

TIMES AND MOVEMENTS OF THE IMAGE

CALL FOR PAPERS AND FOR WORKS

Among several artistic projects and critical debates developed in recent years in the fields of art history, art criticism, film and new media studies, many bring to the fore issues of hybridity, medium specificity and image materiality. Emphasis is placed on questions concerning the ways of experiencing “subliminal images” (R. Durand, 1995) in contemporary visual practices. For example, in photography the focus shifted from the isolated moment to the productive relationship between stasis and motion (D. Sutton, 2009), including visual arrangements that transform notions of “photographic narrativity” (P.Wollen, 1984; G.Baker, 2008). In cinema, chrononormativity and linear montage give place to the interruption of movement, addressed by Bellour as a new category of time that extends Gilles Deleuze’s dynamic taxonomy of images (R.Bellour, 1987; 2002). New media technologies, such as video and audio-visual installation, considered by some authors as “transformation imagery” (Y.Spielmann, 2008), focus on the transitions between images and the experience of time, encompassing “unintended pleasures” (L.Mulvey, 2006) and new forms of creative thinking and spectatorship. Finally, performance is increasingly integrated in cinema, photography and video, leading to the investigation of the practices of the body in relation to anti-diegetic structures and processes of repetition and duration. Finally, even the so-called traditional artistic disciplines increasingly incorporate issues of time and movement that question the conventional principles of representation.

We invite scholars, artists and independent researchers interested in the study of the multiple times and movements of the images, probed in their limits and potentialities across different media and disciplines. We are interested in presentations and artistic projects that consider the tensions between the still image and the moving image, and/or that seek to examine the problems of durability posed by the new technologies of the image and by performance art, while keeping focus on the many issues this subject raises when confronted with the so-called traditional disciplines of painting, sculpture and drawing.

ESAD.CR

The School of Arts and Design of Caldas da Rainha, of the Polytechnic Institute of Leiria and the LIDA - Design and Arts Research Lab, co-organize and host in Caldas da Rainha the international conference and exhibition Times and Movements of the Image.

There is a pretext that leads us here, contemporary artistic production, translated into potentially interdisciplinary practices and reflections, must find a way to materialize, in academia and in the spaces where it articulates or gains form. In a school such as ESAD.CR, this pretext is also a necessity, given the accumulation of times with forcibly divergent ends, which pollute the learning and research path of students and teachers. Reconciling these internal and external times, formalizing them into research products, has become not only an obligation but also an opportunity for experimentation.

LIDA, as a research unit of ESAD.CR, must welcome and support students of the Master of Fine Arts in the development and experimentation of processes in the field of their authorial research. By joining this conference and exhibition, there is the clear intention to enthuse students for a shared reflection on ways to materialize the processes and results of research in the field of contemporary artistic practices.

The opportunity to join the Institute of Art History of the Faculty of Social Sciences and Humanities of the Nova University of Lisbon, for the first edition of Times and Movements of the Image, shared between Caldas da Rainha and Lisbon, can not fail to be referred to. Special thanks to IHA for the support and sharing of experience and knowledge.

João dos Santos

(Dean, ESAD.CR-IPLeia/ Director, LIDA)

ARTISTIC PROJECTS

This section of Times and Movement of the Image international conference presents the artistic work of ten researchers and artists selected. Using a plethora of media ranging from photography to film, from painting to installation, they focus on a wide range of themes.

Ana Pérez-Quiroga works on the story of *Niños de Russia*, which is both historical and personal, mixing historical footage and documents with personal items and photographs brought back by her mother, when she returned to Spain, in 1956. Christian Mieves paintings tell us about the passing of time, as does Jacqueline Butler and Sarawut Chutiwongpeti's projects, though in very different ways: Butler with project *White Island*, a multimedia work about an island of the real and the imagined, that shifts from representations of the visible to an experience of the unseen; Chutiwongpeti with *Shall I see you again in Milky way...?*, that concentrates on the factual stories on the human condition, time, spirit and historical, triggering elements from the fragility of things in connection with existential and the universe.

Daniela Plamadela works on the social changes' dynamism and their reflection on landscape. Stephen Connolly and Miguel Faleiro both explore the city image, Connolly looking at it as to a machine, a place of movement and circulation. The city is Detroit, a place that has changed from producing the means of movement to producing space itself. Faleiro, on the other side, shows stationary video sequences on the theme of multifamily. Maren Hanfeld's project is a film on a poetic exploration of a small community located in Eden, Idaho. Rogério Paulo da Silva shows a videowork exploring the idea of time contractions. Finally, Sebastiano Antonio Raimondo shows the photographic registry of an artistic installation work by sculptor António Bolota that was destroyed and ultimately deconstructed during a solo show in 2016.

TIMES AND MOVEMENTS OF THE IMAGE . LISBOA

No segundo dia do congresso, a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade NOVA de Lisboa, receberá 25 académicos, investigadores independentes e artistas, tanto nacionais como internacionais, interessados no estudo dos múltiplos tempos e movimentos das imagens, com o propósito de questionar as relações e limites entre diferentes formas de expressão artística. Depois da sessão de boas vindas com os representantes dos três centros de investigação envolvidos - Margarida Brito Alves do IHA, FCSH, NOVA, Margarida Medeiros do ICNOVA, FCSH, NOVA e João Faustino dos Santos/ Luísa Soares de Oliveira da ESAD.CR – LIDA, os trabalhos inciam-se com duas sessões simultâneas. Lutz Robbers, Katarina Andjelkovic e Popi Iacovou versarão sobre o tema "Image and Architectural Imagery", enquanto uma "Mixed Session" ocorrerá com a participação de Manon Demurger, Gonzalo Munoz-Vera e Érica Faleiro Rodrigues. Still and moving images and new forms of spectatorship será seguidamente o mote para Natacha Pfeiffe, Karen Stock, Jason Dee e Paul Proctor discutirem essa articulação.

A manhã termina com uma sessão plenária, onde o nosso keynote speaker, Damian Sutton, da University of Birmingham, fará uma grande conferência.

Depois do almoço, os trabalhos reiniciam-se com duas mesas: uma subordinada à questão da "Reinventing the history of art: between old and new media", com Christian Mieves, Anthi-Danaé Spathoni e Frank Gessner; a outra, dedicada à constelação "Body, performance and intermediality", reúne Patrícia Machado, Anna Paula da Silva, Luís Gonçalves Bento e Mariana Marin Gaspar. Correlacionada com esta última, a sessão "Photography, image, performance" encerra o tema com Calchi Novati, Tracy Piper-Wright e Sonya Robinson, enquanto "New media technologies and Y.Spielmann's 'transformation imagery'" é o assunto com que Nevena Ivanova, Stephen Connolly, Ana Luísa Ferreira de Azevedo fecham as sessões.

Na qualidade de "Guest Speaker", Francisco Paiva, da Universidade da Beira Interior, termina o dia com uma conferência de encerramento.

Organizing committee / Responsáveis pela organização

BRUNO MARQUES | IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

JOÃO FAUSTINO DOS SANTOS | ESAD.CR – LIDA

LUÍSA SOARES DE OLIVEIRA | ESAD.CR – LIDA; IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

MARGARIDA MEDEIROS | ICNOVA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

MIGUEL MESQUITA DUARTE | IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

Scientific committee / Comissão Científica

BRUNO MARQUES | IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

CLÁUDIA MADEIRA | IC e IHA/FCSH/NOVA E CET/FLUL

FRANCISCO PAIVA | LabCom.IFP, Universidade da Beira Interior

ISABEL BARAONA | ESAD.CR – LIDA

JOÃO FAUSTINO DOS SANTOS | ESAD.CR – LIDA

LUÍSA SOARES DE OLIVEIRA | ESAD.CR – LIDA; IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

MARK DURDEN | University of South Wales /Prifysgol De Cymru

MARGARIDA BRITO ALVES | IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

MARGARIDA MEDEIROS | ICNOVA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

MIGUEL MESQUITA DUARTE | IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

PHILIP CABAU | ESAD.CR – LIDA

RODRIGO SILVA | ESAD.CR – LIDA

SAMUEL RAMA | ESAD.CR – LIDA

SUSANA GAUDÊNCIO | ESAD.CR – LIDA

SUSANA NASCIMENTO DUARTE | ESAD.CR – LIDA, Nova Institute of Philosophy, FCSH,
Universidade NOVA de Lisboa

SUSANA LOURENÇO MARQUES | IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

SUSANA S. MARTINS | IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

SUSANA VIEGAS | Nova Institute of Philosophy, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa| Deakin
University

Executive committee / Comissão executiva

BRUNO MARQUES | IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

FILIPPO DE TOMASI | IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

INÉS ISIDORO | IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

LUÍSA SOARES DE OLIVEIRA | ESAD.CR – LIDA; IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

CONFERENCE

KEYNOTE LECTURE

CONFERENCE KEYNOTE LECTURE:**Michael Archer**

/ University of London

Biography note

Michael Archer is a critic, writer and curator, and Professor of Art at Goldsmiths, University of London. He is the author of *Art Since 1960* (3rd ed 2015), provided the text for *Installation Art* (1994), and wrote the later chapters on modern and contemporary art for Hugh Honour and John Fleming's *A World History of Art* (2009), as well as contributing to monographs on Mona Hatoum (2016) and Richard Wilson (2001). In the 1980s he worked as part of Audio Arts, making installations, records and performances as well as contributing to the editing and production of many issues of Audio Arts magazine. His Audio Arts interviews with Donald Judd, Frank Stella, Marina Abramovic, Mike Kelley, Mona Hatoum and Rachel Whiteread have subsequently appeared in the collection *Speaking of Art* (2010). His exhibitions, including *Material Culture: The Object in British Art of the 80s and 90s* (1997), and *How To Improve The World* (2006), both at the Hayward Gallery, London. In addition to a study of Jeff Koons 'One Ball Total Equilibrium Tank' (2011), he has recently written on Miroslaw Balka, Dexter Dalwood, Helen Marten, Keith Tyson, Liam Gillick, Eva Rothschild, Cerith Wyn Evans, Imi Knoebel, Carlos Nogueira, and the Politics of Minimalism. His work has appeared in many journals, including *Artforum*, *Art Monthly*, *Frieze* and *Parkett*, and in numerous catalogues.

