TROPISMO FOTOGRÁFICO

#1
MAIO—JUNHO 2019
2€

O QUE DIZEM OS HOMENS, 2019
JOÃO PAULO MARQUES LIMA
2

SEM TÍTULO (CONVERSA SOBRE MIGALHAS), 2019
DIANA CARVALHO
8

TARTAN, 2019
MIGUEL REFRESCO
14

A FRONTEIRA, 2019
NICOLE TSANGARIS
20

FÁBRICA–ILHA–PALACETE–ESCOLA
SUSANA LOURENÇO MARQUES
26

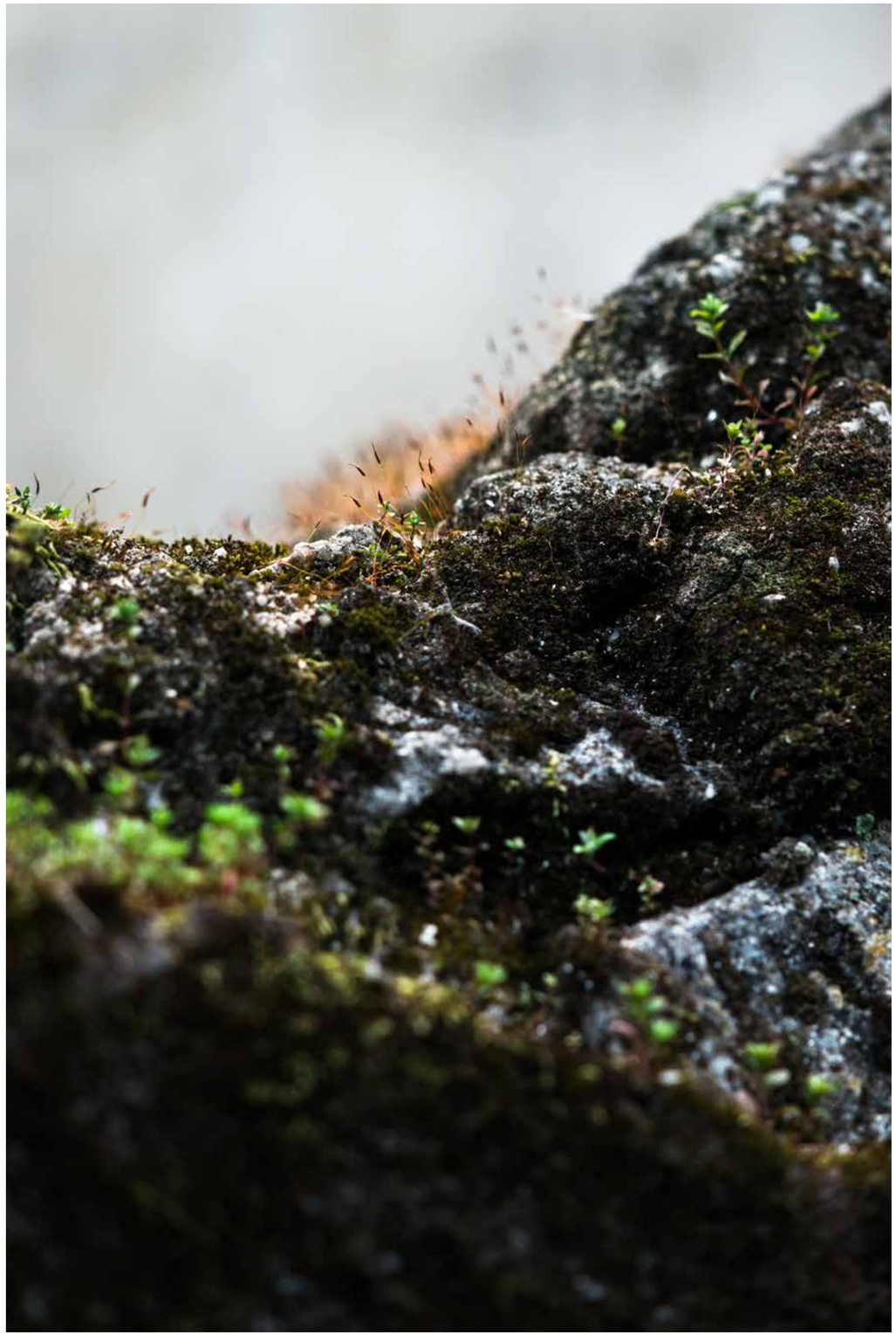
AS CASAS DE JOSÉ NARCISO DE AZEVEDO NA ANTIGA RUA DE PALMA
JORGE RICARDO PINTO
28

UMA FÁBRICA-ILHA-PALACETE E O NOSSO DESEJO POR ESPAÇOS DE CRIAÇÃO
INÊS MOREIRA
30

Fogões

DAL 1919

SEM TÍTULO (CONVERSA SOBRE MIGALHAS), 2019



ILHA–FÁBRICA–PALACETE–ESCOLA

COLECÇÃO READYMADE OMUSEU.FBAUP 2019

SUSANA LOURENÇO MARQUES

A representação do território em transformação é um dos temas explorados pela Fotografia desde os seus primórdios, confirmando-a como um instrumento de excelência para documentar e interpretar o lugar e um método de inscrição do tecido urbano, de mutabilidade apressada e desaparecimento muitas vezes inverificável. Essa tarefa heterocrónica, na qual as imagens do passado coexistem de forma dissonante com o presente, constitui-se como possibilidade de crítica, modo de fixar a transição e veicular a comparação sobre as diferentes formas de acomodação e modernização da cidade.

A 30 de Março de 2017, a Universidade do Porto formalizou a aquisição de um terreno contíguo à Faculdade de Belas Artes — que incluiu o palacete da família Narciso e Azevedo (1879), a antiga fábrica Fogões Meireles e a ilha de habitação a ela associada — para ampliação das suas instalações, abrindo um diálogo e uma inequívoca transformação para a sua comunidade, mas também uma redefinição do bairro onde se situa, no contexto mais amplo do Porto. Foi este o mote para a realização de uma residência artística e uma exposição, inserida na primeira edição da Bienal de Fotografia do Porto, subordinada ao tema transformação e adaptação. Tratou-se, por isso, de integrar as possibilidade de debate que esta recente aquisição determina e do que nela existe de latente — especular visualmente sobre uma escola de belas artes em potência — e projectar o imaginário das suas possíveis ocupações, das suas variáveis temporais, que se prolongam a uma segunda residência e para lá de ambas.

