ESMAE | POLITÉCNICO DO PORTO

Projecto para a obtenção do grau de Mestre
em Fotografia e Cinema Documental
Instituição_Instituto Politécnico do Porto
Escola_ESMAE
Curso_Mestrado em Comunicação Audiovisual
Especialização_Fotografia e Cinema Documental
Área_Fotografia
Unidade Curricular_Projecto/Estágio Profissional
Orientador_Drª. Olívia da Silva
Co-orientador_Dr. Cláudio Melo
Orientadores convidados_Dr. Aníbal Lemos
Mestre Fátima Marques Pereira
Prof. Mark Durden
Ano_2010

"SAME SAME BUT DIFFERENT"

JOANA CASTELO

MCA. 2010

ESMAE | POLITÉCNICO DO PORTO

Projecto para a obtenção do grau de Mestre
em Fotografia e Cinema Documental
Instituição_Instituto Politécnico do Porto
Escola_ESMAE
Curso_Mestrado em Comunicação Audiovisual
Especialização_Fotografia e Cinema Documental
Área_Fotografia
Unidade Curricular_Projecto/Estágio Profissional
Orientador_Drª. Olívia da Silva
Co-orientador_Dr. Cláudio Melo
Orientadores convidados_Dr. Aníbal Lemos
Mestre Fátima Marques Pereira
Prof. Mark Durden
Ano_2010

"SAME SAME BUT DIFFERENT"

JOANA CASTELO

MCA. 2010

À Ana Ly, porque me ensinou a ver o essencial que é, afinal, “invisível para os olhos”.

Agradecimentos

Este Projecto fotográfico não seria possível sem a colaboração e disponibilidade do meu pai, Pedro Castelo e o apoio incondicional da minha mãe, Margarida Henriques. Quero agradecer também à My Lê, à Bong Do e ao Le Than Son que partilharam comigo experiências e conhecimentos determinantes na construção interior deste projecto.

Índice

RESUMO
ABSTRACT

CAPITULO I

INTRODUÇÃO **1**
1. METODOLOGIA **2**
1.1 O OBJECTO DE ESTUDO 2
1.2 ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS – COMPROMISSO ENTRE TÉCNICA E ESTÉTICA 4
1.3 A IMPORTÂNCIA E SUBJECTIVIDADE DA LUZ 7
1.3.1 Luz natural 7
1.3.2 Luz artificial 9
1.4 PRÁTICA FOTOGRÁFICA 11
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA - FOTOGRAFIA DOCUMENTAL **16**
2.1 FOTOGRAFIA E SOCIEDADE 16
2.2 FOTOGRAFIA E MEMÓRIA 20
2.3 FOTOGRAFIA E VERDADE 28
3. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA, POLÍTICA, SOCIAL E CULTURAL **32**
3.1 A COLONIZAÇÃO DO VIETNAME 32
3.2 A GUERRA DO VIETNAME 34
3.2 ABERTURA AO INVESTIMENTO ESTRANGEIRO 35
3.4 CIDADE DE SAIGÃO/HO CHI MINH 36

CAPITULO II

4. O ESTADO DA ARTE **38**
5. "*SAME SAME BUT DIFFERENT*" **43**
5.1 CONSTRUÇÃO DO DISCURSO FOTOGRÁFICO 43
5.2 PERCEPÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA 45

CAPITULO III

6. APRESENTAÇÃO DO TRABALHO PRÁTICO **48**
6.1 ESTRUTURA DE APRESENTAÇÃO – INSTALAÇÃO FOTOGRÁFICA 48
6.1.1 Planta 49
6.1.2 Recursos Necessários 50

CONCLUSÃO **51**

FONTES E BIBLIOGRAFIA **52**
BIBLIOGRAFIA 52
FONTES ÁUDIO E VISUAIS 53
DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS 54
FONTES ICONOGRÁFICAS 56

ANEXOS

Resumo

Actualmente, conhece-se o mundo através das imagens que chegam diariamente a um qualquer cidadão. Com elas visualizam-se realidades que nunca se experimentaram, ficando-se prisioneiro de pré-conceitos, de "uma verdade" criada pela visão de outros. "*Same same but different*" contrapõe à memória colectiva, consequência da mediatização da guerra do Vietname, a realidade actual, cujos sinais da globalização se fazem notar nas ruas e gentes de Ho Chi Minh. "*Same same but different*" é um projecto fotográfico que reflecte sobre a homogenização cultural *versus* a cultura secular.

As imagens deste projecto são o resultado de várias deambulações pela cidade. Algumas são reveladoras de uma realidade familiar particular, outras mostram situações comuns observáveis por qualquer um.

As imagens são apresentadas sob a forma de instalação fotográfica e são acompanhadas por um ambiente sonoro. A utilização do som acrescenta ao universo visual o sentido auditivo, facultando ao espectador uma experiência intíma como se entrasse num universo novo.

> *"Os meus primeiros heróis da infância chegaram pela cultura de massas. Queria crescer americano, comer hot-dog e arrotar coca-cola. Troquei o sabão de coco pelo shampoo."* - "Utopia e barbarie" de Silvio Tendler (n.1950)[1]

Palavras-Chave: Aculturação, globalização, memória visual, sociedade, verdade fotográfica, Fotografia Documental

[1] Caliban Produções Cinematográficas LTDA; Tendler, Silvio. 2010. **Utopia e barbarie**. Brasil*:* Caliban Produções Cinematográficas LTDA

Abstract

Currently the world is known through the images that arrive daily to an individual. Through them is possible to visualize realities that have never been experienced, being a prisoner of preconceptions, "a truth" created by the sight of others. "*Same same But different*" opposes to the collective memory, a result of media coverage of the Vietnam war, the current reality, where the signs of globalization make themselves noticed in the streets and people of Ho Chi Minh. "*Same same But Different*" is a photographic project that reflects on the cultural homogenization versus secular culture.

The images of this project are the result of many wanderings through the city. Some are indicative of a particular family reality, show other common situations observable by anyone.

Images are presented in the form of photographic installation and are accompanied by a sound environment. The use of sound adds to the visual universe the sense of hearing, giving the viewer an intimate experience as if entering a new universe.

> *"My first childhood heroes arrived in the mass culture. I wanted to grow American, eat hot-dog and burp coca-cola. I changed the coconut soap for shampoo."* - "Utopia e barbárie" by Silvio Tendler

Keywords: aculturation, globalization, visual memory, society, photographic truth, Documental Photography

Capitulo I

Introdução

Partindo da expressão *"Same same but different*", ouvida frequentemente por qualquer estrangeiro que percorra as ruas de uma qualquer cidade do Vietname, construiu-se este Projecto. Na verdade, "*Same same but different*" significa: parecido, do mesmo género. Geralmente, esta frase é proferida pelos vendedores de rua, quando alguém os confronta com o facto de a sua mercadoria ser igual à do vizinho. No entanto, esta expressão encontra-se estampada em *t-shirts*, tendo sofrido por isso uma alteração semântica, funcionando actualmente como uma imagem de marca ao serviço do *marketing*.

Neste projecto fotográfico, a expressão *"Same same but different"* ganha ainda uma dimensão social porque o "corpus" deste trabalho pretende mostrar as alterações sociais de um Vietname em franco desenvolvimento. A fotografia, como documento, é o testemunho de um espaço e de um tempo que, por seu lado, são intrínsecos às vidas de quem nela participa. O espaço de "*Same same but different*" é, especificamente, a cidade Ho Chi Minh, representativa de uma economia emergente.

Este trabalho fotográfico foi possível porque durante dez anos foram feitas visitas regulares ao país, durante as quais se observaram as mudanças que as cidades foram sofrendo, após a abertura do Vietname ao investimento estrangeiro e às consequentes alterações no estilo de vida das pessoas. Neste sentido, este projecto parte da observação e do registo, sendo o espelho de um ponto de vista que não deixa de ser uma visão ocidental de uma realidade oriental.