ABSTRACTS

RESUMOS

Rita Bredariolli

/ Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”

“A atualidade da imagem: tempo, montagem, representação e legibilidade.”

ABSTRACT

Aktualität, segundo Jeanne Marie Gagnebin, é um conceito elaborado por Walter Benjamin oposto à noção de atualidade como a repetição de algo passado no presente. Contrário a essa ideia, o termo *Aktualität* definiria a possibilidade de uma potência tornar-se ato (Akt). A imagem, na acepção de Jean Paul Sartre é um ato, não uma coisa, mas um ato. A imagem, seria, nesse sentido, um certo tipo de consciência. Esse entendimento sobre esse fenômeno designado imagem, evocado por Georges Didi-Huberman em seu livro “Imagens Apesar de Tudo” é também passível de identificação, mesmo em outro modo de exposição, no texto “A imagem intolerável” de Jacques Rancière. Quais significações integrariam a acepção da imagem como ato? Quais significações integrariam o entendimento da imagem como a potência de um devir ato, a imagem em sua atualidade? Reflexões sobre essas perguntas definirão o desenvolvimento das elaborações aqui propostas sobre a imagem como ato e como um devir ato, um ato tramado pela delicada montagem de tempos e espaços heterogêneos, desdobrado e em desdobramentos gerados e geradores de múltiplas outras montagens ocasionadas pelo processo de sua legibilidade, assumindo aqui o sentido exposto por Walter Benjamin e evocado em “O que vemos, o que nos olha” por Georges Didi-Huberman: a “legibilidade como um momento essencial da imagem mesma – que ela não reduz, posto que dela *procede* – e, não como sua explicação [...]”. Para Didi-Huberman, sendo a imagem um ato e não “um simples receptáculo de informação”, uma coisa, há que se “desdobrar o mais possível a sua fenomenologia”, lida não como decifração, mas como um retrabalho estabelecido pela dialética, uma dialética em suspensão engendradora e engendrando-se no entrelaçamento entre a forma produzida e a “forma compreendida numa escrita ela mesma imagética – portadora e produtora de imagens, portadora e produtora de histórias”. Somente assim, a imagem se deixaria ler.

Nesse trabalho, pretendemos abordar a imagem em sua atualidade, enfatizando sua materialidade temporal, seu potencial polissêmico relativo à montagem, as tensões em torno da ideia de representação e o sentido de sua legibilidade, em interlocução com elaborações de Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière e o pensamento-imagem de Walter Benjamin. Esse ensaio sobre a atualidade, o tempo, a montagem, a representação e a legibilidade referente à imagem será elaborado em relação a três manifestações imagéticas: a exposição Rio-Montevideo da artista brasileira Rosângela Rennó; *The Algiers of a Happy Moment* do artista belga David Claerbout; e algumas das fotografias de longa exposição de Michael Wesely.

Por essas elaborações teórico-imagéticas, desdobraremos a imagem em sua atualidade, considerando-a como uma interferência sensível em um contínuo estético, uma insurgência poética como ato político.

BIOGRAPHY NOTE

Rita Luciana Berti Bredariolli é professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, IA-UNESP e uma das coordenadoras do GPIHMAE (Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Imagem, História e Memória, Mediação, Arte e Educação). É Doutora e Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP. Realizou Pós-Doutorado no *Program in Art and Art Education, Teachers College, Columbia University*, sendo bolsista CAPES do Programa de Estágio Pós-Doutoral no Exterior. É autora dos livros “Ao revés do pós: variações sobre temas de arte e educação” (Editora Unesp, 2013) e “Das lembranças de Suzana Rodrigues: tópicos modernos de arte e educação” (Edufes, 2007).

Iriê Salomão de Campos Júnior

/ Universidade NOVA de Lisboa

“O impacto metodológico do modelo anacrônico das imagens.”

ABSTRACT

Para a antiga filosofia grega, pensar as imagens era, sobretudo, pensar a natureza delas como representação, ou simulacro. Na obra de Platão as imagens devem ser vistas como resultados de processos miméticos que não produzem coisas, e sim um mundo de aparências. (Gebauer, et al., 1996). Outras noções de imagem chegam até nós, a partir do recente interesse, no ocidente, por uma história da arte global. Um exemplo é o texto escrito em 847 d.C, por Zhang Yanyuan, traduzido como “Record of the Famous Painters of all the Dynasties”. No texto de Yanyuan, a noção de imagem está distante de um mundo de aparência, e muito mais próximo de uma identificação com a natureza, a ponto de se tornarem indistinguíveis. (Elkins, 1998). O autor não vê de forma negativa essa identificação, pelo contrário, atribui às imagens uma importante força moral e social. O advento do Cristianismo no Ocidente acirrou ainda mais os debates sobre os potenciais e os limites da imagem, e diretamente tocava na questão ainda platônica das imagens como aparência. A utilização de imagens nas igrejas surgiu de decisões que geraram controvérsias, e junto com elas, uma reflexão aguçada e apaixonada sobre as imagens. Em 794, foi produzido o primeiro texto teórico do ocidente sobre as imagens, feito no Concílio de Francoforte com o objetivo de legislar sobre a utilização das imagens nos templos. Surge também neste texto, os primeiros argumentos semióticos utilizados posteriormente por teólogos que pensaram a relação entre signo, palavra e imagem. (Belting, 2011). A virada pictórica que caracterizou o surgimento dos diversos cursos, e grupos de investigação sobre cultura visual demonstram a relevância de se pensar as imagens dentro do cenário contemporâneo. Dentre os relevantes trabalhos produzidos por pensadores de nosso tempo acerca do tema, pretendemos enfatizar a obra de Georges Didi-Huberman e sua contribuição para uma reflexão sobre a natureza da imagem e o modo como abordá-las histórica e criticamente. Diante dos diferentes ângulos em que podemos considerar para uma reflexão sobre a imagem, a obra do historiador de arte francês deve ser debatida devido a sua proposta de revisão crítica do modelo temporal das imagens. Segundo o autor

francês, diferente do que propõe modelos tradicionais de interpretação, as imagens não devem ser vistas como representação, aparência de uma ideia. (Didi-Huberman, 2008) Para Didi-Huberman, a forma das imagens mais do que representação, manifestam um tempo, feito de diferentes extratos temporais, visto como um presente anacrônico. Apesar das importantes contribuições conceituais de Georges Didi-Huberman, nosso artigo se concentra no impacto de suas propostas nas metodologias aplicadas dentro da história da arte. Isso porque, ao pensarmos as imagens por um modelo temporal anacrônico, significa pensarmos sua legibilidade no presente, tempo nunca fixado, e o que sobrevive do passado na sua produção, memória nunca esgotada. Do ponto de vista, anacrônico, a história da arte é revista criticamente a cada imagem analisada, e pretendemos mostrar como isso ocorre para Georges Didi-Huberman.

BIOGRAPHY NOTE

Iriê Salomão de Campos Júnior é doutorando em Estudos Artísticos pela Universidade Nova de Lisboa. Mestre em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós -Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ivo André Braz

/ Universidade NOVA de Lisboa

“Imagens e tempos da Revolução.”

ABSTRACT

“If every discrete uprising is a repetition, a citation, then what happens has been happening for some time, is happening now again, a memory embodied anew, in events episodic, cumulative, and partially unforeseeable” – Judith Butler, 2016 A era moderna – de 1789 a 1917, de Paris a Moscovo – foi um tempo de revoluções. Dito de outro modo: o entendimento moderno do tempo – linear e teleológico – parece ser determinante para a temporalidade revolucionária, seja esta construída a partir da ideia liberal de progresso ou a partir da versão marxista da dialética. Esta correspondência é tão intensa que as revoluções aparentam implodir a própria temporalidade – fazendo tábua rasa de tudo o que bloqueia o curso da história – para, em seguida, voltar a pôr o tempo nos eixos.