Escolhendo reflectir sobre o início de um processo de mudança e sobre a própria ideia de passagem do tempo, da actual ruína para as suas prósperas origens entendidas aqui como elemento de transição entre o velho e o novo, foram convidados quatros ex-estudantes da Faculdade para elaborarem um projecto que simultaneamente documentasse e ficcionasse o espaço a partir da sua iminente reconfiguração.

Nas muitas camadas de memória que o compõem, o fazer destas imagens resulta numa evidência abstracta, informe e inacabada, que aqui se denomina de tropismo fotográfico — a imagem do movimento de mutação de um espaço —, no qual se podem decifrar as polaridades que o distinguem e evidenciar as contiguidades heterogéneas da sua relação com a cidade, desde a segunda metade do século XIX até aos dias de hoje.

É sobretudo uma arqueologia visual onde a memória se descobre sem ser contada, onde os vestígios são por vezes irrelacionáveis e se prestam a novas significações, sem serem partes de um todo nem se quererem apreensíveis. É assim que a memória de um lugar se apresenta. É assim que a fotografia a representa. É o presente a inscrever a sua história.

QUATRO INTERLOCUÇÕES

O que dizem os Homens dá seguimento a investigação visual que João Paulo Marques Lima iniciou em 2015 sobre as ilhas de S. Vitor descobrindo, no contexto desta residência, um novo interlocutor e a possibilidade de particularizar e detalhar a estratigrafia e vivência da história deste lugar. Trabalhando como um antropólogo visual, nesta série e noutras anteriores, traduz o imaginário da história oral em imagens discretas, propondo um diálogo deferente com a última família a viver na ilha, para perceber, através da sua observação e inscrição, o modo *como tudo se modifica, como se ganham novas imagens, como a fábrica vira mecânica, no chão de betão se descobre uma lavandaria, o palacete que abriga uma harpa com melodias silenciosas que poucos ouvidos fixaram, a ilha abandonada pela qual muitos passaram e a Casa 7, casa de um guardião que plantou um pé de laranja*. São essas micro-histórias que fotografa, desenha em folhas soltas de cadernos ou pinta em pequenos pedaços de madeira recuperados no local, que nos revelam este arquivo imaterial, tendencialmente esquecido, concretizando uma história mais activa que descritiva, mais infindável que rigorosa.

No projecto de Diana Carvalho, essas micro-histórias são secundarizadas pela conceptualização da noção de rasto e resto, na sublimação do plano negro, que se transforma em sistema de projeção, contraponto de outras imagens, reinvenção de sentidos e possibilidade de intensificação de um espaço em ruptura e mudança. Nas suas imagens, entre as fotografias e os desenhos, o tempo é esmagadoramente sombrio e a janela (da primeira imagem) não serve o pressuposto da transparência que a pintura lhe consignou, devolvendo-a antes ao gesto ancestral das experiências de Joseph Nicephore Niépce ou de William Henry Fox Talbot, nas suas tentativas de fazer imagens em direcção à luz, exclusivamente pela acção da química. Guiando-se por um *fazer a partir da vontade de não fazer* — uma lógica de negação que a personagem de Bartleby repetia compulsivamente — o seu trabalho encontra na decadência do espaço da fábrica um elemento de decomposição que é simultaneamente próprio ao que a fotografia enfrenta, tanto física como metafisicamente. Em *sem título (conversa sobre migalhas),* a noção de negativo, que cada vez mais a imagem tende a esquecer, converte-se em confirmação de ausência e reversão de obscuridade, procurando ver e representar o que não é percetível, nem pela história, nem pela ruína.

Tartan é um tecido de lã leve, com um padrão quadriculado de estampas e cores variadas, que foi usado numa das primeiras experiências de reprodução fotográfica em cor, realizada em 1861 por Thomas Sutton, no seguimento das investigações publicadas seis anos antes por James Clerck Maxwell, no jornal da Royal Society of Edinburgh. Esta subtil referência aos primórdios da simulação da cor na fotografia, dá título à série desenvolvida por Miguel Refresco, para quem o reconhecimento do lugar é abreviado de modo a ampliar o jogo de aparências e de escala que nele se oculta. Diluindo a noção de veracidade, limite ou gravidade, nas suas imagens vagueia-se num labirinto de formas imprecisas onde a dificuldade de ver se revela um método para decifrar ou não o espaço.

Admitindo a cor como enunciação de luz e condição prévia de todas as imagens, nas encenações nocturnas que apresenta, depreende-se uma intenção alegórica feita de artefactos involuntários, oriundos de um qualquer tempo e uma qualquer história, que permitem, temporariamente, fixar a sua assombração e deixar-se iluminar para a imagem. São sobretudo um exemplo da capacidade que a fotografia tem de produzir uma arqueologia visual sobre o presente, inventando e redimensionando os seus vestígios e criando uma paisagem crepuscular, discordante e assíncrona da realidade.

Essa história de aparências e aparições prolonga-se na série *A fronteira* de Nicole Tsangaris, que reflecte, como explica, sobre o *limite das dicotomias entre o que está dentro e o que está fora, o que pertence e o que não pertence, o que é conhecido e o que é desconhecido.* Num lugar que brevemente irá perder a sua actual configuração — de ilha-fábrica-palacete a escola de belas artes — e nesse sentido modificar o universo das suas fronteiras, este olhar macroscópico da sua linha de contorno, é um convite a entrar no *impulso utópico* da sua futura ocupação e aventar uma paisagem imaginária, um plano contínuo de irrealidade, onde se podem projectar lugares de criação de importância incerta, a desfiguraram-se lentamente, longe da velocidade do mundo. Talvez seja esse o paradoxo dos muros incomensuráveis, que parecem menos hierárquicos e diferenciadores quando vistos de perto.

COLECÇÃO READYMADE D'OMUSEU

Se o acto de apropriação confere um outro significado à imagem para lá do existente, no ensaio de autoria colectiva para uma colecção *readymade* do Museu da FBA.UP, essa substituição de sentido assume-se como um desdobramento de obras de arte reconhecidas no espaço das suas futuras instalações, atribuindo-lhes uma autoria e apresentando-as no espaço expositivo, como objecto já reproduzido e devidamente catalogado.

Ao utilizar o *já feito* Marcel Duchamp, deslocou a noção de obra de arte para as oscilações do seu significado, desenvolvendo processos de inscrição e divisão interna que revelavam a apropriação de objectos do quotidiano, como método de recusa contemplativa. Nesta proposta, que pressupõe a identificação da repetição e a genealogia de autorias que cada uma das obras reconhecidas comporta, trata-se de revalidar a noção de cópia como activação e invenção do original, exercitando a indistinção entre invenção e repetição, ou como escreveu Crimp, admitindo que *debaixo de cada imagem existe sempre uma outra imagem.*

No momento em que a diferença entre verdadeiro falso parece deixar de estar em causa, esta colecção *readymade* mostra com ironia, a partir de uma escola de Belas Artes, uma reflexão sobre a prevalência ou perda da experiência do objecto artístico, mas sobretudo um modo de questionar a imagem como espaço de mediação da experiência estética e da formulação do mundo exclusivamente com base na constituição de um lugar de mediação absoluta.