Em *"Same same but different"* apresenta-se um registo documental sobre a cultura vietnamita, trinta e cinco anos após o fim da mediatizada guerra do Vietname, cujas imagens permanecem na memória visual do mundo ocidental. As imagens fotográficas propõem uma reflexão sobre as alterações sociais evidentes no país, causadas quer pela colonização quer pelas guerras com os paises invasores quer pela actual globalização.

Diáriamente, entre 17 Novembro e 29 de Dezembro, a cidade de Ho Chi Minh serviu de objecto de estudo fotográfico e aí procurou-se encontrar imagens que satisfizessem os objectivos fotográficos. Durante este período foi criado um *blogue* que serviu como "diário de bordo" onde eram descritas situações, pessoas e reflexões que contribuiram para a construção deste projecto fotográfico. Este *blogue* pode ser consultado no sítio www.joanacastelo.blogspot.com.

1. Metodologia

1.1 O objecto de estudo

> *"It's so easy it's ridiculous. It's so easy that I can't even begin. I just don't know where to start. After all, it's just looking at things. We all do that. It's simply a way of recording what you see, point the camera at it, and press a button. How hard is that?"*[2]

Paul Graham (n.1956) define assim o objecto de estudo da Fotografia Documental. Qualquer situação, local ou pessoa podem despertar o interesse do fotógrafo. É devido a essa inesgotável oferta de matéria-prima, que se torna extremamente difícil optar por um tema fotográfico. Graham afirma que, *"it's everything and everywhere."* Ele questiona-se ainda sobre se o tema não tem que ser preparado ou não tem que pertencer a um grupo de ideias coerente. As imagens aleatórias e sem sentido são válidas.

Como se define então o que é relevante para o fotógrafo, o que deve ser fotografado e exibido?

Obviamente, tudo é passível de ser fotografado, desde que a imagem exprima uma intenção, uma preocupação ou uma curiosidade genuina do fotógrafo.

A Fotografia é, por isso, uma resposta aos estimulos que a observação da realidade traz, assim como reflecte as "inquietações" próprias do seu contexto. Em *"Same same but different*" há a intenção de mostrar o Vietname de hoje, mais especificamente a cidade de Ho Chi Minh, que é, no entanto, uma realidade desconhecida para a maioria porque não corresponde à memória colectiva criada pelos *media*. Então, pretende-se provar, através das imagens, que o Vietname é um país independente contudo, dada a globalização, importa valores ocidentais que se estão a enraizar na sua cultura.

As sociedades contemporâneas têm-se alterado muito rápidamente devido ao fenómeno da globalização. Então, neste mundo global, até que ponto conseguirá cada país preservar a sua autenticidade cultural?

Daniele Conversi, professor e investigador da Universidade do país Basco, publicou diversos artigos sobre temas como a relação entre modernismo e nacionalismo, a globalização, americanização e anti-americanização. No artigo *Americanization and the*

[2] GRAHAM, Paul – Photography is easy, photography is difficult [2009] American Suburb X [em linha]. [Consult. em Maio de 2010]. Disponível em www: http.www.americansuburbx.com/2009/07/theory-paul-graham-photography-is-easy.html

planatery spread of ethenic conflict[3] refere que os académicos ainda não chegaram a um acordo sobre o real significado do termo globalização, para o qual ainda não há uma definição coerente e universal: alguns autores centram-se nos aspectos económicos, outros nos efeitos políticos e legislativos, e assim por diante. Para Conversi, a 'globalização cultural' é, possivelmente, a forma mais visível deste fenómeno.

Actualmente, no mundo global é impossível retratar qualquer ambiente onde não sejam visíveis indícios claros de intromissões de determinadas culturas noutras. Isto demonstra como a globalização está a influenciar a identidade cultural dos paises.

É a partir da experiência individual do fotógrafo e das suas relações familiares no Vietname que foi construido o corpus deste trabalho.

[3] CONVERSI, Daniele – Americanization and the planatery spread of ethenic conflict: The globalization trap. [em linha] Permanent forum on cultural pluralism. [Consult. em Fev. de 2010]. Disponível na www: http://www.planetagora. Org/english/theme4_suj2_note.html

1.2 Especificações técnicas – compromisso entre técnica e estética

A fotografia é, por natureza, um processo mecânico. A câmara fotográfica é a ferramenta e o mundo vivo é a matéria–prima, indespensáveis à construção da imagem fotográfica. Aliado ao processo mecânico, surge a visão subjectiva do fotógrafo, que selecciona uma determinada abordagem técnica em detrimento de todas as outras opções que poderia escolher.

As limitações técnicas influenciaram a estética de toda a história da Fotografia. Se analisarmos a primeira fotografia de Joseph Nicephore Niépce (1765-1833)[a] a quem é atribuida a primeira experiência bem sucedida, em 1826, ao conseguir fixar a imagem formada pela luz (fig. 1), e a compararmos com uma imagem de Andreas Gursky (n.1955) de 2006 (fig. 2), é evidente como a técnica alterou a expressão fotográfica. A evolução da técnica fotográfica permitiu vários avanços, como por exemplo, na captação da luz, na definição óptica e na facilidade de manuseamento do equipamento.

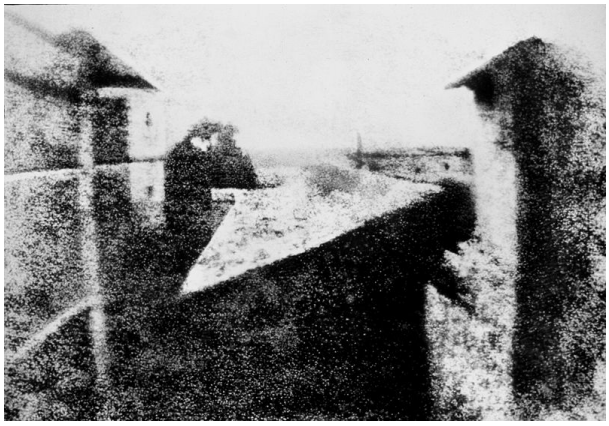


Fig. 1 – Nicephore Niépce, *View from the Study Window at Maison du Gras,* 1826



Fig. 2 – Andres Gursky, *May Day V* 2006

No projecto "*Same same but different*", as opções técnicas foram tomadas de forma a combinar os requisitos técnicos com os estéticos. Assim, a imagem resulta de um conjunto de decisões práticas.

O trabalho com película fotográfica associa-se à "natureza mágica" da Fotografia. Todo o processo químico e físico transportam a Fotografia para um mundo "misterioso". A imagem latente, que fica invisível ao olho humano, até ser revelada, esconde uma visão particular do mundo. Esse tempo em que a imagem permanece escondida, torna o momento da sua visualização, numa descoberta única do mundo. A película exige que o fotógrafo esteja seguro, quer ao manusear o equipamento quer ao enquadrar uma realidade, porque, quando se fotografa um universo em constante mutação, não é possível parar o tempo. O acto fotográfico praticado com o sistema analógico, película fotográfica, é mais prazeiroso, visto que proporciona o deleite trazido pela nova descoberta. Depois do disparo físico, a imagem fica impressa num suporte físico, o que a torna palpável e de certa forma "imortal".

As imagens que constituem o corpo visual deste projecto foram realizadas com uma Mamiya 7II, que é uma câmara de médio formato com uma área de imagem 6x7 de visor directo. Esta câmara permite realizar dez fotogramas com um filme cento e vinte. O limite de imagens de uma câmara de médio formato influencia o processo fotográfico pois exige que o fotógrafo pondere antes de expor cada fotograma. Este equipamento, por ser portátil, facilita e agiliza a sua utilização.

O formato 35mm, tal como o 6x9, que possui a mesma porporção na escala da imagem, obedece a regras formais de enquadramento, como por exemplo, a "regra dos terços". Já o formato 6x6, associado à fotografia de médio formato, como é quadrado, requer uma diferente abordagem no que diz respeito ao enquadramento e, consequentemente, ao olhar do fotógrafo. Quanto ao formato 6x4,5 que é equivalente a uma imagem 4x3, como o formato televisivo, aproxima-se, mais uma vez, da proporção do formato 35 mm.