Ora se, como tudo parece indicar, a temporalidade revolucionária constitui uma modelação mais intensa da temporalidade moderna e se, como sugerem autores tão diversos como Fukuyama ou Francois Lyotard, o entendimento moderno do tempo deixou de servir de medida para a temporalidade contemporânea, então devemos concluir que o tempo das revoluções passou e que apenas podemos continuar a praticar uma política radical se deixarmos cair o “r” da revolução.

É possível, porém, pensarmos outras articulações entre a ideia de revolução e a temporalidade. Nesta, como noutras questões, os textos de Walter Benjamin parecem estar à frente do seu tempo. Nas Teses sobre a Filosofia da História Benjamin propõe uma série de imagens - o historiador que escova a história a

contrapelo, os revolucionários que disparam sobre os relógios murais, o anjo da história cujo rosto que observa o passado oprimido - nas quais a revolução não surge associada a uma linearidade teleológica mas a uma constelação de temporalidades onde a redenção do passado oprimido se cruza com os estilhaços do messiânico.

Tendo presente as imagens *dialéticas* de W. Benjamin, a nossa intervenção propõe-se analisar dois casos de estudo. O primeiro corresponde ao projeto inacabado de Jacques-Louis David intitulado *Serment du Jeu de Paume*. Explorando a relação deste projeto com uma obra anterior do artista – o *Serment des Horaces* – testaremos a possibilidade dos membros do *terceiro estado* estarem, aqui, a replicar a lógica *fraternal* do juramento dos irmãos romanos. O segundo caso de estudo é constituído pelo *Cinema Tahrir* que decorreu durante uma segunda ocupação da famosa praça do Cairo, em 2011. Todas as noites os manifestantes observavam as imagens que replicavam num ecrã improvisado os protestos ocorridos desde do início do ano, ao mesmo tempo que reencenam na praça as estratégias de ocupação. A fim de analisarmos as relações de repetição, replicação e iterabilidade presentes nestes dois casos de estudo recorreremos à *teoria performativa da assembleia* desenvolvida recentemente por Judith Butler.

Deste modo, movendo-nos entre 1789 e 2011, entre a pintura e o cinema, entre a imagem *da* revolução e a imagem *na* revolução, esperamos criar um espaço de reflexão aberto a um conjunto de questões: qual o impacto da revolução nas imagens artísticas? De que modo as imagens *da/na* revolução implicam um regime temporal distinto do entendimento moderno do tempo? Pode esta temporalidade “outra” contribuir para que a revolução permaneça como horizonte de possibilidades da política, ou seja, como revolução *por vir*?

BIOGRAPHY NOTE

Ivo André Braz (n.1978) é doutorando em Estudos Artísticos (FCSH/Nova), investigador bolsheiro da FCT e membro do Instituto de História de Arte (FCSH/Nova). A sua dissertação de mestrado, em História de Arte, teve por tema a obra da artista Helena Almeida. O corrente projeto de doutoramento foca-se nas consequências das ligações entre revolução, arte e política para a condição de espetador. É autor de diversos textos sobre arte contemporânea, publicados em livros, catálogos e revistas da especialidade, entre os quais se destaca: *Pensar a Pintura. Helena Almeida, 1967-1979* (Lisboa: ed. Colibri, 2007), “Sombra Projectada de KWY” (*in KWY & Nouveau Réalisme* – Lisboa: ed. Proteina, 2009), “Vasco Araújo et Alii” (*in Revista de História da Arte- Crise* – Lisboa: IHA/FCSH, 2015), “O que exatamente torna os museus de hoje tão diferentes, tão atraentes?” (*in Revista Midas*, nº6, 2016). Lecionou o curso “História de Arte Contemporânea: século XIX e XX” no âmbito da escola de verão da FCSH entre 2007 e 2010. Co-comissariou as seguintes exposições: “The Last First Decade” (Fundação Ellipse, 2011), *Nadir Afonso: as cidades no homem* (Assembleia da República, 2009), *Turn Me On* (Pavilhão 28, 2008), *at/by/for/into/around the house* (Pavilhão 28, 2008) e *Paisagem-Limiar* (SGC, 2007).

Sara Castelo Branco

/ Universidade NOVA de Lisboa / Sorbonne

“Diferimentos Espaço-Temporais – Filme, Escultura e instalação.”

ABSTRACT

Perante uma conjuntura contemporânea marcada por transformações contínuas nas estruturas de produção, distribuição e consumo de imagens, conceitos como *cinema expandido* ou *cinema de exposição* representam um alargamento do espectro cinematográfico às salas do museu de arte contemporânea, que se transformaram, igualmente, num possível espaço de reflexão acerca de ansiedades existentes quanto ao destino do próprio dispositivo cinematográfico.

Partindo de uma abordagem a esta mecânica cinematográfica cumprida na arte contemporânea, as obras dos artistas Alexandre Estrela e João Maria Gusmão e Pedro Paiva vinculam-se a uma ideia de *diferimento temporal*, que se dá entre uma concepção tradicionalmente temporal do filme e as suas possibilidades espacialmente esculturais. Através de uma alusão a um outro tipo de experiência espaço-temporal, que se dá entre a simultaneidade entre ecrã plano (e a fluidez fugidia da imagem em movimento) e o objecto (e o carácter estático da escultura), conjugam o tempo diferido, adiado e posposto da experiência da projecção de um filme com uma experiência de tempo directo, presencial e in loco perante o objecto. De forma igual, os seus filmes e vídeos abordam internamente tensões entre a imagem fixa e a imagem em movimento, realizando uma temporalidade reversível que estabelece, frequentemente, uma relação directa entre o movimento e a forma. Detendo este enquadramento, esta apresentação propõe assim pensar as relações entre escultura e imagem em movimento, actualidade e virtualidade, convocando identicamente as subjectividades espaço-temporais do corpo do observador perante a exibição de imagem em movimento nos museus, tensionada numa mobilidade e imobilidade, formada numa experiência descontínua e fragmentada, revista no novo estatuto do espectador “flâneur” (Dominique Paini), sob o prisma das visibilidades aceleradas e mobilizadas contemporâneas.

BIOGRAPHY NOTE

Sara Castelo Branco (Porto, 1989). Vive entre Porto e Paris. Doutoranda em Ciências da Comunicação / Arts et Sciences de L’Art pela Universidade Nova de Lisboa e a Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne (Paris), como bolseira da FCT. Mestre em Estudos Artísticos – Teoria e Crítica da Arte pela FBAUP, e, licenciada em Ciências da Comunicação pela ULP. Colaborou no acompanhamento crítico da BoCa – Bienal de Artes Contemporâneas (2017), e com instituições como o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, o Anozero – Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, entre outras. No contexto da crítica e da investigação sobre as áreas do cinema e da arte contemporânea, tem colaborado regularmente com textos para revistas (Artecapital, Contemporânea), catálogos e outras publicações de âmbito académico e artístico.

Caterina Cucinotta

/ Faculty of Human Sciences

“Tempo em movimento nos processos de criação fílmica: uma aproximação à crítica genética.”

ABSTRACT

De acordo com os conceitos da crítica genética a obra de arte “é o resultado de um trabalho que se caracteriza por transformação progressiva, que exige, por parte do artista, investimento de tempo, dedicação e disciplina.” (Almeida Salles, 2000; 1). O início dos estudos sobre crítica genética foi em França, em 1968, por iniciativa de Louis Hay e Almuth Grésillon. Em 1985 a Crítica Genética é introduzida no Brasil por Philippe Willemart.

A abordagem da crítica genética às artes visuais foca-se na análise dos processos criativos através de documentos deixados pelos artistas (rascunhos, esboços, anotações e desenhos) que são a materialização de uma possível morfologia da criação. Através de uma abordagem deste tipo, todas as perspectivas iniciais e em fase de acabamento são sustentadas por esses documentos que abrem as portas a novos conceitos desafiantes como o de *Estética do inacabado*.

Estamos habituados a pensar a obra de arte na sua fase final sem, muitas vezes, ter a consciência que para o próprio artista esta nunca estará rigorosamente acabada e nunca existirá dela só uma única fase final. Os processos na origem dos objetos artísticos e a aproximação crítica aos criadores são mecanismos de produção ainda pouco explorados.

A análise conjunta dos documentos dos processos criativos e das imagens em movimento não pode não criar agitações nas reflexões teóricas acerca da concepção tradicional de estética da obra de arte fechada na perfeição da sua forma final. Estamos habituados, mais uma vez, em considerar a estética juntamente com a noção de perfeição e acabamento. Nessa nova perspectiva temos que repensar a obra de arte, a fílmica também, numa estética em criação. Confrontar o que o filme é com o que o filme foi cria, justamente, em cada fase uma possível conclusão e portanto uma possível obra, relativiza a própria noção de conclusão e relativiza também a fase do artista definida como final só como uma possível etapa.