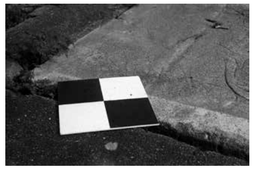
FBAUP Inv. no. 00.FOT.23 – Anders Petersen, ö och fabrik, c. 1997, 400×600mm

FBAUP Inv. no. 98.ESC.430 – Amilcar de Castro, sem título, c. 1970, 120×90×50cm

FBAUP Inv. no. 98.ESC.243 – Cildo Meireles, fonte #01, c. 1975, 15×20×4cm

FBAUP Inv. no. 16.FOT.30 – Daniel Blaufuks, 2+2 = casa, 2015, 15×20cm.

FBAUP Inv. no. 00.INST.14 – Instalação, Lygia Page, sem título, 1970, 15×20cm



FBAUP Inv. no. 99.DES.1750 – Mira Schendel, Monotype, c. 1970, 200×200mm

FBAUP Inv. no. 11.ESC.456 – Francisco Tropa, Criptarium, 2009, 15×20cm

FBAUP Inv. no. 99.INST.20 – Amalia Pica, Gonlden Shape [against shapes], c. 1970, 160×100cm

FBAUP Inv. no. 00.INST.15 – Nacho Criado, Efímero, c. 1970, apróx. 80×90cm

FBAUP Inv. no. 98.INST.6 – Lawrence Wiener, Untitled (apples), c. 1980, apróx. 150×300×120cm

FBAUP Inv. no. 98.INST.9 – José Pedro Croft, objecto imediato # 04, c. 1989, 200×220cm

FBAUP Inv. no. 00.FOT.9 – João Onofre, Sem título atribuído, c. 1990, 500×700mm

FBAUP Inv. no. 16.INST.16 – Ana Santos, sem título, 2005, 120 cm (fio).

FBAUP Inv. no. 18.FOT.26 – Wolfgang Tillmans, Plaster, c. 1990, 120×200cm

FBAUP Inv. no. 16.INST.16 – Thomas Hirschhorn, Jpeg Template (detail), c. 2008, 300×450mm

FBAUP Inv. no. 18.INST.23 – Anish Kapoor, Espelho, 2003, 120cm [diâmetro]

FBAUP Inv. no. 16.INST.20 – Jimmie Durham, sem título, 2008, 300×450mm

FBAUP Inv. no. 16.INST.17 – Gabriela Albergaria, Commercial Break, 2007, 40×70×20cm

FBAUP Inv. no. 16.INST.23 – Angela Glacjar, Sal Azul, c. 1970, 120×180cm

FBAUP Inv. no. 19.VID.9 – Stan Brakhage, Through Narcissus's eyes, 1964, 5'

FBAUP Inv. no. 17.ESC.32 – Auguste Rodin, Maqueta para Porta do inferno, 1880, Cera, 233×155mm

FBAUP Inv. no. 19.DES.1890 Christopher Wool, Untitled, 2006, 120×90mm

FBAUP Inv. no. 17.INST.22 – Lawrence Wiener, Concrete Filling of an empty space, 1970, 130×100cm

FBAUP Inv. no. 17.ESC.22 – Carl Andre, Maquete for "Interior of a Cube", 1985, 30×30×30cm

AS CASAS DE JOSÉ NARCISO DE AZEVEDO NA ANTIGA RUA DA PALMA

JORGE RICARDO PINTO

Às 11 horas e 10 minutos do dia 20 de Maio de 1875, partiu rumo a Braga o primeiro comboio da Estação do Pinheiro de Campanhã. O "cavalo de ferro" levava a bordo, entre muitas figuras influentes, o rei D. Luís I e a Rainha D. Maria Pia, que abrilhantavam uma festa que se prolongou em cada apeadeiro, com música, decoração e foguetes.

A nova estação estava situada na antiga Quinta do Pinheiro, que foi a solução possível perante um extenso rol de dificuldades na definição do espaço para a estrutura. A quinta do Pinheiro estava, todavia, numa posição muito afastada do centro económico e social do Porto, situação que gerou uma enorme discussão e crítica antes, durante e depois da sua inauguração, entre técnicos, empreendedores e a população em geral. Até então, o espaço que mediava a nova estrutura ferroviária e o núcleo central do Porto era constituído por duas estradas de ligação da cidade com os núcleos circundantes, dois ou três pequenos aglomerados de carácter vincadamente agrícola (Lomba, Formiga,...) e, sobretudo, um conjunto significativo de antigas propriedades rurais que se mantinham, no final do século XIX, por urbanizar, como as quintas de Barros Lima, a quinta dos Reid, a quinta das Oliveiras ou a quinta do Reimão. A exceção era a quinta do Prado, antiga brévia dos Bispos do Porto, que tinha sido transformada, trinta e cinco anos antes, em cemitério do Prado do Repouso.

Nos anos seguintes, a estação funcionará como um poderoso íman, esticando a cidade na sua direção, arrastando pessoas, atividades e construções. Ainda antes da sua edificação, os terrenos entre São Lázaro e a futura estação foram alvo de especulação, compra e venda de parcelas, numa mudança rápida e sucessiva de proprietários. Nos jornais da época apareciam frequentemente anúncios de venda de lotes, sugerindo o bom investimento num espaço que, em breve, teria o benefício da proximidade à estação. Não surpreende, por isso, que, em 1879, um influente negociante nascido em Vila do Conde, em 1826, José Narciso de Azevedo, morador no Porto pelo menos desde a década de 1850 na rua das Flores, comprasse dois lotes anexos de terra lavradia na então rua da Palma.

A rua da Palma era um velho caminho que percorria os limites ocidentais da quinta do Reimão, unindo a antiga estrada para Campanhã (à época, rua de São Lázaro) à praça da Alegria, e que funcionava como uma espécie de fronteira entre o Porto urbano do século XIX e o seu entorno rural. Quando José Narciso de Azevedo compra os dois lotes de terreno, grande parte da fachada ocidental da rua da Palma era composta por espaços agrícolas, pequenas hortas e pomares que se entrecortavam com algum humilde casario antigo, nalguns casos com origens no final do século XVIII (como comprova a cartografia da época). A fachada oriental da rua da Palma era definida pela cerca da velha quinta do Reimão (ou do Cyrne) que, em 1879, se espraiava em suave declive para oriente e para sul, cortada por uma abundante linha de água, e que permanecia por urbanizar.