Porém, o formato 6x7 está entre o 6x9 e o 6x6. Este, por um lado obriga a que o espaço de imagem seja mais condensado. Por outro lado, ele, uma vez que é rectangular, proporciona uma leitura da imagem na vertical ou horizontal. Esta conjunção de formas de leitura da imagem, coloca o 6x7 fora de parâmetros concretos de equilibrio na construção da imagem (fig.3). Assim, por ser um formato invulgar em termos de porporção do espaço da imagem, é o adequado ao projecto "*Same same but different*".

A objectiva Mamiya 80mm f/4.0 foi escolhida porque obtem uma imagem angular, com excelente nitidez. Optou-se pela utilização de um tripé, como recurso em situações com pouca intensidade luminosa. O tripé possiblita exposições longas que não interferem

na clareza da imagem. Desta forma, ele contribui para uma leitura mais estática e contemplativa de um assunto.

Foi ainda utilizado um flash Metz-54, como elemento de luz artíficial. O seu disparo luminoso evidencia e congela determinado plano na imagem como irá ser demonstrado neste capitulo, no ponto 1.3.2.

Quanto ao material fotossensível, foi eleita a película negativa a cores. O factor cor é determinante na construção da imagem. O elemento cromático é mais um aspecto que contem informação essencial nas imagens do projecto "*Same same but different*". Segundo o téorico de cinema Stanley Cavell (n.1926), quer na fotografia quer no cinema as imagens a preto e branco são percebidas como documentos acabados. Já as imagens a cores parecem pertencer ao presente e têm, até, a capacidade de projectar o leitor no futuro.[4] Assim, a Fotografia a cores torna-se menos abstracta do que a preto e branco, logo, mais concreta e com uma ligação mais directa ao mundo. A preferência dada ao uso do negativo fotográfico, ao invés do diapositivo, prende-se com a maior latitude do filme.

O resultado das opções técnicas marca a estética fotográfica, influenciando o processo comunicativo da fotografia. A linguagem visual utilizada em *"Same same but different*" quer comunicar, através da iluminação, do enquadramento e do ponto de vista, uma perspectiva actual e viva da cidade de Ho Chi Minh, o que condiciona conscientemente a sua leitura. Tome-se como exemplo a Fig. 3, que pelo ponto de vista picado, assume uma liberdade de movimento. Então, a visão do espectador assume uma perspectiva fluída, capaz de olhar para o lado, para cima ou para baixo. Ao mesmo tempo, a acção do flash acentua a presença do primeiro plano, deixando uma "vinheta" escura nos cantos da imagem. Este resultado obtem-se com a definição de um valor de distância focal maior no flash do que na objectiva. Nesta imagem, para além da luz artificial, também existe a luz natural, no céu e nos restantes edíficios. Com a "vinheta" pretende-se pôr em evidência o flash, o que contribui para a descontrução na leitura da imagem. Assim, esta é o resultado da conjugação de diferentes ambientes luminosos.

[4] WELKY, Thomas; Text from Thomas Welsky, in Stephen Shore Photographs. Masters of photography, Stephen Shore, articles. [em linha]. [consult. em Setembro de 2010] disponivel na www em http:/masters-of-photography.com/S/shore_articles1.html



Fig. 3

1.3 A importância e subjectividade da luz

1.3.1 Luz natural

> *"É quase escusado lembrar que, no seu nível mais elementar, a imagem fotográfica aparece primeiro, simplesmente e unicamente, como uma impressão luminosa, mais precisamente como o vestígio, fixado sobre um suporte bidimensional sensibilizado por cristais de prata, de uma variação de luz emitida ou reflectida por fontes situadas à distância, num espaço a três dimensões."*[5]

A definição de Phillipe Dubois (n. 1952) refere a dimensão miníma e elementar mas irredútivel e incontornável da Fotografia. Para ele, este é o princípio físico fundamental para a compreensão da Fotografia de onde advêm os principais desafios teóricos. Dubois afirma, "*A fotografia pertence a uma categoria de "signos" que o filósofo e semiótico americano Charles S. Peirce chamou ìndice, por oposição a icone e a símbolo."* Explica ainda que *"os ìndices são signos que estabelecem com o seu referente uma relação de conexão real, de co-presença imediata, enquanto que os icones se*

[5] DUBOIS, Philippe: **O acto fotográfico**, Lisboa: Vega, 1992. ISBN: 972-699-280. Pág.54

definem preferencialmente por uma semelhança atemporal e os símbolos por uma convenção geral."

Com efeito, a mera sensibilização de uma superfície, sensível pela acção da luz, tem a capacidade de dar índicios do que existia no momento preciso em que se deu o fenómeno físico. A Fotografia só pode fixar o que realmente estava lá, como o jogo de sombras, os objectos que reflectem a luz recebida e marcam a superficie bidimensional. Neste aspecto, a Fotografia pode ser entendida como o mais fiel reprodutor da Natureza. Graças à acção da luz, é possível afirmar a existência de algo, sendo a sua ligação ao mundo físico inegável.

O recurso à iluminação natural na Fotografia, ao utilizar apenas um recurso natural, pode ser interpretada como verosímil na medida em que é indiciária de vestígios naturais. Quando a fotografia é formada pela acção da reflexão da luz natural sobre um assunto, então não existe, aparentemente, intromissão por parte do fotógrafo sobre a imagem fotográfica. O fotógrafo limita-se somente a registar a realidade que se lhe apresenta.

Apesar deste facto, a Fotografia está longe de possuir tal veracidade. O ambiente criado pela luz natural torna a sua leitura passível de subjectividade. O fotógrafo, ao utilizar a luz natural, consegue transpor para a imagem uma carga emotiva. Logo, esta perde a sua total objectividade. Tenha-se como exemplo o fotógrado Alfred Stieglitz (1864–1946) que revela um fascinio enorme pelo papel desempenhado pela luz. Aqui, ele encontra uma resposta à organização das formas que lhe permitem expressar-se através do jogo de luz que ele capta magistralmente com o seu olhar.



Fig. 4 – Alfred Stieglitz, *Winter on fifth avenue*, 1893

1.3.2 Luz artificial

O elemento essencial à Fotografia é, como já foi referido, a luz. Esta não é necessariamente natural. Todas as fontes de luz proporcionam a capacidade de registar fotográficamente a emissão de fotões. A iluminação ambiente, quer seja natural ou artificial, permite que todos os objectos físicos sejam visiveis.

A utilização do flash, ou seja, o "disparo" de uma iluminação artíficial, veio revolucionar a Fotografia. O flash permitiu captar o que se encontrava escondido na escuridão, o que impedia a sua fixação numa superfície fotossensível.

Um dos grandes impulsionadores da utilização da iluminação artíficial na Fotografia Documental foi Jacob Riis (1849-1814) (fig.5) Ele ao utilizar o flash encontrou uma forma de denunciar e combater as injustiças sociais. Enquanto jornalista, Riis já tinha procurado descrever por palavras a falta de condições que encontrava em alguns bairros de classes sociais desfavorecidas. No entanto, as suas denúncias não tinham o impacto que desejava. Riis escreveu em "*The making of an American*" sobre a descoberta do flash e o que este significou para ele, *"Ali estava, tudo o que tinha procurado estes anos.(...) O canto mais escuro podia assim ser fotografado."* [6] A utilização do flash permitiu a Riis satisfazer a sua necessidade de registar para conseguir

[6] RIIS, Jacob A; **The making of an american**, Googlebooks, capítulo "The bend is laid by the heels" p. 267

provar as condições de vida miseráveis que lhe "*arrancavam o coração*".[7] Neste sentido, o flash criou condições para que a fotografia tivesse acesso a situações e locais que antes lhe eram vedados pela falta de condições luminosas.