A aplicação destes conceitos ao objeto fílmico cria de facto um pensamento em movimento estruturado pelo tempo, ou melhor, uma aproximação do movimento construtivo das obras cinematográficas a partir dos seus indicadores materiais. Antes de ter um olhar crítico sobre a montagem de um filme, existem várias versões desconhecidas que formam a génese da sua narrativa, escrita e visual. Estas versões são desenhos, esboços, notas escritas e são elas próprias uma fase primordial da montagem ideal do filme. Antes da montagem em pós-produção, existem vários outros *montadores ideais* em pré-produção e todos são reconhecidos como artistas que materializam ideias e trabalham em conjunto com o realizador

para um possível resultado final.

Antes da montagem *final* horizontal, existem varias outras montagens verticais que mudam radicalmente o percurso visual do filme: movimentos criadores feitos de escolhas da luz, dos ambientes, dos corpos e dos seus revestimentos.

BIOGRAPHY NOTE

Doutora em Ciências da Comunicação (vertente Cinema) pela FCSH da UNL com uma tese sobre vestuário no cinema Português, recentemente publicada. Investigadora FCT de pós-doutoramento integrada no CECC da UCP. Em 2018 criou o GT "Cinema e Materialidades", que tem como objetivo reunir os estudos teóricos sobre os ofícios do Cinema. Tem escrito artigos e capítulos de livros sobre cinema português e suas ligações com a direção de arte. É membro da AIM. Licenciou-se em Estudos Artísticos (vertente Espetáculo) na Faculdade de Letras de Palermo e obteve mestrado em Cinema pela Faculdade de Letras de Bolonha. Trabalhou como jornalista em Itália e em Portugal tem um percurso profissional na área do figurino no Cinema.

Diogo Saldanha

/ *ESAD.CR/IPLeiria*

“O Movimento e a Transparência Fotográfica no Fazer Artístico.”

ABSTRACT

Partimos de um pressuposto: o fotógrafo tem-se associado ao movimento da luz e ao sentido progressivo da técnica – fechando-se facilmente num tempo cronológico, unilinear e mensurável. Será este o tempo subjectivo que tem acompanhado toda a evolução fotográfica? O movimento fotográfico faz-se da matéria da luz, da evolução técnica da fotografia onde o tempo objectivo da máquina fotográfica tem imobilizado as memórias, tornando-as cada vez mais fixas?

O fazer artístico aproxima o fotógrafo, como tentaremos aqui defender, de um tempo inobjectivável onde as memórias se abrem à construção transparente dos corpos num movimento quiásmico, uma improbabilidade tornada possível.

O vazio objectivo da memória está presente em todo o movimento e na imobilidade do fazer artístico. A abertura da câmara fotográfica determina esse encontro como veremos numa análise da Lenda de Plínio. Procuraremos aqui lembrar que o termo grego *techné* não se esgota na técnica, pois devemos também entendê-lo no fazer artístico. Tanto na arte como na fotografia o tempo inverte-se no vazio objectivo da memória. Assim, o artista tem na abertura dos corpos o sentido objectivo do tempo – este encontro da matéria com o tempo faz da obra artística uma interrupção – um lugar de salvaguarda, uma abertura, uma transparência que se revela no ponto quiásmico que inverte o sentido habitual. Ao criar o corpo da obra, o artista inaugura o aberto, esse tempo inobjectivável fora de todo o hábito.

O fotógrafo vê no fazer artístico o lugar de encontro entre a memória e a matéria. A construção faz-se da transparência dos corpos e do vazio da luz. O fazer artístico

inverte assim a evolução técnica que se procurou imobilizar na captação fotográfica, mais, ele faz coincidir o movimento da técnica e a imobilidade da memória.

A revelação artística não se apoia nos espaços fechados do *métier* das máquinas fotográficas, mas não abdica da transparência como processo de revelação do visível.

A sombra do amante (na Lenda de Plínio), o movimento da filha do oleiro e a passagem de testemunho (da filha para o pai) serão referências incontornáveis nesta apresentação. O movimento da luz e a transparência dos corpos reconhecem uma prática artística que se faz através do *medium* fotográfico (*câmara escura* - fotografamas, *câmara obscura* - fotografias e *câmara clara* - cinzas).

BIOGRAPHY NOTE

Diogo Lopes de Saldanha tem formação em arquitetura (licenciatura e mestrado) e em artes visuais (doutoramento), dedicando-se à prática artística (fotografia) desde 1990. Leciona desde 1996 na ESAD.CR/IPLeiria tendo introduzido o ensino da fotografia nesta escola. Como investigador é membro integrado no VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes (FCT-UNL) e no LIDA – Laboratório de Investigação em Design e Artes (ESAD.CR/IPLeiria). É autor de várias publicações no âmbito artístico e da investigação tendo por objeto de estudo o lugar do fazer fotográfico e a sua importância na criação artística.

Luís Mendonça e Ricardo Vieira Lisboa

/ *Universidade NOVA de Lisboa*

“Perpetual movement: the GIF before and after the GIF.”

ABSTRACT

For us the GIF – Graphics Interchange Format – is less a software-based technology than a visual trope that creates meaning through repetition and an amusing play with the (im)mobility of gesture, body or landscape. Also, the GIF gives access to an understanding of time through a spatial incongruence, that of an eternal cul-de-sac. Time runs in a GIF, it has duration – even if a micro duration – but you know that the analogon is forever stuck in the rectangularity of the photographic image. Where does the “ontology of the photographic image” (Bazin) stand here? In a way we spot a desire for GIFs in the thinking and practice – in the applied thinking – of Eadweard Muybridge when he tried to solve the controversy around the “unsupported transit” of horses through a repetitive process of rendering successive images in a protocinematic device (the zoopraxiscope). Or before that the two-fold image of the thaumatrope.

But let’s move forward: to the spellbinding presence of movie star Rose Hobart in Joseph Cornell’s pioneering homonymous montage film. *Rose Hobart* demonstrates the fetichistic nature of repetition and it responds directly to the spectator’s/filmmaker’s possessive demanding of the eye. But let’s move even further. To the monumental static characters of soviet filmmaker Alexander Dovzhenko and to the way his films theorize a “nascent movement” (Siegfried Kracauer).

And what about avant-garde filmmaker Ken Jacobs and his dissection of movement and immobility in *Tom, Tom, the Piper's Son*? How can we understand the possibilities of the GIF as an aesthetic trope of cinema, retroactively as a part of film history, as something dealing to the "photographic precedence" of film language, and as a mean of communication and (deconstructed) criticism in the age of digital technology and social media? And in which way did the GIF turned into a basic building block of Internet aesthetics recognizable in such media platforms as *Vines*, Instagram Stories or Facebook videos? Case by case we'll try to figure out in what way is it productive to think about the GIF before and after the GIF.

BIOGRAPHY NOTE

Luis Guilherme Jordão de Mendonça was born in Lisbon, 1986. In June 2016 he completed his PhD in a field and at a faculty where he had also taken his master's: Communication Sciences at FCSH/NOVA. Before that he had begun teaching, within the scope of FCSH/NOVA's Free Courses, conceived by him in collaboration with colleagues. As full researcher, he delivered a conference at the invitation of Instituto de História da Arte (IHA), "Os Estudos da Imagem em Susan Sontag" (2017). From the conferences he co-organised, he likes to highlight the international "Photography and Cinema: 50 Years of Chris Marker's *La Jetée*" (2012), within the scope of Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (FCSH/NOVA), and the cycle of conferences that connected Porto and Lisbon "Fotografia e Erro: Acaso, Manipulação e Desconhecido" (2017), supported by Instituto Português de Fotografia (IPF) and IHA. In 2017 he published two books: one based on his PhD thesis, entitled *Fotografia e Cinema Moderno: Os Cineastas Amadores do Pós-guerra* (Edições Colibri), which had the support of Cinemateca Portuguesa, the Bookshop Linha de Sombra and IPF; and another, edited with Carlos Natálio and Ricardo Vieira Lisboa, with the title *O Cinema Não Morreu: Crítica e Cinefilia À pala de Walsh* (Linha de Sombra). This book resulted of over five years of work editing the website he co-founded, *À pala de Walsh*, considered by *Cahiers du cinéma* (Dec. 2015) "the most important website on cinema in Portugal".

Ricardo Manuel Pereira Vieira Lisboa was born in Lisbon, 1991. He holds an undergraduate and master's degree in Applied Mathematics and Computer Science (from Instituto Superior Técnico) and a master's degree in Cinema – Directing and Dramaturgy (from Escola Superior de Teatro e Cinema) with a thesis on film preservation and Restoration, with a particular focus on Bárbara Virginia's *Três Dias sem Deus*, the first Portuguese sound feature film directed by a woman. He works as a film programmer for IndieLisboa - International Film Festival and occasionally as a curator for the Calouste Gulbenkian Foundation and Festival Reverso. He is also a film critic for *À Pala de Walsh*, a website he co-edits and co-founded, through which he co-edited, in 2017, the book *O Cinema Não Morreu - Crítica e Cinefilia À pala de Walsh*. He has developed several academic papers and conferences on the history of Portuguese cinema and film preservation and restoration, as well as participated and moderated several round tables and countless Q&A's in film sessions. As a director, he has produced and directed experimental short-films and video essays such as *Le métro*, *Vieira da Silva* (2016), *Children*, *Madonna and Child*, *Death and Transfiguration* (2016), *Volleyball Holiday* (2017) and *Cigarro Azul* (2017), which have played in national and international film festivals.