Logo nesse ano, para os dois lotes que José Narciso de Azevedo comprou a um grande proprietário da cidade, Alexandre José Vieira Brandão, iniciou-se a construção de um palacete romântico, com jardim formal francês e taça de água, congregando as duas referidas parcelas, sendo inclusivamente requerida (à Câmara Municipal do Porto) a construção de um pórtico de entrada para a propriedade, a 12 de Dezembro desse ano. Mas a ambição do novo proprietário não se confinará à dimensão do que havia inicialmente comprado.

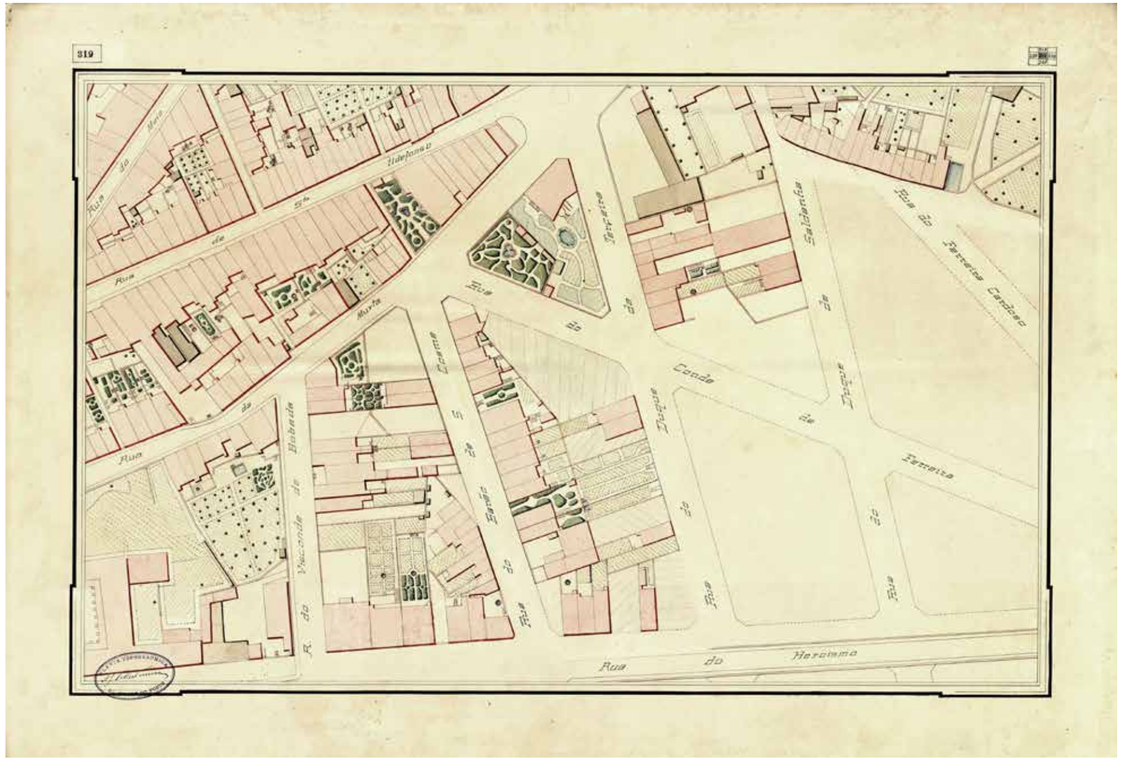
No ano seguinte, José Narciso de Azevedo investirá na aquisição de mais um lote de terreno, a sul dos dois anteriores, onde fará um acréscimo ao palacete e mandará fazer um muro de separação da via pública, assim como enobrecerá o seu pórtico de entrada com um mirante em forma de chalé, para o qual solicita autorização à CMP a 15 de Outubro de 1880. A vista desobstruída para oriente e para sul, rumo aos alargados campos de cultivo da quinta do Reimão, em primeiro plano, e as serras e o Douro na linha do horizonte, num plano posterior, serviriam de mote para o pequeno chalé elevado.

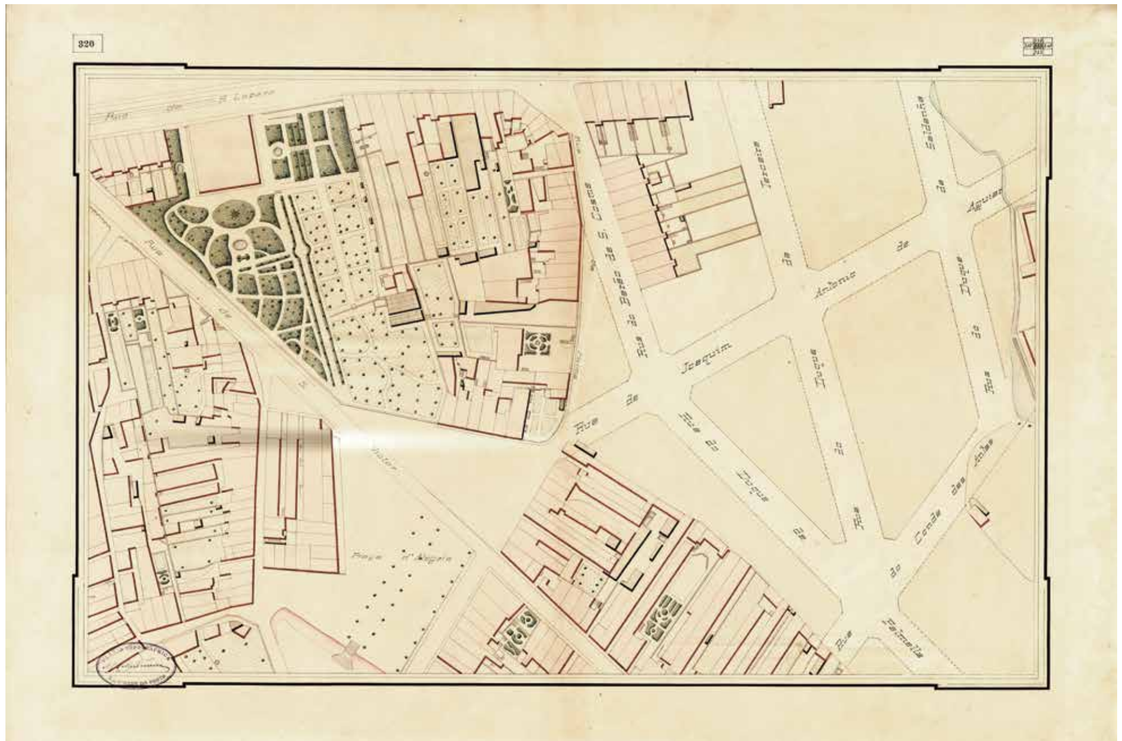
Em 1881, José Narciso de Azevedo comprará ainda a parcela de terreno a norte dos três lotes que possuía, num espaço que, ao contrário dos anteriores, tinha já construções e um formato desalinhado, aparentemente herdeiro de antigos alinhamentos e definições fundiárias e que, anos antes, num registo predial, é definido como *parte de um campo*. Aí, José Narciso de Azevedo terá uma fábrica de fitas de seda que, em 1890, tinha nove operários e oito aprendizes. A tecelagem era uma das principais atividades económicas da parte oriental do Porto e a produção de fitas tinha expressão em muitas unidades de produção das redondezas, nomeadamente na rua de São Vitor, onde José Narciso de Azevedo terá tido inclusivamente uma habitação, em meados da década de 1860. Foi possível identificar também na rua da Palma a existência de uma fábrica de fitas em 1883, propriedade de um Manuel Lopes da Cruz. Seria a mesma que José Narciso de Azevedo entretanto adquiriu ou uma outra confirmando a concentração industrial de fábricas e oficinas de fitas, tecelagem de algodão e/ou seda e fabrico de pelicas?