> *"O flash também se pode interpretar como revelador, como instrumento de revelação, ou seja, não só de iluminação, mas também de descobrimento."*[8]

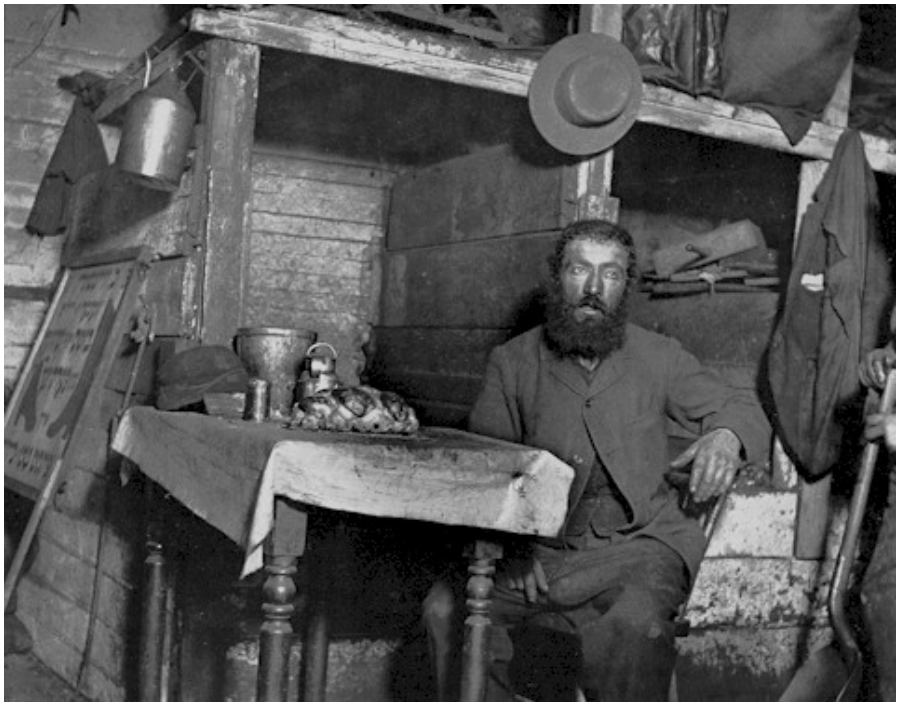


Fig. 5 – Jacob Riis, "*Hebrew Master Ready for Sabbath Eve in a Coal Cellar"*

Apesar desta epifania de revelação de uma verdade absoluta, o impacto das imagens de Jacob Riis deveu-se à leitura da imagem, obtida com tal violência luminosa. Qualquer situação, sob a acção do flash, adquire uma frontalidade, sendo como que uma denúncia evidente. Aqui a intenção do fotógrafo sobrepõe-se às condições naturais, o que condiciona, mais uma vez, a percepção da imagem.

> *"Uma vez que se emitem os fotões necessários para impressionar uma placa, os resultados dependem da mediatização do fotógrafo e as imagens resultantes estarão em correspondência com esta intervenção."*[9]

---

[7] Rosler, Martha*;"in, around and afterthoughts - on documentary photography*. In WELLS, Liz; **The photography reader,** Nova Iorque: Routledge, 2002. ISBN: 0-415-24661 p. 261

[8] SUSPERREGUI, José Manuel, **Fundamentos de la Fotografia**, Bilbao: Serviço Editorial – Universidad del Pais Vasco / Euskal Herriko Unibersitatea, 2000, ISBN:84-8373-267. p. 81

Já o trabalho de Phillipe Lorca diCorcia (1953), recria situações do quotidiano, utilizando a iluminação artificial para conseguir exprimir, de forma verosímil, situações diárias da vida ocidental. Este fotógrafo chega a "encenar" situações, através da iluminação como se se tratasse de cinema e, depois, fotografa-as (fig.6). Com isto, diCorcia estabelece uma paralelismo entre a ficção e a realidade.



Fig. 6 – Philip-Lorca di Corcia, *Alice*, 1988

> *"As imagens de diCorcia deambulam entre o real e a ficção, misturando a Fotografia Documental com as técnicas da Fotografia encenada. O espectador fica, frequentemente, na dúvida sobre se a cena fotográfica foi encontrada ou montada por diCorcia. Isto dá uma qualidade única à imagem, tornando-a tipicamente mundana."*[10]

1.4 Prática Fotográfica

Através de deambulações pela cidade, procurou-se reconhecer elementos que fossem representativos não só da actual globalização mas também da antiga aculturação sofrida durante o colonialismo. Desta forma, a observação é preponderante na decisão do que vai ser fotografado. Depois de seleccionado o assunto de uma imagem, são tomadas decisões técnicas que contribuem para a sua construção.

---

[9] SUSPERREGUI, José Manuel, **Fundamentos de la Fotografia**, Bilbao, Serviço Editorial – Universidad del Pais Vasco / Euskal Herriko Unibersitatea, 2000, ISBN:84-8373-267. p. 81

[10] ICA, exhibitions, Philip-Lorca diCorcia. [em linha] [consult. em Set. de 2010]. Disponível na www em http://icaboston.org/exhibitions/exhibit/dicorcia

Em *"Same same but different"*, existem duas abordagens distintas na relação que se establece com os retratos. Uns são "casuais", de desconhecidos, captados na rua ou em locais fechados. Neste caso, a pessoa retratada entra "casualmente" no universo do fotógrafo e contribui com a sua posição e localização espaciais, como é exemplo a fig.7. Nesta imagem, o interesse fotográfico resulta dos elementos visuais, como os contentores e os trabalhadores, porque a eles estão associados as trocas comerciais que representam determinadas actividades económicas. Assim, o fotógrafo, ao observar esta situação enquanto caminha pela rua, encontra uma oportunidade de criar uma imagem cujos elementos são relevantes na construção do seu projecto. As decisões técnicas são tomadas de forma a cumprir os objectivos que se estabeleceram, ou seja, conjugar simbolos identificáveis pela cultura ocidental, que estão enraizados na cultura vietnamita, com ambientes inegavelmente orientais. Durante todo o processo, de enquadrar, preparar o equipamento, montar o tripé e fazer a medição das fontes de luz, as pessoas que se encontram em frente da câmara acompanham-no, cientes de que irão ser fotografadas. Estas podem optar por ceder ou recusar a sua participação na fotografia. O contacto directo que se establece entre fotógrafo e retratado é efémero.



Fig. 7

Por outro lado, são feitos retratos que evidenciam uma relação de intimidade com a pessoa retratada, visto que o fotógrafo tem, na verdade, uma ligação afectiva com ela. Neste caso, a imagem já não é um produto da oportunidade, própria de uma situação de rua, mas sim o resultado do contacto com alguém que participa na vida privada do fotógrafo (fig.8). Essa intimidade, depois de fotografada, deixa de pertencer exclusivamente ao fotógrafo e à pessoa fotografada, porque se torna numa relação pública, sujeita a ser observada e julgada.



Fig. 8

Em ambos os casos, os retratos expõe uma realidade desconhecida ao espectador, permitindo que este adquira novas referências visuais sobre o Vietname.

O fotógrafo, para construir este projecto, procurou insistentemente evidências que representassem as contradições próprias da disparidade cultural. Se, por uma lado, tinha interesse nos sinais da actual globalização, por outro também procurava indícios da antiga colonização. Estas duas realidades foram abordadas de forma distinta para salientar a diferença entre o passado e o presente.

Por vezes, os elementos contraditórios presentes na realidade observável, eram tão fortes que estimularam o interesse e acção do fotógrafo. A evidente disparidade, como os elefantes e um prédio urbano (fig.9), foram destacados propositadamente pelas opções técnicas tomadas (as duas fonte de luz, a natural e o flash), o que deu uma imagem tridimensional.