Ana Cabral Martins

/ University of Lisbon

“Blurring the boundaries between cinema and television.”

ABSTRACT

In early December 2017, two prestigious European film magazines, UK's *Sight & Sound* and France's *Cahiers du Cinema*, included the television series *Twin Peaks: The Return* (2017) in their "best movies of the year" lists. This was followed by copious discussions among television and film critics around the Internet regarding whether the television show should be qualified as "movie", to which *Sight & Sound* answered by stating that the list didn't limit itself to "traditional feature films" and asked "Film Twitter" for a better title: "The Best Post-Films? The Best Screen Things?".

To the iconic French publication, the "auteur" is still cinema's key figure – as evidenced by the editorial "Film et série" on their 740 issue (2018). Due to the fact that David Lynch thought of *Twin Peaks: The Return* in its totality, as an entire and complete oeuvre, which transformed it into something much more akin to cinema, despite its televisual mode of diffusion – on a television (cable) channel and in weekly installments. The importance *Cahiers du Cinema* has placed onto the difference between *unity* (oeuvre and the relating it to cinema) and *multiplicity* (a series of episodes and relating it to television) allows for the placement of television and film texts somewhere on that "spectrum".

This debate addresses a growing trend that rests upon re-examining the new possibilities of intermediality: the blurring of the lines between cinema and television, which echoes mounting anxieties about the future of entertainment.

The last few years have decidedly changed how and in what fashion movies and television shows are diffused due to changing patterns of filmed entertainment distribution and exhibition. Serialization, longform storytelling and digital distribution and exhibition now mean that there are progressively more examples of media texts that explore territory that is somewhere between cinema and television – from series that play like movies, to cinematic universes that play like television shows – both in terms of narrative structure and regarding authorship.

The real game-changer has been the emergence of digital content distribution, specifically of online digital platforms, such as Netflix (whose dominance is far sturdier than any other), that have been erasing medium-specificity, slowly eroding the unique features that characterized cinema and television. This blur is increased by the same treatment that Netflix offers to its properties, whether they're episodic content (their "television" series, content freed from the restraints of broadcast or cable networks) or films they produce or buy in order to distribute: they are place on the vast library in one go, permanently available to be discovered through algorithms by its subscribers.

Thinking about the future cinema, nowadays, means considering the evolving meaning of movies in a Hollywood that has been disrupted by digital technology.

In a media landscape where the boundaries of cinema and television are eroding, are the respective languages of both mediums losing its recognizable features? And what does a "film" or "movie" refer to as the digital age continues to thrust filmed entertainment into the same seemingly undifferentiated realm?

BIOGRAPHY NOTE

Ana Cabral Martins works as a research assistant for the project "Portuguese Women Directors" at ICS/ University of Lisbon. She has a PhD in Digital Media, focused on cinema, and her dissertation was titled "Cinema in the Age of Digital Technology: A New Architecture of Immersion". Some of her recent work includes a chapter on comics and movies in the volume *Visions of the Future in Comics: International Perspectives* (2017) and "A Bridge and a Reminder: The Force Awakens, Between Repetition and Expansion", an article for the June 2018 issue of academic online journal *Kinephanos*.

Alexandra do Carmo e Daniela Salazar

/ Universidade NOVA de Lisboa

“*Studio Socialis*: uma plataforma de cruzamentos teóricos entre práticas artísticas, processos e dispositivos curatoriais”

ABSTRACT

No sentido de cruzar e estabelecer ligações com diversos pontos orientadores da temática desta conferência, nomeadamente no que diz respeito à forma como a relação entre diversas metodologias, processos e práticas artísticas – neste caso, especialmente, entre o desenho, o vídeo e o seu contexto curatorial – fazem emergir a reflexão acerca dos conceitos de tempos, temporalidades, movimentos e performatividades ao longo do percurso de uma obra, desde a conceção, ao lugar do atelier, à sua produção e consequente exposição. Como poderemos caracterizar estes processos que se articulam entre duas práticas distintas na forma como constroem ou definem estes mesmos conceitos?

A obra *Studio Socialis* (2014), de Alexandra do Carmo, será, assim o ponto de partida para estes cruzamentos. *Studio Socialis* é composto por dois vídeos (Document #1, 25' 17" e Document #2, 46' 47") e por duas séries de desenhos (uma para cada desenho, composta por 45 desenhos). Ao ativar a conceptualização dos princípios da edição/ montagem do cinema "mudo" através do desenho, esta série recorre a recursos cinemáticos transpostos para a linguagem e recursos do desenho em papel, como por exemplo o corte, a edição/seleção de texto, ou o close up/grande plano. A artista utiliza lápis e impressão de texto numa espécie de simbiose do ecrã e do desenho como metodologia de pensamento. Apresenta-se como um exercício de passagem de tempo no espaço—o trabalho demorado e minucioso do lápis, a alusão à ideia do corte como processo de montagem/ edição, a revelação continua das imperfeições e do inacabado, deixando mesmo transparecer espaços em branco, e por vezes páginas inteiras em branco por entre a continua faixa de folhas simétricas de papel. Ao colocar a obra no centro

desta comunicação, numa primeira parte, pretende-se que esta possa convocar conceitos como processo, montagem e dispositivo, de modo a interligar as duas práticas artística em diálogo na obra, partindo de uma metodologia prática para a sua concepção teórica.

Tal como também foi concebido pela artista, a apresentação revela-se enquanto comportamento performativo dos espectadores na sala – não só o dos seus movimentos, mas de um gesto que lhes possibilita a emancipação, destituindo a ideia de um autor original.

A segunda parte desta comunicação pretende, assim, a discussão desta perspectiva da construção das temporalidades e performatividades da obra, dos corpos e dos olhares que a fruem, bem como do processo de transporte das memórias de um dispositivo para outro num lugar que tem, já em si, um conjunto de predisposições e definições de "habitabilidade". De que forma o processo de concepção da obra, da emergência dos seus espectadores ao longo desse mesmo percurso, surgem no espaço da sua apresentação? Ou, de que forma o próprio dispositivo curatorial apresenta uma obra nova daquela que foi perspectivada pela artista e consequentemente permite ao espectador a construção de uma terceira obra, em constante cruzamento com as suas próprias experiências (Rancière, 2009), mas também com as memórias que movimenta entre o vídeo e o desenho?, são algumas das questões que pretendemos fazer emergir, igualmente, nesta comunicação.

BIOGRAPHY NOTE

Alexandra do Carmo (1966): Frequenta o doutoramento em Estudos Artísticos FSCH, estudou no Whitney Museum Independent Study Program, Nova Iorque; Pratt Institute, Ar.Co, Lisboa. Projectos mais relevantes: *Studio Socialis* 2014, Galeria Carlos Carvalho (GCC), *Tudo foi captado (mesmo os movimentos do cabrito)*, 2011, Galeria Quadrum, Lisboa, *Office/Commercial* 2008 GCC; *A Willow (Or without Godot)*, 2006, Irish Museum of Modern Art.

A sua prática artística centra-se no atelier como campo conceptual de estudo; um filtro através do qual e com o qual investiga a interdependência entre o/a artista e o espaço público, revelando as dinâmicas, condições e limites da autoria. A sua área teórica de investigação é o conceito de *Autonomia Artística de Uso Público*, nas práticas de carácter social nos Estados Unidos da América nos últimos vinte anos.

Daniela Salazar (1988): Termina a licenciatura em História (2010) e o Mestrado em Museologia (2013) na Faculdade Ciências Sociais e Humana – Universidade Nova de Lisboa. É doutoranda e bolsista FCT no doutoramento de Estudos Artísticos na mesma faculdade. Entre 2012 e 2013, esteve enquanto investigadora no projecto da Associação para o Estudo do Teatro e do Espectáculo em Portugal, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian e coordenado pela Prof. José Oliveira Barata. Desenvolveu programas de estágio nos Museu Nacional de Arqueologia, Museu Nacional da Música e Museu Nacional do Teatro e da Dança, entre 2011 e 2013. Entre 2013 e 2015, foi responsável pela gestão de coleções, programação expositiva e do serviço educativo do Museu Sumol, tutelado pela empresa Sumol+Compal. O seu projecto de doutoramento centra-se na problemática do ligar da performatividade no contexto curatorial. É uma das fundadoras do colectivo artístico – MAE – Movimento Arte Experiência, em 2015.

Sofia Pires

/Independent Researcher

“City Records: Documentos da Cidade.”