Entretanto, na sequência da morte de Francisco de Sousa Cyrne de Madureira, os seus netos, motivados pela valorização dos terrenos na sequência da abertura da estação de Campanhã, vendem, a 3 de Maio de 1882, a quinta do Reimão ao negociante Eduardo Ferreira Pinheiro e ao proprietário e capitalista Joaquim Domingos Ferreira Cardoso que encetarão a sua urbanização, através do desenho excecional do engenheiro do município João Carlos d'Almeida Machado. Todavia, ao encaixar o desenho no território, foi preciso reajustar alguns dos pontos de intersecção com o edificado pré-existente, como na rua da Palma, para a qual se previa alargamento e retificação. No entanto, apenas a parte norte e oriental da antiga rua da Palma é verdadeiramente realinhada enquanto as parcelas de José Narciso de Azevedo irão manter o mesmo perfil desalinhado, promovendo a manutenção informal do antigo percurso da rua, agora inserido na rua do Barão de São Cosme. Uma descontinuidade resolvida por umas pequenas escadas que encostam os dois planos e aproximam as duas cotas diferentes da velha rua da Palma e da nova Rua do Barão de São Cosme. Descontinuidade justificada pela construção recente da casa apalaçada de Narciso de Azevedo?

Em 1884, José Narciso de Azevedo continua a investir em terrenos na envolvente do seu palacete e comprará dois quintais traseiros aos lotes que havia comprado para fazer um jardim recuado. Esses novos lotes faceavam com os terrenos do torna-viagem José António da Silva Braga, dono de uma vasta propriedade desenvolvida pela família Forbes (também ela regressada do Brasil), a partir do início dos anos 60 do século XIX, e que agora é propriedade da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Em 1901, com 75 anos, na sua casa da rua Mouzinho da Silveira, que tinha frente para a Rua Dona Maria Segunda (atual Trindade Coelho) e para a rua das Flores, acabará por falecer José Narciso de Azevedo, deixando, em testamento, tudo o que possuía, incluindo a sua fábrica de fitas na antiga rua da Palma, à esposa, Idalinda Meludi Castro de Azevedo, e aos seus quatro filhos, que terão todavia de zelar pelo bem-estar económico de José Constantino, fiel operário da fábrica de Narciso de Azevedo, a quem ele se sente com dívida eterna.





UMA FÁBRICA–ILHA–PALACETE E O NOSSO DESEJO POR ESPAÇOS DE CRIAÇÃO

INÊS MOREIRA

ESPAÇOS (IN)DISPONÍVEIS

Quatro fotógrafos olham para o processo de decadência e para a potencial transformação de um pequeno complexo produtivo desactivado, a antiga Fábrica de Fogões Meireles, encaixada no interior de um quarteirão da Freguesia do Bonfim, no centro do Porto. A estratigrafia social e a organização urbanística da industrialização típica desta cidade estão claramente presentes no recinto dos Fogões Meireles: há um palacete com jardim, lago com repuxo, camélias e um belvedere sobre o portão forjado; há banais casas de ilha alinhadas num lote em banda (umas demolidas, outras a caminho da ruína); no final do conjunto, escondidas no interior do quarteirão, há naves industriais, modestas e destelhadas, cuja fachada ainda ostenta um vago nome — Meireles —, diferente daquele na fachada do palacete — J. Narcizo D'Azevedo 1879.

A decadência dos espaços da produção e da burguesia industrial no centro da cidade são-nos familiares, fazem parte do cenário urbano e da cena cultural portuense. Nos últimos 25 anos, a apropriação por artistas dos edifícios domésticos decadentes onde vivia uma certa burguesia portuense tem sido intercalada, pontualmente, por projectos expositivos de maior escala que marcam os referentes e o imaginário das artes e da cultura contemporânea.

No Porto, as Jornadas de Arte Contemporânea concebidas por João Fernandes, tiveram em 1993 a exposição *A Mala de Walter Benjamin,* comissariada por Andrew Renton, que ocupou as expressivas Moagens Harmonia com uma abordagem *site-specific* em que a estrutura do edifício abandonado desempenhava um papel fulcral para a instalação das artes visuais. No catálogo da exposição lemos que: *De facto, à medida que cada artista entra em contacto com o edifício, assiste-se a um processo de revelação, de desfazer e de clarificação, em lugar de sintetizar e converter. (...) Poderíamos dizer que o edifício foi sobreposto ele mesmo. Ilustra-se a si próprio, citando-se como exemplo. As intervenções que surgem sobre ele são realizadas com delicadeza, de modo a não perturbar o seu frágil tecido. Uma sombra da sua identidade anterior, o sítio invisível foi novamente dotado de substância. O presente anota a sua história*. Recordo-me como a *A Mala de Walter Benjamin* iniciou com sofisticação as já duas décadas e meia de apropriação de espaços industriais para/através da arte contemporânea no Porto. Seguiram-se exposições da Capital da Cultura em 2001 que se instalaram nos armazéns da antiga Central Eléctrica do Freixo, o Cace Cultural, e nesse mesmo ano também a exposição *Squatters* programada por Serralves e pelo museu holandês Witte de With em lugares abandonados no Porto.