Quando se pretendia captar vestígios do passado, como por exemplo, num museu (fig.10) onde estavam preservadas marcas do colonialismo, a imagem tornou-se una, no sentido em foi explorada a sua bidimensionalidade. Neste caso, foi utilizada apenas a luz natural. Isto reflecte a posição impessoal do fotógrafo, relativamente ao espaço e ao tempo captados.



Fig. 9



Fig. 10

Neste projecto, foi ainda utilizado um gravador de cassetes para captar ambientes sonoros que pudessem completar as imagens fotográficas. Com isto, pretendeu-se acrescentar mais um elemento importante à leitura global do trabalho fotográfico. O som, pode ser por si só, um registo da realidade, passível de ser exibido e interpretado como uma fonte de informação.

Em conclusão, as variadas abordagens, quer da relação do fotógrafo com o assunto quer das opções técnicas e estéticas, permitiram que se construisse um projecto que reflete a desordem cultural que se quer transmitir.

> *"...numa fotografia não significa nada senão ela própria. Ela pode, quanto muito evocar uma realidade, mas essa evocação é inevitavelmente filtrada pela sensibilidade, o gosto, o estado de espirito, a cultura e as obsessões pessoais do fotógrafo.*
>
> *Nesse aspecto a fotografia, tal como a entendo, só pode ser considerada como ficção."* [11]

[11] CASTELLO-LOPES, Gérard; **Reflexões sobre fotografia - eu, a fotografia, os outros**, Lisboa: Assiro e alvim, 2004. ISBN: 972-37-0895-7. p. 47

2. Fundamentação teórica - Fotografia Documental

2.1 Fotografia e sociedade

> *"Toda a estrutura social influi tanto sobre o tema como sobre as modalidades de expressão artistica. No séc. XIX, na era da máquina e do capitalismo moderno, viu-se como se modificava não só o carácter dos rostos nos retratos como também na técnica da obra de arte. Esta começou a transformar os modos de expressão de uma maneira desconhecida até então. Assim se produz a aparição, com o progresso mecânico, de uma série de procedimentos que alcaçariam uma considerável influência sobre a ulterior evolução da arte. Com a litografia, inventada em 1798 por Alois Senefelder, e importada para França anos mais tarde por Phillipe de Lasteyrie, que abriu uma oficina em Paris, havia-se dado um grande passo para a democratização da arte. A invenção da Fotografia foi decisiva para esta evolução"*[12]

Partindo deste pressuposto, a Fotografia tem sido, desde a sua invenção, testemunho de alterações importantes sofridas pela humanidade. Assim, um dos principais papeis da fotografia é acompanhar e registar a realidade que lhe é apresentada, apesar da subjectividade inerente aos olhos de quem a vê e da parcialidade de quem a cria.

A Fotografia Documental registou, por exemplo, os primeiros contactos tidos com uma minoria étnica em Africa que surgiu da necessidade antropológica de mostrar aos conterrâneos outras "estranhas" formas de vida que existiam do outro lado do mundo.

> *"Documentário é normalmente uma reconstrução – uma reconciliação de outro tempo e outro local para uma audiência diferente, uma história gráfica dentro e através da imagem cinemática gravada em fita para o presente."*[13]

Quando se faz referência à Fotografia documental não se pode escapar às imagens ilustrativas de todo o séc. XX. Os avanços técnicos da Fotografia permitiram assim documentar situações sociais que até ai só eram conhecidas em textos ou desenhos.

[12] FREUND, Giséle; **A fotografia como documento social**, Lisboa: Vega, 1974; ISBN: 84-252-1881-0. p. 7 e 8

[13] RABINOWITZ, Paula; **They must be represented – the politics of documentary**. Londres: *Verso*, 1994. ISBN 1-85984-925-3, p. 16.

"Jacob Riis foi pioneiro da fotografia documental. Perseguia a denúncia das más condições de vida dos habitantes pobres de Nova Iorque nos últimos anos do século passado. No seu trabalho social, primeiro dedicou-se à imprensa escrita, mas apenas pode chamar a atenção dos leitores e para compenssar o fracasso começou a acompanhar os seus escritos com fotografia. (…) O trabalho deste personagem misterioso que iluminava as ruas com intermitentes clarões teve grande incidência nas melhoras sociais, já que as suas constantes denúncias tiveram eco entre as autoridades locais, as quais tomaram medidas para mudar as condições de vida dos sectores mais pobres da cidade. Jacob A. Riis era conhecido como emancipador dos pobres, mas também é recordado como o primeiro fotógrafo que fez da câmara um instrumento de critica social e com os seus testemunhos gráficos estreou o género da fotografia documental que segue até aos nossos dias. (…) [14]

A Fotografia Documental não se prendeu apenas com as reformas sociais, associadas ao trabalho de Jacob Riis nem, como refere Martha Rosler, *"transporta informação acerca de um grupo de pessoas sem qualquer poder para outro grupo detentor do poder social".*[15] A Fotografia Documental está associada impreterivelmente à sociedade, mesmo quando o assunto fotográfico não tem como objectivo denunciar problemas sociais. O trabalho de Brassai (1899-1984), por exemplo, reporta a vida boémia e romântica de Paris, deixando um registo, uma visão quase poética, da vida naquela cidade. (fig.11)

[14] SUSPERREGUI, José Manuel, **Fundamentos de la Fotografia**, Bilbao: Serviço Editorial – Universidad del Pais Vasco / Euskal Herriko Unibersitatea, 2000, ISBN:84-8373-267. p. 80

[15] Rosler, Martha*;"in, around and afterthoughts - on documentary photography*. In WELLS, Liz; **The photography reader,** Nova Iorque: Routledge, 2002. ISBN: 0-415-24661 p. 264



Fig. 11 – Brassai, *Lovers in Bistro,* 1932-33

Sendo que a Fotografia Documental acompanha as sociedades, na contemporaneidade, pode-se observar a preocupação que esta tem em documentar os problemas característicos deste tempo. Nan Goldin, por exemplo, através do registo documental sobre a sua vida, consegue mostrar um sub-mundo, representativo de um género social ligado às drogas, à homossexualidade e ao HIV, que obriga a reflectir sobre problemas actuais (fig.12).

> *"The documentary of the present, a shiver-provocking appreciation of allien vitality or a fragmented vision of psycological alienation in city and town, coexists with with the germs of another documentary – a financially unloved but growing hegemony over the cities, by racism, sexism and class oppression, works about militancy, about self-organization, or works meant to support them."*[16]

[16] Rosler, Martha*;"in, around and afterthoughts - on documentary photography*. In WELLS, Liz; **The photography reader,** Nova Iorque: Routledge, 2002. ISBN: 0-415-24661 p. 271



Fig. 12 – Nan Goldin, *Greer and Robert on the bed, NYC*

As aplicações e funções da Fotografia crescem e acumulam-se desde que esta foi inventada. Por isso, tem-se assistido a uma crescente necessidade por parte do ser humano de registar o que o rodeia, como as alterações na morfologia das cidades e nos hábitos culturais. Como consequência deste facto, agora é possível ter acesso a um arquivo fotográfico quase universal.

> " *Na sociedade contemporânea, a fotografia desempenha um papel capital.(…) É o tíipico meio de expressão de uma sociedade estabelecida sobre a civilização tecnológica, consciente dos objectivos a que se designa, de mentalidade racionalista e baseada numa hierarquia de profissões. Ao mesmo tempo, voltou-se para a dita sociedade como um instrumento de primeira ordem. O seu poder de reproduzir exactamente a realidade externa – poder inerente à sua técnica – presta-lhe um carácter documental e apresenta-a como o procedimento de reproduzir mais fiel e imparcialmente a vida social.*"[17]

[17] RABINOWITZ, Paula; **They must be represented – the politics of documentary**, Londres: *Verso*, 1994. ISBN 1-85984-925-3. p.16

2.2 Fotografia e memória

"A civilização utiliza, requer até, símbolos visuais – a cruz, a suástica – para resumir a comunicação de um complexo grupo de ideias"[18]

Actualmente, na era da informação e da comunicação, o olho humano está habituado a identificar e a descodificar os códigos subjacentes à imagem. Uma imagem fotográfica estabelece uma relação com o observador/espectador através de simbolos e icones. A prévia aprendizagem de signos e códigos existentes ao nível da percepção, permite ao Homem compreender imagens, quer seja porque as reconhece quer seja porque as desconhece.