BIOGRAPHY NOTE

With a background in Sound and Image at IPEiria-ESAD.CR, Sofia had her first introduction to audio-visual archives through the projection booth door. After interning at the booth of the Cinemateca Portuguesa in Lisbon, she decided to pursue her graduate studies in the preservation and presentation of the moving image at the University of Amsterdam. With the kind support of Fundação Calouste Gulbenkian, in Lisbon, she has recently graduated from the *Dual Master's Degree in Heritage Studies: Preservation and Presentation of the Moving Image*, with a dissertation thesis titled *The Living Film Collection: A Workshop for the Production of Informal Film Memories* and a research fellowship at the Wim Wenders Stiftung, where she accompanied the digital restoration of Wim Wenders' 1987 feature length film *Der Himmel über Berlin*. My research internship at the *Wim Wenders Stiftung* in Berlin was an integral part of the *Dual Master's Degree in Heritage Studies: Preservation and Presentation of the Moving Image at the University of Amsterdam*. It built on my original research interests in preservation in collaboration with living filmmakers and in living forms of moving image legacy, plotted during the research process for my dissertation thesis.

The research fellowship, at the *Wim Wenders Stiftung*, allowed me to closely accompany the restoration of Wim Wenders' 1987 feature film *Der Himmel über Berlin* (1986/87; 128"; 35mm B/W and Colour; 1:1:66; Sound), with the English title *Wings of Desire*. By assisting to the restoration of a film that has grown to become a poignant document of a city and an epoch on the verge of a radical transformation I had the unprecedented opportunity to know the city of Berlin, in past and present, through the images of a film. Never had I realized so acutely as during these months in Berlin, the preserving nature of film as a technical process of recording and, simultaneously, as a historical process of creating record(s), and, as a result, as a photochemical process of documenting history.

Besides, during the restoration process, the *Wim Wenders Stiftung* was approached by ARTE, a public Franco-German culture TV channel, with the idea of shooting a documentary in Berlin using Wim Wenders as a guide and *Wings of Desire* as an entry point into the city. In preparation for the documentary, I produced an overview of all the locations where the film had originally been shot, and their appearance then and now. This cinematographic periplus through the city of Berlin has further contributed to show me how moving images can become, with time, not only records of their own making but also, importantly, moving records of cities and times. Thus, departing from the experience of my original movement through the city of Berlin, photographing its current face, while chasing its past image, as it was once preserved in the moving images of a 1987 film; I would like to propose a paper for *TIMES AND MOVEMENTS OF THE IMAGE, International Conference* that conceptually re-enacts this movement as a means of interrogating the experience of the city, through the different times and movements of its images.

By interrogating the productive tension between recording something *on* film and creating record(s) with film: records of cities, sites and spaces; I aim to use my communication to, drawing on my *pictorial* experience of Berlin, examine the notion of the audio-visual archival record as it is played out in the dynamic relations between cities, images and films.

EXHIBITION

/ Ana Pérez-Quiroga



“Rojo, Amarillo y Morado” (Red, Yellow and Purple)

ABSTRACT

This video-installation addresses the story of the “Niños de Rusia”, the name by which the 2895 Spanish children who took refuge in the Soviet Union, due to the Spanish Civil War, go by. In 1937, the Spanish Republic sent these children, aged 3 to 12, without their parents, accompanied by 142 adults, to the USSR, as war refugees. However, unlike the children who had been sent to other countries, the ones sheltered by the USSR didn't come back to Spain after the Civil War, remaining under the care of the Soviet State for at least 19 years.

Upon their arrival in Russia, the children were accommodated in “Casas de Niños Españoles”, 16 boarding schools across the USSR. 5 of them were in Ukraine; 4 in Leningrad (Saint Petersburg), and the others in the Moscow region. My mother and aunt were two of these children. They stayed in Jerson, Ukraine, with 77 other children. With the German invasion during the II World War, in 1942, the children were once again forced to endure a long journey for their survival, all the way across the country, to Siberia.

Since I can remember, I hold in my memory the Russian and Spanish songs my mother used to sing me to sleep with. For all of our lives, my brothers and I have listened to these Russian children's songs, along with other republican ones that were in vogue in Spain in the 1930s, 40s and 50s.

This video-installation reflects my research about this phenomenon, which is both historical and personal, mixing historical footage and documents with personal items and photographs brought back by my mother, when she returned to Spain, in 1956, 19 years after she had left.

The II Spanish Republic was proclaimed on April 14th, 1931, overthrowing the

monarchy. The new adopted flag was tricolor – red, yellow and purple. In 1936, after a coup led by Franco, the Spanish Civil War begins, which, after three years and 500 lives lost, would defeat the Republic. April 1st, 1939 marks the end of the war and the beginning of Franco's Military Dictatorship.

During their stay in the Soviet Union – and still today, among those who are still alive – the question the children used to ask one another was: “¿De que casa eres?” – “Which house do you belong to?”. I find this question to be a pertinent one, if we take it out of context and look at it from a wider perspective. It is a question about identity, about a sense of belonging, which is an ever more pressing topic in a globalized world with such significant migrant flows and the tension that this causes in contemporary societies. Raised as Spaniards in Russia, received as Russians in Spain, these children carried the label of foreigners, wherever they chose to settle. In the words of Prades, “Siempre un emigrado, una condición especial que se queda en el alma”¹, (always an immigrant, a special condition that stays in your soul).

The film is 3'15" long; it runs in loop and is projected on a screen, with a filter of the three colors – red, yellow and purple, a reference to the republican flag - produced by three colored acetate sheets, each placed on an overhead projector. The colors of the flag serve as a constant reminder of the issue that led the children to this journey: the Civil War.

Digital film, video projector, three overhead projectors, three colored acetate sheets (red, yellow and purple), three plinths in aluminum, sound system, Russian school map about the II World War.

¹ PRADES, Eduardo Pons. (2005). Los Niños Republicanos: El Exilio. Madrid: Oberon.

BIOGRAPHY NOTE

Born in 1960, in Coimbra, Portugal. Visual artist and performer. Lives and works in Lisbon. Her work focuses essentially on installation, objects, photography and performance art, while her subjects range from everyday life and its mapping to the importance of common objects and gender issues.

Graduated in Sculpture from the University of Lisbon School of Fine Arts; with the Advanced Course in Visual Arts at Ar.Co; holds a Master's Degree in Intermedia Visual Arts from the University of Évora and a Doctorate in Contemporary Art from the University of Coimbra, College of the Arts. Grant holder from Foundation for Science and Technology. She is a researcher at CHAIA - Center for History of Art and Artistic Research at the University of Évora.

Exhibits regularly since 1999; she took part in many group exhibitions held in national and international institutions.

Some of her most important solo shows took place in Portugal at: MAAT/Museum of Art Architecture and Technology, Chiado Museum/ National Museum of Contemporary Art; National Museum of Ancient Art; Museum of Popular Art; Municipal Photo Archives, (Lisbon); Nogueira da Silva Museum (Braga); Museum of Neorealism (Vila Franca de Xira); Convent of Christ

(Tomar) and Quartel of Contemporary Art (Abrantes).

She has attended international residency programs, with grants from Gulbenkian Foundation; Oriente Foundation; Institut français du Portugal - Cité internationale des Arts and Criatório - Porto City Hall.

She has an atelier supported by the Lisbon City Council.

Winner of the 2014 Best Visual Arts Exhibition Prize from Portuguese Society of Authors - SPA.

/ Christian Mieves



ABSTRACT

Christian Mieves is painter and academic based in the North East of England. Research themes in Mieves' work to date have included the beach and other border spaces as metaphors for semantically uncertain fields.e.g. the site of the beach as an interstitial space. The current project deals with erosion, or destruction of objects within the image, and enables him to explore the conceptual resonances of some of that earlier work.

The group of paintings presented here focuses on everyday objects. The everyday processes by which surfaces are worn down, thinned or marked by contact with other agents, and detritus deposited elsewhere, puts a particular focus on the visual materiality. Material in its different sets and formations has here a particular unstable character, defined as on-going process, shifting, disappearing and distancing.

BIOGRAPHY NOTE

Christian Mieves is painter and Associate Professor at the Wolverhampton School of Art, United Kingdom. His paintings have been shown at exhibitions in Germany, Mexico, Spain and the United Kingdom. He has published articles in academic journals on painting and issues of exoticism, heterotopias and the beach. He is co-editor of the book *Wonder in Contemporary Artistic Practice* (Routledge, 2017). Recent publications include an interview with artist David Schutter (*Journal of Contemporary Painting*, 2018) and a special issue on Erosion and Illegibility of Images (*Journal of Visual Art Practice*, 2018).

/ Daniela Plamadeala



ABSTRACT

Este trabalho apresenta um conjunto de imagens, fragmentadas em três grupos. O que poderia ser mais, mostrando reflexões diárias sobre assuntos ligados às estruturas e organizações sociais. De que modo, nós, indivíduos que pertencemos a esta organização enorme e fazemos parte dela, nos integramos e executamos o nosso papel. Aliás, a questão é, qual é o nosso papel na sociedade? De que modo é que nos podemos efetuar.

