marques da Silva

João Azevedo

Vítor Quelhas

DESIGN **DESIGN**

Vítor Quelhas

REVISÃO E EDIÇÃO

DE TEXTO

PROOFREADING

AND EDITING

Carla Martins

Cesário Alves

Olívía Marques da Silva

TRADUÇÃO

TRANSLATION

Adriana Baptista

Carla Martins

Cesário Alves

Fátima Aguiar

ISCAP/P.PORTO

Olívía Marques da Silva

AUTORES **AUTHORS**

Ana Catarina Pinho

Ana Pinho Vargas

Aníbal Lemos

Augusto Lemos

Bárbara Paixão

Felícia Oliveira

Hugo Mesquita

João Gigante

João Gonzalez

José Maças de Carvalho

Lara Jacinto

Lucília Monteiro

Luís Alípio

Luís Pavão

Luís Ribeiro

Manuela Bronze

Marta Ferreira

Paulo Catrica

Sérgio Rolando

SECRETARIADO

SECRETARIAT

Fátima Aguiar

Mafalda Ventura

Raquel Gomes

IMPRESSÃO **PRINTING**

Gráfica Maiadouro

DEPÓSITO LEGAL

LEGAL DEPOSIT

xxx xxx/xx

ISBN

978-989-35125-4-8

TIRAGEM **PRINT RUN**

500

1ª edição, out. 2024

1st edition, oct. 2024

ESMAD/P.PORTO

Rua D. Sancho I, 981

4480-876 Vila do Conde

www.esmad.ipp.pt