Segundo Umberto Eco (n.1932)[19], percebe-se a imagem como uma mensagem referida a um código dado, mas isto é a percepção normal do código que preside ao acto cognitivo. Umberto Eco define *códigos de reconhecimento* como uma economia quer na recolha de coisas percepcionadas quer no reconhecimento de objectos familiares.

Na sociedade actual, é-se confrontado com todo o tipo de imagens, desde que se acorda até que se adormece. As revistas, os jornais, a televisão, os *outdoors*, os computadores, os arquivos fotográficos, os álbuns de familia, os livros, os catálogos comerciais, os telemóveis, os postais de rua cercam diariamente os cidadãos de milhões de imagens que contêm informação tendenciosa. Num diálogo constante entre emissor e receptor, a imagem é o veículo de interesses diversificados que nunca são inocentes. Allan Sekula (n.1951), em "*On the invention of ophotographic meaning*" define o discurso fotográfico como um sistema de troca de informação. Acrescenta ainda que toda a comunicação é, em maior ou menor dimensão, tendenciosa. Para ele, todas as mensagens são manifestações de interesses.

A disseminação da imagem fotográfica permite a criação mental de referências imagéticas acerca de qualquer local ou acontecimento. [20]

Ao serem difundidas e mostradas repetidamente, as imagens tornam-se símbolos de ideologias ou reformas socias, podendo mesmo ajudar à criação de heróis.

Esta invasão das imagens no quotidiano permite ao ser humano a criação de estruturas imagéticas de realidades desconhecidas. A Fotografia é, ainda hoje, uma

[18] GOLDBERG, Vicki, **The power of photography – how photography changed our lives**, Nova Iorque: Abbeville Press, 1991. ISBN: 1-55859-039-0. p. 135

[19] ECO, Umberto; **Critique of an image**. In BURGIN, Victor; **Thinking photography**, Londres: Macmillian Press, 1982. ISBN: o-333-27195-5. p.33

[20] SEKULLA, Allan; On the invention of photographic meaning. In BURGIN, Victor; **Thinking photography**, Londres: Macmillian Press, 1982. ISBN: o-333-27195-5. p.84

prova visual e concreta da existência de culturas e sociedades mais antigas, sendo utilizada como matéria de estudos antropológicos. Daí a capacidade da Fotografia de criar memórias visuais que são entregues ao Homem como representativas de um determinado local, num dado tempo. Prova dessa verdade imagética são as imagens de Edward Curtis (1868 – 1952) e o seu registo, quase tipográfico, da cultura Índia. Quando se invoca a palavra "Índio", naturalmente, é-lhe associada a imagem dada pelo fotógrafo. (fig.13)

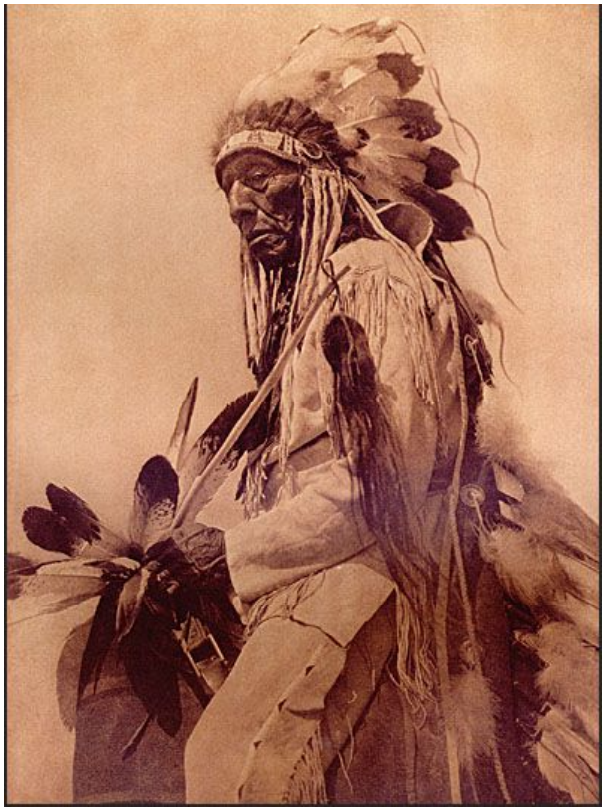


Fig. 13 – Edward Curtis, *The old Cheyenne*

Outro exemplo é referido por Susan Sontag no documentário de Silvio Tendler (n.) *"Utopia e Barbárie":*

> *" Se falamos da 2ª guerra mundial, Hitler, Nazismo, a primeira coisa que nos vem à cabeça são as fotografias feitas nos campos de concentração no momento da sua libertação em 1945. Isso é uma realidade. Mas é interessante como tendemos a recordar mais as imagens do que a história, do que a narrativa, do que a palavra*." [21]

[21] Caliban Produções Cinematográficas LTDA; Tendler, Silvio. 2010. **Utopia e barbarie**. Brasil*:* Caliban Produções Cinematográficas LTDA

A guerra do Vietname é um dos exemplos da difusão em massa de imagens. Esta foi a primeira guerra a ser diáriamente noticiada pela televisão. Nos EUA a população seguia, no conforto do lar, através do noticiário das dezoito horas, o desenrolar da guerra e a acção das tropas americanas. O critico Michael Arlen intitulou este fenómeno, em meados de 1965, como "*The living room war*".[22] Na época, Saigão detinha o terceiro maior centro de difusão televisiva do mundo.

Na mesma época, Martha Rosler (n.1943), no trabalho *Bringing the war home*, explora o paradoxo da mediatização da guerra do Vietname (figs.14 e 15). Por um lado, o acompanhamento por parte dos espectadores americanos, como se a guerra fosse uma telenovela, por outro as imagens, que chegavam diariamente, mostravam as atrocidades que ocorriam no Vietname causadas pelos soldados norte-americanos.

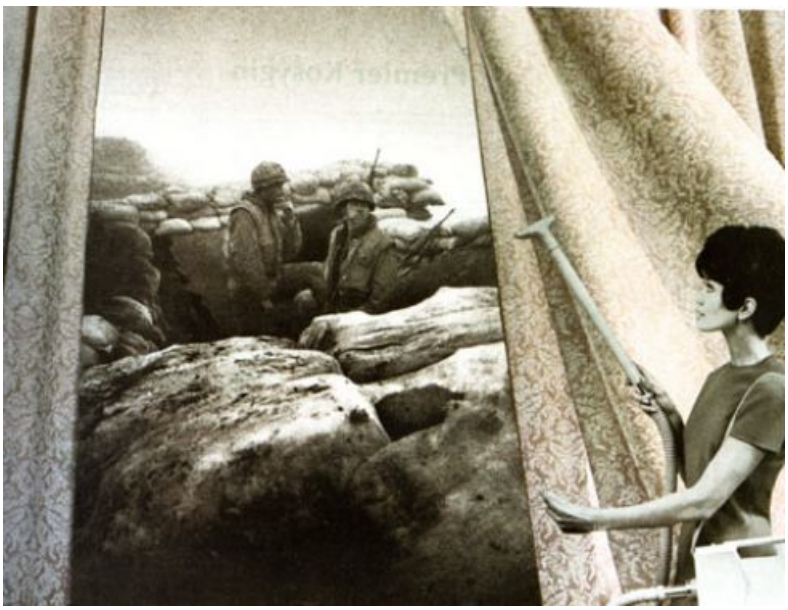


Fig. 14 - Martha Rosler, *cleaning the drapes*

[22] HALLIN, Daniel – Vietnam on television, The museum of broadcast communications. [em linha] [consult. Maio de 2010] Disponível na www em http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=vietnamonte



Fig. 15 - Martha Rosler, *tron (amputee*)

Esta cobertura da guerra foi responsável pela criação de uma opinião pública americana e também europeia, pois ela acabou por chegar a todo o mundo ocidental. As imagens chocantes que chegavam do Vietname começaram a servir de propaganda anti-guerra e acabaram por contribuir para uma consciencilização humana.