O que é que nós enquanto seres constituintes podemos alterar ou modificar ao estado atual. E até que ponto é que temos esse poder. O que é que se apresenta como insuficiência para nos integramos, o que é que dificulta ou desassossega a nossa realização. Porquê é que achamos que há coisas desatualizadas ou precisam de serem atualizadas. O nosso interior não cabe no que existe, então temos que criar uma extensão, que somos nós. Existem estados que já não constituem um sentido continuarem como estão, porque o ser humano evolui, o que é bom. Então as estruturas tornam se esmagadoras e necessitam de alguma forma uma perturbação exterior, para acrescentar e caber o que há-de vir. E o que há-de vir, é uma noção nova de ser e de estar. Existem estados que têm que ser revistos, estudados, reconstruídos, e havemos de fazer o nosso papel para que isso aconteça. A expressão é crucial para o desenvolvimento e tem o seu lugar. Cabe nos a nós, seres vivos e sensíveis continuar com a espiral modificadora. Abrir um novo ciclo, para não continuarmos como seres alienados, ou para integrar os alienados. Até que ponto é continuaremos suspensos, como ilhas, lado a lado com as estruturas? Não penetras nelas, porque não nos pertencem. Ao sair, mantemos em suspensão a espera da hora certa. É preciso agir, é preciso expressar para criar uma nova etapa, uma abertura do que existe para aquilo que há-de vir. E coser as coisas, os tempos, não arruinar, porque a história tem

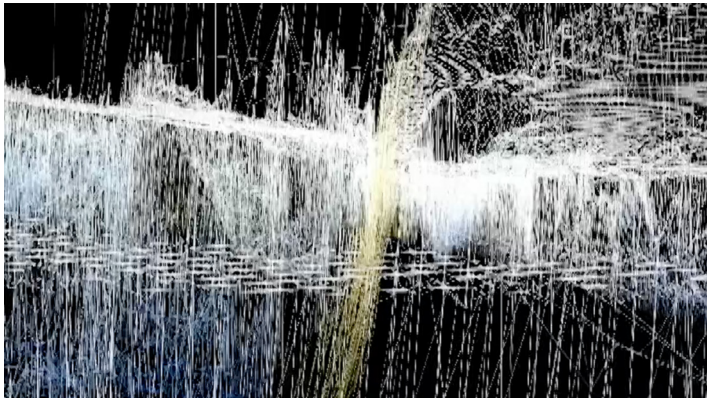
o seu lugar, mas coser e fazer amizade de vizinhança. A questão não é abandonar o que existe, mas integrar o que ficou de fora. Cumprir de alguma forma a missão dessa pequena temporada na Terra e na humanidade. Cumprir com o seu tempo, os ciclos abrem se, os anteriores fecham se. Dar a extensão desde os nossos pais até nós, e deixar em aberto a extensão posterior. É o processo evolutivo. É necessário construir pontes entre as coisas, porque tudo tem o seu lugar de pertença, e nada está de fora.

BIOGRAPHY NOTE

Daniela Plamadela nasceu na Moldávia a 16 de Janeiro de 1991. É emigrante desde os 12 anos de idade. Veio a Portugal para a reconciliação familiar.

Desde aí sempre frequentou o ensino, até ao presente. O Ensino Secundário foi tirado em Artes Visuais, depois seguiu para Artes Plásticas e neste momento encontra-se no 2º ano de Mestrado em Artes Plásticas.

/ Jacqueline Butler



White Island (Video)

ABSTRACT

As an artist my interest is in exploring traditional and new printmaking technologies through practical application, as a contribution to contemporary debates on the craft of making in the digital age. My intention is to speculate on what sensory application of photographic practice and concept of the physical experience of printed matter may look like in the future, through an amalgamation of thinking and making in response to current print practices.

Whilst on a residence at DCA (Dundee Contemporary Arts Centre), Scotland, in 2017 I worked across a range of analogue print and 3D technologies, exploring old and new media practice. I began to evaluate how contemporary technologies compliment and extend the production possibilities of more traditional technologies

and through this process create new hybrid material.

Topics such as the impact of advancing technology, the multiplicity of the image, interdisciplinary practice, the imprint in both virtual and physical environments and the relationship theory has to the art of making (and visa versa) are central to the discourse of this work.

Through 3D print, photography and video, *White Island* presents the sensation of a landscape of darkness, 'in between' the tangible and the intangible. Visualising an island of the real and the imagined, that shifts from representations of the visible to an experience of the unseen.

Initial thoughts evolved through studying Kvitøya, an island in the Arctic Ocean, located at eastern most part of Norway.

Kvitøya translated to English as *White Island*, was discovered in the 18th Century, uninhabitable, with areas of the island still unmapped. Seasonal change creates extreme light shifts from intense summer sunlight reflected off the ice to the abject darkness of winter. I have become fascinated with the idea of this island, its name *White*, describes the lightest colour, a colour that has no hue, that is opposite to black ... that is present, yet at the same time not.

White island, by exploiting the immersive qualities of 'dark- light', reveals a sensation of dark matter. Tracing the material qualities of an Island as it flickers and flinches; tangible, but beyond reach.

The experience on viewing the work will be simply to view an island emerging from the darkness of virtual-space, to trace steps above and through an imagined terrain produced purely by the projected synthetic 'light' created by algorithms of the computer, with an audio experience partially generated by the body of each visitor experiencing the space. An island is present, but not there, the view is visible but cannot exist, the experience (through sound and image) has an immersive quality, like dark matter it surrounds and transmits through each visitor.

BIOGRAPHY NOTE

Jacqueline Butler, born in Glasgow is an interdisciplinary Artist working across analogue and digital media. Her arts practice sits within photography, video, printmaking and writing. She explores two distinct areas; a focus on family, exploring loss and female inheritance, and reflections on the illusory space printed matter offers, in virtual as well as physical form. She has a particular fascination with archives and collections (both public and private). Currently studying at Glasgow School of Art, her PhD weaves old with new technology and reflects on the history of the medium. Jacqueline is Head of Media Department at Manchester School of Art, MMU and one of the Coordinators of Recall Collective (formerly known as Family Ties Network). She is on the Executive Board at Open Eye Photography Gallery, Liverpool and on the Advisory Board of The Image International Research Network. She regularly exhibits her work nationally and internationally and also outputs her practice through publication and conference participation (papers, workshop and artist presentation). Recent contribution to *Picturing the Family* (published in USA and UK through Bloomsbury Press, Feb 2018)

Jacqueline Butler :
jacquelinebutler99@gmail.com
j.a.butler@mmu.ac.uk
<https://jacquelinebutler.org/>
<http://www.art.mmu.ac.uk/profile/jbutler>
<https://familiesnetwork.wordpress.com/about/>

/ Maren Hahnfeld



ABSTRACT

Winter in Eden is a response to the changing political landscape in the USA.

The year following the 2016 presidential election, I travelled from England to Eden, a small, remote community on the high desert of Southern Idaho where I had lived as a teenager for one year with potato farmers Keith and Sharon. The project began as an attempt to investigate the underlying causes of recent political turmoil but instead became an intimate portrait of a couple with opposing political views. Produced in the midst of winter, this 14min film uses photography, moving image, interview extracts and sound to create a poetic exploration of this community's attitudes, shaped by the not-too-distant past.

In *Winter of Eden and North of Eden*, previous project photographed and recorded in the same community, I juxtapose still images with sound. As one image fades into the next, a new, constantly changing, in-between image appears. For a miniscule moment, the frozen photograph springs to life, only to be arrested again in the next still. While the images create a sense of place, the narrative is conveyed through sound. Sound brings a third dimension to these photographs and creates a sense of continuity that bridges the divide between the stills.

Winter in Eden is intended to create a space for thought and reflection. The use of still images slows down the experience and enables the spectator to absorb the spoken word while submerged in the wintery landscape of the Southern Idaho. "The photograph enjoys a privilege over all other effects that make the spectator of cinema, this hurried spectator, a pensive one as well." (Bellour 1984)

BIOGRAPHY NOTE

Maren Hahnfeld was born and raised in Hamburg, Germany. She is an artist filmmaker, photographer and senior lecturer at the University for the Creative Arts in Farnham, UK. Her work explores the

lives of marginal communities through personal narratives that reflect social or political change and address issues of identity, home and memory. Currently Maren is working with Syrian refugees in a small, traditional town in Germany.

www.marenhahnfeld.co.uk

/ Miguel Faleiro



ABSTRACT

"Plaque" is a series of stationary video sequences (fixed framing, focus and exposure) on the theme of multifamily, 'local authority' London modernist housing. The sequences were shot between 1998 and 2000 (in the SD MiniDV format that now appears so low-fi), and range between around 16 and 30 minutes in length. They focus on the 'streets in the sky', access bridges, corridors and other architectural matter that make up the public-private sheath (or membrane) of British high-density, low-cost, post-war social modernism.

The project was developed both with the cinema and the art gallery in mind (as screening or installation arrangements), and has been shown in such places as the National Film Theatre (now BFI Southbank), the Chisenhale Gallery, the Back Hill Gallery and the Shoreditch Town Hall (all in London).

As a work trying to tense up the interval between still and moving image, rather than compressing it into hybridised form, it now appears to counter the new metastable (perhaps metastatic) forms arising from the seamless and composite technologies of imaging.