Mais recentemente, em 2014, o projecto *Technical Unconscious* contribuíu também para a história das exposições de arte contemporânea em espaços industriais devolutos, através de uma exposição criada a partir de residências artísticas que comissariei no esquecido complexo industrial da Cooperativa dos Pedreiros, reactivando e revelando a história do próprio lugar. Através de diversas intervenções artísticas, foi interpretado o passado de trabalho da pedra, a história cooperativa da organização, a maquinaria e os espaços arquitectónicos, com instalações, performances, registos fotográficos, sonoros, e vários objectos artísticos e pré-existentes instalados num percurso expositivo.

Às exposições *A Mala de Walter Benjamin* e o *Technical Unconscious*, juntam-se uma miríade de outras organizadas por artistas do Porto e por estudantes da FBAUP, como as que ocorreram no decadente Palacete Pinto Leite, habitação burguesa primeiro adaptada a Conservatório de música, depois cedida pelo Município para exposições e, hoje, privatizada e encerrada. Mantendo actividade regular durante algum tempo, os também privados armazéns do Espaço Campanhã — onde se realiza a exposição deste mesmo projecto — e os seus vizinhos armazéns Mira, abertos continuamente desde 2012 na Rua de Miraflor, são também referências importantes no que se refere ao uso de espaços por artistas. É ainda de referir a exposição *Para Inglês Ver*, discretamente organizada, em Novembro de 2018, no Bonfim pelo colectivo Pessoal do Porto, uma ocupação ilegal e nocturna — de sábado para domingo — das ruínas da mítica Garagem Ford, num terreno vizinho da plataforma de música/Centro Comercial Stop.

A realidade diária da prática artística difere da excepcionalidade destas exposições e da grandiosidade dos lugares que ocupam. O quotidiano decorre em locais modestos. No Porto faltam locais de trabalho permanentes, semelhantes aos que existem noutras cidades — como os *estúdios* nas universidades e escolas de artes, ou as plataformas de criação em centros culturais e em *hubs* criativos. Por falta de condições institucionais — e de decisões favoráveis, a luta por espaço tem sido constante e a organização colectiva na procura e apropriação de "espaços" tem sido a estratégia fundamental para a afirmação dos percursos individuais e colectivos, consolidados em plataformas alternativas que desafiam a produção e a exposição, como o Pêssegos P'ra Semana (moradia), o Salão Olímpico (café), a rua do Sol (armazém), Uma Certa Falta de Coerência (loja), entre outros que foram abrindo e fechando portas.

A cena cultural e artística cresceu com as tácticas de grupos auto organizados para criar/encontrar "espaços" para criação e abertura ao público, dando visibilidade às suas obras. A par da criação artística individual, as artes visuais e a cultura contemporânea existem por entre pequenas iniciativas, pequenas cedências em que o improviso e a volatilidade estão presentes. Como reflexo desta realidade, no Porto o lugar de trabalho designa-se por *atelier*, na antiga tradição parisiense, e não por estúdio, na (já não tão nova) linha da pós-produção em armazéns, garagens, etc. E na comunidade do Porto o termo "espaço" tem uma interessante acepção: "espaço" pode significar o *atelier* artístico, a organização por detrás de uma iniciativa (quase sempre informal, mas por vezes uma associação), ou a programação de um conjunto de exposições.

VELOCIDADES E EXPECTATIVAS

Apelidemos este período de cerca de 20 anos como a Era *a.A.B.*, isto é, a Era *antes-do-airbnb*, em que era possível encontrar e apropriar locais devolutos e expectantes, sem grande investimento económico ou formalização. Curiosamente, na Era a.A.B. o Porto nunca foi uma cidade de contratos de comodato, nem mesmo de okupas, pese embora grande número de locais devolutos (privados e públicos), a incapacidade dos proprietários em mantê-los estáveis e seguros e a falta de condições formais para a comunidade criar e expôr. Salvo raríssimas excepções, as apropriações e usos foram-se sucedendo sem vínculos ou contratos, exceptuando aqueles em que as rendas incrivelmente baixas, ou a propriedade efectiva dos imóveis, o permitia — geralmente, em locais de muito pequena dimensão.

A cidade mudou na Era pós-*airbnb*, a diversos níveis — económico, arquitectónico, social —, tendo igual reflexo nos "espaços" de criação e produção, aqueles que iam sendo disponibilizados informalmente aos artistas, pois hoje há uma grande procura comercial. Importa também referir que nos anos mais recentes o Município passou a programar exposições e eventos nos seus próprios espaços, aumentando as possibilidades de integração em programas institucionais, ficando porém por resolver a questão dos espaços de criação e de produção artística, bem como os espaços de pesquisa e ensino das artes, que a Universidade do Porto tem dificuldade em resolver.

Sendo a falta de espaço para criar, produzir e pesquisar uma questão antiga, as velocidades da finança imobiliária e dos fluxos da chegada do turismo vieram acentuá-lo: não são consonantes com aquelas velocidades da auto organização colectiva, nem com a da produção de sentido. Isto é, na cidade operam velocidades distintas e, no que se refere à arte, interesses cada vez mais divergentes — criação artística *vs.* especulação económica. Como consequência, a pressão do lado da comunidade artística aumentou, estrangulam-se aqueles que não (nunca) podem competir no mercado. Como nas corridas pela habitação — das famílias aos estudantes —, acentuou-se a ausência de espaços estáveis e disponíveis no centro da cidade para a comunidade local, no caso do Bonfim, os artistas e estudantes de Belas Artes.

Se os debates sobre o afidalgamento, ou gentrificação, costumam triangular as relações entre a atractividade das rendas baixas, as dinâmicas locais iniciadas por criadores/artistas nesses locais económicos, no Porto a viragem veio pelo turismo internacional de massas, tendo a nova pressão imobiliária do turismo trazido essa mesma gentrificação. A cidade

mudou, surgindo inúmeros espaços comerciais assentes na criatividade, no *craft* e na qualidade das matérias primas. Não podemos confundir as necessidades da criação e da produção artística, ou da sua exposição pública, com o comércio criativo e os negócios locais orientados para o turismo. O desejo por "espaços" continua a existir, na nova era pós-*airbnb* o desejo acentuou-se.