> *"Fotografias como a que preencheu a primeira página dos jornais, em 1972, de uma menina vietnamita acabada de ser exposta a uma bomba americana de Napalm, nua, a correr numa estrada em direcção à câmara, de braços abertos, a gritar de dor, provavelmente fez mais para aumentar a revolta pública contra a guerra do que as centenas de horas de barbaridades televisivas. Gostariamos de imaginar que o público não teria sido tão unânime na aceitação da guerra da Coreia, um ecocídio e genocídio, ainda mais intensos do que os infligidos no Vietname uma década mais tarde.[23]"*

[23] GOLDBERG, Vicki, **The power of photography – how photography changed our lives**, Nova Iorque: Abbeville Press, 1991. ISBN: 1-55859-039-0. p. 243

Nem só de imagens do real se construiu uma imagem do Vietname. Filmes como "*Apocalipse Now*", de Francis Ford Copola, 1979 (fig.16), ou "*Goodmorning Vietnam*", de Barry Levinson, 1987 (fig.17), fixaram no imaginário colectivo uma realidade do passado mas que perdura nas sociedades ocidentais. As imagens são, contudo, interiorizadas de forma espontânea e natural, não sendo nem questionadas nem actualizadas.



Fig. 16 – Fotograma do filme Apocalypse Now, Francis Ford Coppola



Fig. 17 – Fotograma do filme *Good Morning Vietnam,* Barry Levinson

Também a célebre imagem da menina nua que grita de dor e que corre pela rua, captada pela câmara do fotojornalista Nick Ut em 1972 (fig.18) é, ainda hoje, um ícone deste país. Para o comprovar, está a imagem do artista inglês Bansky (n.1975) que utiliza os icones associados ao mundo imperialista, o Mickey e o Ronald Maccdonald, e a imagem da menina vietnamita retirada da fotografia "*Napalm girl* "(fig.19) para dar forma a um paradoxo da sociedade moderna. Efectivamente, a fig.19 é imediatamente associada a guerra do Vietname e aos EUA.



Fig. 18 - Nick Ut, *Napalm girl*



Fig. 19 – Banksy, *Napalm*

A Fotografia é inseparável da memória, porque quando se olha para uma fotografia a ela está associado um determinado acontecimento ou situação, uma pessoa ou um local. Ao olhar-se uma fotografia é estabelecida uma relação com as experiências e os conhecimentos pessoais.

A memória está associada à identidade. Tanto o ser indivídual como os seres em sociedade transportam consigo um passado. Esse passado contribui para a criação da identidade quer indidual quer colectiva.

A fotógrafa Phuon M Do (1964), não nasceu no Vietname mas é filha de pais vietnamitas. M. Do sentiu necessidade de procurar através da Fotografia a sua identidade oriental. Por não ter memórias reais do país onde deveria ter crescido, por se sentir deslocada numa cultura diferente da sua, encontrou na Fotografia um meio de se colocar em espaços que por direito lhe pertenceriam. Aos 34 anos, no pós-guerra, quis regressar ao Vietname para ver, sentir e tornar tangiveis as suas relações com o país e com a familia que nunca chegara a conhecer. Phuong quis "criar memórias" de infância relacionando a Fotografia com a sua história pessoal, a sua cultura e a sua herança genética (figs.20 e 21).[24]

[24] M. DO, Phuon, The Steinhardt School of Culture, Education, and Human Development**:** M.A. '02, Studio Art. [em linha] [conslt. em Dez. 2009], disponível na www em http://steinhardt.nyu.edu/profiles/alumni/phuong_do.

"*Perhaps it is the fear of loosing a history of self that pervades my desire to make immortal in photographs remembrance of experiences. Photography, a medium through which memories are archived and history re-presented, is symbiotic to the nature of my work.*"[25]



Fig. 20 – Phuon M. Do – Self + Family



Fig. 21 – Phuong M. Do, *Uncle* – Self + Family

Por outro lado, a fotógrafa vietnamita An My Lê (1960), assombrada pela memória da guerra do Vietname, recria nas paisagens do pós-guerra, imagens de guerra. No Projecto fotográfico "*Viet-Nam"* (1994-98), reconcilia as memórias de um campo destruiído pela guerra com a paisagem contemporânea (fig.22). Já no Projecto "*Small wars*" (1990-2002) Lê reconstituiu e fotografou a guerra do Vietnam na Carolina do Sul nos EUA (fig.23)[26]

Para An My Lê o espaço fisico tornou-se indissociável da memória da guerra que viveu na sua infância.

[25] M. DO, Phuon; Phuon M.Do, Self+Family: artist statement. [em linha] [consult. em Agosto. 2010], disponível na www em http://phuongmdo.com/GalleryMain.asp?GalleryID=65384&AKey=JLBDK6W2

[26] Art21, the artists - An-My Lê about. [em linha] em linha] [consult. em Dez. 2009] Disponível na www em http://www.pbs.org/art21/artists/le/index.html

"Suspenso entre as tradições formais do documental e a fotografia encenada, o trabalho de Lê explora a dijunção entre guerras e acontecimentos históricos e a representação oblíqua da guerra no entertenimento, politica e consciência colectiva contemporânea."[27]



Fig. 22 – An My Lê, Small war



Fig. 23 – An My Lê, Viet -Nam

2.3 Fotografia e verdade

Apesar do dogma da objectividade fotográfica estar ultrapassado, a Fotografia ainda carrega o peso da verdade. Quanto mais não seja, a verdade do seu autor que não é mais do que a sua forma de ver, analisar e lidar com o mundo que o rodeia. A força do Documentário está na verdade pessoal. Como à Fotografia Documental preside uma intenção, ela passa a ser mais uma verdade no Universo de todas as verdades do mundo, regulando as imagens mentais que se criam, individual e colectivamente.

O Homem aprende a reconhecer signos visuais aos quais atribui determinado significado. A atribuição do significado é condicionada por valores de ordem cultural e social determinantes na percepção da realidade.

"O nosso discurso, impregnado de uma série de códigos culturais, baseia-se em modos de representação arbitários, anti-naturais, circunscritos históricamente. A arte é só mais uma forma de representar e a representação não é mais do que um

[27] Art21, the artists - An-My Lê interview:vietnam [em linha] [consult. em Dez. 2009] Disponível na www em http://www.pbs.org/art21/artists/le/index.html

véu que confunde e engana a nossa sensação de realidade, que a forma ao mesmo tempo que a disforma, segundo Roland Barthes (1915-1980)."[28]

Para além disso, as imagens, quando acompanhadas de texto, contextualizam e direccionam o sentido da Fotografia. A sua objectividade é questionável e sujeita a manipulação. As grandes potências rapidamente se aperceberam da sua enorme influência e, por isso, colocaram-na ao serviço da propaganda política. O poder da contextualização da Fotografia reside na criação de uma consciência social e, por outro lado, no desvio dos focos de atenção do objecto de estudo fotográfico. Quando uma Fotografia é contextualizada, fica prisioneira da sua história, sendo para sempre conotada com uma carga política e social.