All of its sequences preserve the 'plaque' and rigid framing of the photographic cliché with zealous precision. And yet they also begin dissolving and somewhat disintegrating it the minute they start playing – through change internal to the fixed frame alone. In a sense, the project stages the ideal contained in the photograph of a building, and in the acquiescence between still photography and seemingly stationary architecture, to then confront it with the internal mechanics of its own happening as a piece of filming. And, conversely, by constantly flinging motion back at the obdurate walls of the architectural and photographic fixed-frames, it tends to curtail and confine the lines of flight which would otherwise release it into cinematic freedom.

In some ways (and quite inadvertently), it seems to revive Gilles Deleuze's idea (in *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, the first of his two volumes about the cinema, published in 1983), that the face is the plate which, upon accepting on it the development of our sensory hub, will then be constrained to remaining relatively rigid and mirror-like, dissipating its accruing energy through micro-movement and intensive expression alone, rather than extension and action. Such micro-movement and expressiveness become here, in this shifted context and on this tectonic pane, all the motion that agitates the architectural and photographic frames, and the face or mirror will, contrarily, be the motionless cliché buttressed between architecture and still photography. The expressive micro-movement sustained by the 'plaque' will, as in the cinema, the watch or the clock (or the cinematographic timepiece), anticipate a paroxysm. But this convulsion, although anticipated and partially released by each sequence, will be spatially outside and temporally always behind the work, acquiring the form and thrust of an out-of-field crisis, which is the collapse of a coalescence between modernism and council housing. A landscape filmed as a photograph becomes a face.

BIOGRAPHY NOTE

Miguel Faleiro studied photography and visual arts in Lisbon and London.

He works professionally as a photography tutor and museum photographer, collaborating with several Portuguese and British institutions.

He has exhibited occasionally in conventional art spaces, but is nowadays mostly interested in exploring the idiosyncrasies presented by art platforms perceived as unconventional, such as the cinema, the school sports pavilion, the Internet or the dissemination of printed matter.

His lens-based artistic work, often imbued with the kind of realism that ensues from technical and technological monasticisms, focuses on questions such as suburbanity, the limits to the photographic image, the collapse of photography into electronics and so-called 'machine-vision', the interval between photography and moving-image, photo-permanency and evanescence, and opto-mechanical or opto-electronic expressiveness and automation.

/ Rogério Paulo da Silva



ABSTRACT

Metro (2016) is a video work characterized by the dichotomy static image / motion image and intends to explore the idea in which a certain time can happen within another time. The action starts from a dialogue between the elements that take place within what is represented in which demarcated movements become unexpectedly static. It explores the visual tension of an urban space that is unpredictable by the lack of synchronicity of the times of the image, in which the perception of reality seeks to assert itself in a logical time. Starting from the concept of double time, it is proposed to question the visual behavior of an image that takes place within another image, relating them to the assembly process generated between different acting disciplines (photography and video). In this way, the visual space in which the video unfolds presents a combination of elements in layers, in a perspective transmitted by the configuration of the metro station (corridor, people, gare, metro line), thus combining a tension between the time interrupted while the movement is taking place and the movement of the action itself.

BIOGRAPHY NOTE

Rogério Paulo da Silva (Portugal), has a Master in Multimedia Art in the field of Audiovisuals by the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon (FBA / UL) and graduated in Multimedia Art from (FBA / UL). He is an associate researcher at the Center for Research in Fine Arts (CIEBA-FBA / UL) and a member of the AIM Association of Motion Picture Researchers. He develops research on audiovisual projects based on the intersection of the still image and the moving image, exploring the processes of memory and the construction of narratives in the context of video and photography. He is a visual artist and has exhibited regularly since 1988. He participates in conferences and has been distinguished with the Academic and Scientific Merit Prize of the Faculty of Fine Arts (FBA / UL) / Caixa Geral de Depósitos in 2015. He is represented in collections in Portugal and abroad.

/ Sarawut Chutiwongpeti



ABSTRACT

"Shall I see you again in Milky way...?" concentrates on the factual stories on the human condition, time, spirit and historical, that doubt you experience when you begin to question the past life memories, triggering elements from the fragility of things in connection with existential and the universe

BIOGRAPHY NOTE

Sarawut Chutiwongpeti is an artist who lives and works in various places around the world. His film works and installations are highly personal; a means to make connections between his native country, Thailand, and its culture, and the living aesthetics of a neo-nomadic artist.

He has had solo exhibition at the Graz Kunstverein, London Art Fair, Korea International Art Fair and many other venues number of group exhibitions in recent years, including Bienal Internacional de Arte de Cerveira (Fundação Bienal de Arte de Cerveira, PT, 2017), "The Third Kunming Fine Art Biennale 2016" (Yunnan Fine Art Museum, CN, 2016), "Busan Biennale, Sea Art Festival 2015" (Dadaepo Beach, KR, 2015)

/ Sebastiano Raimondo



ABSTRACT

The photographic sequence shows a deconstruction of the sculpting work *Falésia* by António Bolota; installation at Appleton Square gallery from April, 14

to May, 5 2016, curatorship by Sara Antónia Matos.

The sequence starts with a closed door and finishes with a white room, between the two gradually appear men digging dirt from the soil.

It is a transfiguration of the work after the end of its exhibition, the outcome of a question about the meaning in the act of looking at a door through the *photographic window*.

What is the role of the photographic sequence when it shows, through the window, the interior of a room thought as unreachable by the sculptor?

An answer could be related to the own nature of the photography and to the editing of the sequence. According to its relation with the perspective and the lens, the photographic space can be covered by the eyes, although it is not accessible physically for the body. Like a window, the photography opens and illuminates the interior of the room. But in the end it is a limit, constructed and built as if it is a work of architecture or sculpture. The etymological origins of the words *photography* and *window* in some languages are similar and contain the Greek word *phaino*, whose meaning is to illuminate, enlighten; in its beginnings, the camera itself, as the own word suggests, was a room able to house the photographer.

The life of that sculpture seems to have ended, for there are photographs which represent it in its perfect shape. Instead, they intend to present a part of its life according to its evolution. It is as if the sculptors gave form to the soil, rather than demolishing. The completed work has become a starting point to another life yet to appear. «In the beginning, at the origin, there was ruin. At the origin comes ruin; ruin comes to the origin, it is what first comes and happens to the origin, in the beginning» write Jacques Derrida in "Memoirs of the Blind".

Through this editing of photograms, that is, through these "horizontal windows", a room, the so called windows and the men who gave them shape, including the photographer, can be seen. It is a place: the result of the transformation process of the inaccessible sculptural space into another, lived and inhabited; a trace that was mirrored in the film and then in the photographic paper.

BIOGRAPHY NOTE

While studying architecture in Palermo, Sebastiano met photographer Giovanni Chiamonte. Chiamonte's classes sparked his interest in the study and use of photography. In 2009, Sebastiano departed for the city of Lisbon, where he began his artistic and theoretical research work. He completed his Masters Degree in Palermo in 2013 with an accompanying thesis entitled "Uma ponte, la fotografia come modo di abitare e costruire il mondo". He lived the following two years in Napoli where he, together with his friends from the group Presente Infinito, would undertake a project in the city, inspired by the work of Cesare De Seta in the 1980's. In this period, due to the interest of the photographer Sandro Scalia in their work, the group began to exhibit throughout Italy and published a self-titled book/manifesto. In 2015, he returned to Lisbon, where he commenced his own photography studies: a PhD in "Architecture of contemporary metropolitan territories". The focus of his work is *the place*, from the ancient Greek ruins in Sicily, to the Portuguese metropolis. To the author, to look is to ask how, through the photographic camera, one can inhabit the world.

/ Stephen Connolly



ABSTRACT

Machine Space is an essay film exploring a city as a machine; a place of movement and circulation. Using a kinetic approach, issues of space, race and finance frame the city of Machine Space. Residents in voice over testify how the city as a spatial and financial machine shapes their experience. The city is Detroit, a place that has changed from producing the means of movement to producing space itself.

The film uses formal representational devices to explore this content, and addresses issues of complicity of audiences in the state of affairs in the city. It is a visualization of the ideas of Henri Lefebvre, philosopher of space and urban life.

More information -
steve@bubblefilm.net
stephen.connolly@uca.ac.uk

BIOGRAPHY NOTE

Artist filmmaker Stephen Connolly's work investigates cinema and representation through place, politics and history. His single screen work has been widely shown internationally since 2002. An Arts Council/FLAMIN award recipient, he has had solo screenings at the ICA and BFI Southbank in London, and was a juror at the Ann Arbor Film Festival (Michigan, USA) in 2011. Stephen teaches film at the University for the Creative Arts in Farnham, UK.



TIMES AND MOVEMENTS OF THE IMAGE



ESCOLA SUPERIOR
DE ARTES
E DESIGN



FACULDADE DE CIÊNCIAS
SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA



INSTITUTO
DE HISTÓRIA
DA ARTE



CENTER FOR RESEARCH IN COMMUNICATION,
INFORMATION AND DIGITAL CULTURE
POLO FCSH-NOVA



Fundação para a Ciência e a Tecnologia