DESEJO POR ESPAÇO *VS.* ESPAÇO DE DESEJO

A importância dos "espaços" históricos, carregados e apropriáveis está para além das questões pragmáticas. Já em 1993, a propósito da pioneira exposição nas Moagens Harmonia, Andrew Renton afirmava, *Podemos dizer que o edifício adquire uma aura na proporção inversa da sua discontinuidade funcional.* Os locais de exposição *site-specific* tornam-se referências estéticas e, despoletam metodologias artísticas depuradas ao longo de décadas. Ainda a propósito da leitura dos lugares e das pré-existências, Renton refere: *O artista torna-se um redentor não insistente daquilo que já existia no lugar, mas que há muito tempo se tornou invisível ao olho saturado.* (...) *os objectos tornam-se marcadores de algo maior e menos determinado. Eles antecipam a emergência de uma obra de arte.*

E quanto aos desejados pequenos "espaços" de criação? Haverá linhagens comuns entre um certo tipo de "espaço" e a obra artística realizada? Ainda que efémeros, foram contribuindo também materialmente para a produção, os lugares históricos abandonados e de acesso facilitado, foram sendo usados também para a recolha de materiais e de objectos, isto é, as condições concretas do edificado, ainda que não intencionalmente, marcaram uma conjunção entre locais de trabalho e de exposição, bem como de recolha. Não raras vezes, elementos construtivos viriam a integrar obras artísticas, como o revelam a presença de tábuas, persianas, azulejos e outros elementos encontrados em trabalhos, por exemplo, de Mauro Cerqueira. Será importante vir a observar como as características arquitectónicas dos *ateliers* de produção e criação, físicas e atmosféricas, influenciam a própria criação artística — tal como se pode verificar na pequena escala, na materialidade pobre e recuperada, na estética precária e, também, na impermanência das próprias obras e dos locais, o uso efémero tem sustentado a cena cultural.

A abordagem artístico-etnográfica a lugares expectantes da cidade — casas, lojas, armazéns — através da recolha de imagens e de materiais diversos para a composição de obras artísticas (sejam fotográficas, instalativas, ou objectuais) remete para características que marcam as linguagens visuais e a própria cena cultural do Porto. A estética e as estratégias de produção artísticas estão entranhadas no *saber fazer* e no olhar dos artistas sobre estes lugares. Em parte, esta característica "metodológica" e de relação entre o desejo de "espaço" e os objectos da criação artística, leva-nos a tamanha deriva e *zoom-out* pelas exposições, os modos e lugares de criação e os desejos de espaço para, por fim, nos voltarmos a focar no local concreto da residência artística *Tropismo Fotográfico #1* comissariada por Susana Lourenço Marques. As instalações da antiga Fábrica Meireles são, também elas, um objecto de desejo. Primeiramente, para os quatro fotógrafos convidados — Diana Carvalho, João Paulo Marques Lima, Miguel Refresco e Nicole Tsangaris, posteriormente, para a ocupação que se segue.

FÁBRICA-ILHA-PALACETE: FAZ UM DESEJO

O complexo integra a Universidade do Porto e está destinado a ampliar a Faculdade de Belas Artes, por ser recente, as propostas programáticas e os planos concretos estão por definir. Várias perspectivas são possíveis numa primeira abordagem, entre as leituras mais românticas motivadas pelas exuberantes qualidades estéticas do conjunto arquitectónico actual, ou aquelas mais nostálgicas motivadas pelos detalhes históricos dos processos e motivos do arruinamento, há muitas camadas que merecem ser reveladas. Quando a Susana Lourenço Marques me convidou a visitar e ensaiar sobre o complexo dos Fogões Meireles no Bonfim em 2019, concordámos que este pequeno texto poderia lançar uma moeda ao ar para livremente especular sobre os novos e os velhos, desejos de espaço. Assim:

Na Fábrica-Ilha-Palacete há três tipos de edifícios claramente distintos que convidam a utilizações diferentes e que possam tirar pleno partido das estruturas e da espacialidade pré-existentes, com pequeno investimento.

Fábrica: lugar de criação e de produção artística

A fábrica quer ser o lugar da produção e da criação. Os hangares desejam ser estúdios de criação contemporânea para estudantes de todos os níveis onde possam estar dispostos por projecto (e não por oficina, ou disciplina artística). A sua localização no centro do quarteirão permite que se torne no epicentro da produção da FBAUP, abrindo portas e transparência para os jardins e para ambas as entradas no recinto (existente e futuro).

Casas de ilha: lugar para o corpo docente e a investigação

As casas individuais da classe operária convidam a entrar e a instalar espaços mais privados para o trabalho individual e para pequenas equipas. As casas podem albergar gabinetes de professores e, naquelas com maior dimensão, podem albergar gabinetes de investigação, para equipas. As casas que fazem fachada para a rua convidam a instalar residências para convidados estrangeiros, que possam entrar directamente no seu espaço doméstico, sem atravessar o portão do recinto da FBAUP.

Palacete: lugar de pesquisa e de encontro

A casa apalaçada convida a instalar um local simbólico deste conjunto. Se no palacete da Avenida Rodrigues de Freitas estão os serviços de direcção, biblioteca, administrativos e auditório, este palacete (mais modesto) deseja abrir as portas à pesquisa eao encontro entre estudantes e investigadores. No rés-do-chão, uma ampla sala de convívio com acesso ao jardim garante a hospitalidade. Nos pisos superiores, oferecem-se salas de aula para os cursos avançados, sejam Mestrados ou Doutoramentos.

Também neste jardim existe um pequeno lago, com uma moeda podemos fazer um desejo.

Plim!

CRÉDITOS E CARACTERÍSTICAS DAS IMAGENS

—
JOÃO PAULO MARQUES LIMA
O QUE DIZEM OS HOMENS, 2019
Impressão jacto de tinta, papel Matte 230g, 60×45cm
p. 2–3
Impressão jacto de tinta, papel Matte 230g, 24×30cm
p. 4
Impressão jacto de tinta, papel Matte 230g, 20×30cm
p. 5
Pintura a óleo sobre tábua de madeira, 10×15cm
p. 6–7

—
DIANA CARVALHO
SEM TÍTULO (CONVERSA SOBRE MIGALHAS 1–6), 2019
Impressão jacto de tinta, papel Matte 230g, 156×106cm
p. 8
Impressão jacto de tinta, papel Matte 230g, 87×58cm
p. 9
Tinta plástica e tinta da china sobre papel, 141×102cm
p. 10–13

—
MIGUEL REFRESCO
TARTAN, 2019
Impressão jacto de tinta, papel Matte 300g, 100×70cm
p. 14
Impressão jacto de tinta, papel Matte 300g, 100×67cm
p. 15
Impressão jacto de tinta, papel Matte 300g, 47×70cm
p. 16-17
Impressão jacto de tinta, papel Matte 300g, 70×50cm
p. 18-19

—
NICOLE TSANGARIS
A FRONTEIRA, 2019
Impressão jacto de tinta, , 90×60 cm
p. 20–21
Impressão jacto de tinta, papel Matte 230g, 40×60cm
p. 22–23
Impressão jacto de tinta, papel Matte 230g, 45×30cm
p. 24–25

—
AUGUSTO GERARDO TELES FERREIRA
Carta topográfica do Porto, à escala 1:500, levantada sob direção, 1892 © Arquivo Municipal do Porto
p. 29

—
JOÃO LIMA
Levantamento fotográfico do interior da antiga Fábrica de Fogões Meireles, 2018.
p. 31

INÊS MOREIRA é arquitecta, curadora e investigadora em Pós-Doutoramento [IHA-NOVA/FCSH] com o projecto individual: "Curadoria e Revitalização de Edifícios: Intervir em espaços Pós-Industriais na Europa no Séc. XXI". É Work Group Leader na Cost Action "European Forum for Advanced Practices" [Bruxelas]. Professora Auxiliar Convidada na FBAUP, onde lecciona Cultura Contemporânea e Curadoria. Co-edita o Jornal Arquitectos com Paula Melâneo. web: www.inesmoreira.org

MIGUEL REFRESCO é fotógrafo freelancer e docente de fotografia/comunicação. Licenciado em Tecnologias da Comunicação Audiovisual — especialização em Fotografia pela ESMAE e Mestre em Práticas Artísticas Contemporâneas pela FBAUP. Desenvolve trabalho documental relacionado com questões de identidade e território que expõe regularmente desde 2008. Paralelamente, colabora entre outros com o Ballet Contemporâneo do Norte, Lovers and Lollypops e Capicua, e tem trabalho editado em várias publicações: Vice España, Vice Portugal, Público, Observador, P3, Scopio Network, Terrafirma. É co-fundador da editora Álea.

DIANA CARVALHO é licenciada em Pintura (2005–2009) e mestre em Práticas Artísticas Contemporâneas (2010–2012) pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. É membro colaborador do i2ADS. Foi premiada em 2012 na 8ª edição do BES Revelação. Realizou as seguintes exposições individuais: em 2017 *Please*, A Maior, Viseu e *Stand*, home alonE, Clermont-Ferrand (França); em 2016, *Flor de Sal*, Sismógrafo, Porto; em 2015, *Ruh!*, Rua do Sol, Porto e *Pertences*, Mupi Gallery, Maus Hábitos, Porto; em 2013, *Colónia de Férias*, Boutique — Raum für temporäre Kunst, Colónia (Alemanha). Tem vindo também a mostrar o seu trabalho em exposições colectivas desde 2009. Realizou em 2018 a residência artística Intercâmbio Lisboa-Budapeste na Budapest Galéria, Budapest HU, e em 2017 Résidence Croisée Porto-Clermont-Ferrand em Artistes en Résidence, Clermont-Ferrand FR.

NICOLE TSANGARIS licenciou-se em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2013) e realizou o mestrado em Cinema e Audiovisual na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (2016). No seu trabalho, utiliza o vídeo e a fotografia para explorar ambientes experimentais e imersivos, onde os cenários, sejam eles arquitectónicos, naturais ou artificiais, são o elemento central da narrativa.
Participou em intercâmbios na Dinamarca, Noruega e Macau e o seu trabalho integrou várias exposições em Portugal. Enquanto realizadora, tem vindo a desenvolver colaborações com músicos e coreógrafos.

JOÃO PAULO MARQUES LIMA licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Participou no Encontrarte 2015 (Braga) e realizou no mesmo ano uma série de desenhos, pinturas e fotografias sobre as Ilhas de São Vitor (Porto). Em 2016 dá seguimento ao trabalho das *Ilhas* no simpósio *Territoire et photographie* e na exposição *Symphonie urbaine* (Aix en Provence). Em 2017, participa como co-autor do *Experimento Frankenstein — Investigação sobre corpos Biomecânicos*. No Festival Tremor realisa uma residência artistica com o escultor Fernando Almeida e desenvolve *O que dizem as águas, o que dizem as pedras, o que dizem os homens*. Em 2018 desenvolve um projecto de fotografia e desenho sobre Rio de Onor. Trabalhou com a associação PELE no projecto *Jardim das Pedras*.

SUSANA LOURENÇO MARQUES é professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Doutorada em Comunicação e Arte pela na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É membro colaborador do i2ADS e membro integrado do IHA.FCSH.UNL. É autora dos livros *Lições de Hospitalidade* (2006) e *Pó, Cinza e Nevoeiro, ensaio sobre a ausência* (Prisma, 2018) e *Ether/ um laboratório de fotografia e história* (Dafne, 2018). Tem comissariado exposições de fotografia e é autora de vários artigos científicos, participando regularmente em conferências nacionais e internacionais. Cofundou em 2014 a editora Pierrot le Fou.

JORGE RICARDO PINTO é licenciado, mestre e doutor em Geografia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É Professor Coordenador da Licenciatura em Turismo e do Mestrado em Turismo e Desenvolvimento de Negócios do ISCET, e professor convidado da Escola de Ciências Humanas e Sociais da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Tem várias livros e capítulos de livros publicados, artigos científicos e de divulgação cultural, nomeadamente em temas ligados à Geografia e História Urbana, Turismo e Geografia Social.

Edição
SUSANA LOURENÇO MARQUES

Coordenação editorial
LUIS CAMANHO
JOSÉ CARNEIRO

Apoio à exposição
VERA CARMO
LUIS PINTO NUNES

Obras
DIANA CARVALHO
JOÃO PAULO MARQUES LIMA
MIGUEL REFRESCO
NICOLE TSANGARIS

Textos
INÊS MOREIRA
JORGE RICARDO PINTO
SUSANA LOURENÇO MARQUES

Design
MÁRCIA NOVAIS

Impressão
ORGAL

ISBN
978–989–54417–5–4

Esta publicação apresenta o trabalho desenvolvido entre Novembro de 2018 e Março de 2019 na residência artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, no âmbito da primeira edição da Bienal Fotografia do Porto. A exposição, com curadoria de Susana Lourenço Marques, teve lugar no Museu da Faculdade de Belas Artes do Porto de 16 a 24 de Maio de 2019 e no Espaço Campanhã de 1 de Junho a 1 Julho de 2019.

© Todos os direitos reservados. Nenhuma imagem desta publicação pode ser reproduzida sem autorização prévia escrita dos autores e editor.

i2ADS. INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTE, DESIGN E SOCIEDADE
FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
U.PORTO FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO
CICLO