Quando se visita o museu de Belas Artes do Vietname, vêem-se muitos icones e símbolos que são usados pela propaganda política com o objectivo claro de enaltecer os feitos de um povo e tidos como um factor de orgulho nacional. Na prisão Hoa Lo, para onde eram mandados os prisioneiros vietnamitas durante o colonianismo francês e, posteriormente, usada pelo governo vietnamita para prender os militares norte-americanos (passando a ser conhecida como "Hilton Hanoi"), encontram-se imagens que dão a perspectiva vietnamita das situações quase antagónicas que a prisão testemunhou. A reconstituição histórica espalhada pelas paredes do museu é nitidamente tendenciosa. As fotografias e registos da época em que a prisão estava ao serviço dos franceses, documentam as barbáries que o povo vietnamita sofreu, como por exemplo, vêem-se imagens de cabeças decapitadas (fig.24) junto à guilhotina utilizada, fotografias de jovens heróis vietnamitas presos por terem lutado pela liberdade, mulheres e crianças acorrentadas em pequenas celas. Numa outra zona da prisão, as fotografias e registos referentes à época em que os presos eram os soldados norte-americanos, podem-se observar imagens que apontam para uma harmoniosa relação entre os prisioneiros e os guardas e que pretendem evidenciar o "espírito humano" do regime vietnamita (fig.25).

[28] BARRO, David; **Imagens (pictures) para uma representação contemporânea**. Porto: Mimesis, 2003. ISBN 972-8744-45-5. p.42

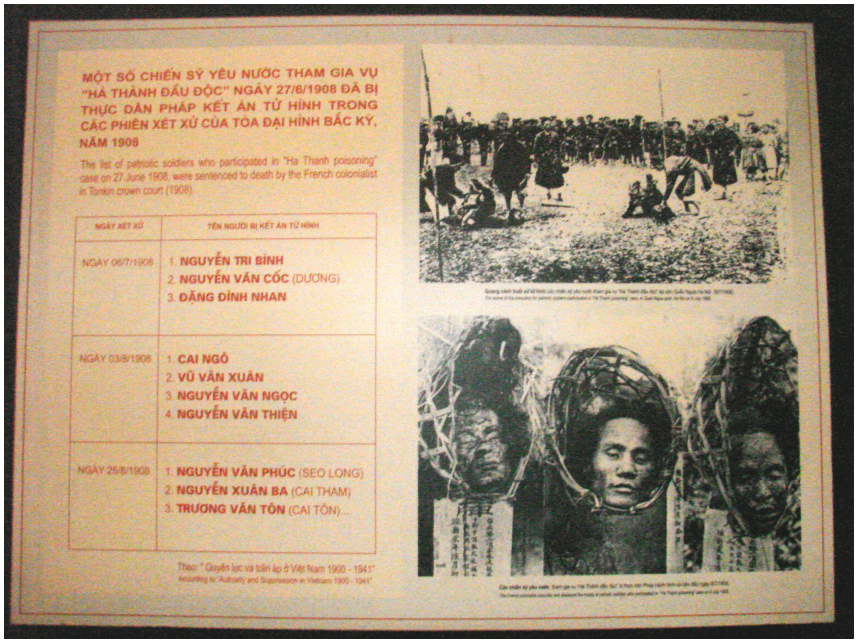


Fig. 24 – soldado patriotico degolado pela guilhotina sob domínio do colonioanismo francês

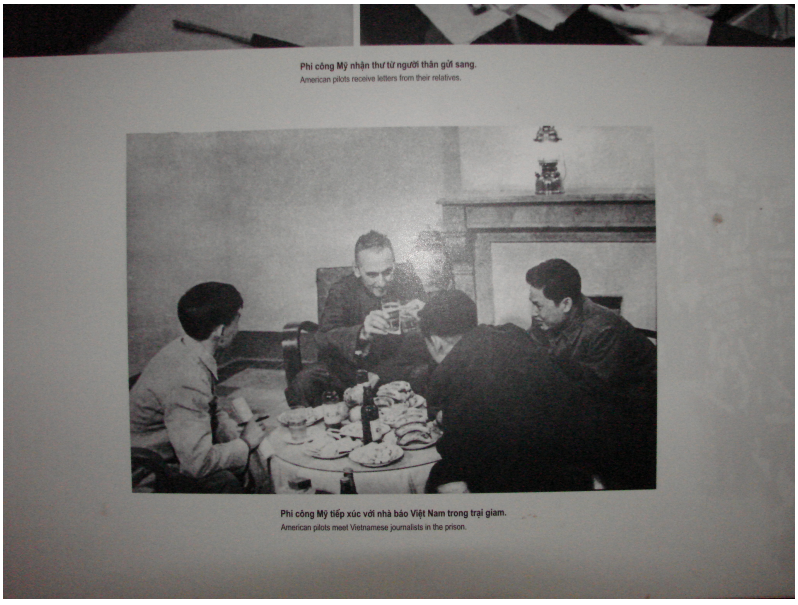


Fig. 25 – Prisioneiros norte-americanos encontram-se com jornalistas vietnamitas

Sem o recurso ao texto e à sua contextualização, a imagem é livre, ficando assim à mercê da imaginação do espectador. Consoante a sua cultura, o seu conhecimento e reconhecimento do mundo e a sua percepção e interpretação pessoais, este poderá atribuir-lhe um significado próprio.

> *" – Uma imagem vale mais que 10000 palavras - A ser verdade, este disparate significa que o papel cultural da palavra se tornou subsidiário do impacto irrefragavelmente informativo da imagem. (...) este conflito palavra / imagem é um dado da vida moderna, e tudo o que podemos fazer é cultivar alguma lucidez em relação a ele. Em primeiro lugar tomarmos consciência, entendermos que as palavras podem mentir e as imagens também, introduzimos em relação ao que se narra e se exibe, a cartesiana dúvida, único método de nos libertar das tiranias da propaganda ou da publicidade que se querem fazer passar por verdade objectiva".*[29]

Allan Sekulla afirma, *"O significado não é extraído da natureza mas da cultura."*[30] Os conceitos elementares da cultura fotográfica são contraditórios. Um aponta para a ciência e a objectividade fotográfica, enquanto outro aponta para a "arte" e o culto da experiência subjectiva.

[29] CASTELLO-LOPES, Gérard; **Reflexões sobre fotografia - eu, a fotografia, os outros**, Lisboa: Assiro e alvim, 2004, ISBN: 972-37-0895-7 p. 92

[30] SEKULLA, Allan; Photography between labor and capital. In WELLS, Liz; **The photography reader,** Nova Iorque: Routledge, 2002. ISBN: 0-415-24661 p.449

3. Contextualização histórica, política, social e cultural

3.1 A colonização do Vietname

As sociedades são organismos vivos, que ao adaptarem-se a novas condiçoes impostas pelo progresso, se vão transformando. Para além disso, os grandes acontecimentos históricos, como as guerras e as revoluções, são factores que interferem no desenvolvimento das sociedades, dando origem a alterações culturais e sociais relevantes.

O Vietname é, assim, um país que sofreu a intervenção de diversas culturas, apesar de ter lutado sempre pela sua identidade e independência, sendo hoje o resultado do devir histórico como qualquer outra sociedade.

> *"History is the fiction we invent to persuade ourselves that events are knowable and that life has order and direction."*[31]

As diversas guerras e invasões que o Vietname sofreu durante mais de cem anos, para não falar dos mil anos sob a dinastia chinesa, cuja independência se deu em 938[2], deixaram marcas no país até hoje.

Os primeiros contactos duradouros do Vietname com a Europa surgiram em 1535 quando um capitão português, António de Faria, desembarcou em Faifo. Ele fora enviado pelo Duque de Albuquerque para explorar comercialmente o território, simultaneamente com os rivais holandeses. Em 1651, uma missão católica portuguesa foi instalada no Vietname, mas foi ao padre francês, Alexander Rhodes (1591-1660), que se deveu a instauração do catolicismo no Vietname como religião e como factor de "civilização". Ele também implementou um alfabeto latinizado, o qual permitiu que a língua vietnamita fosse escrita com a facilidade de uma língua ocidental[1].

O sentimento nacionalista vietnamita resistiu a séculos de invasões estrangeiras. Em 1858, os franceses impuseram a sua presença militar apoiando a exploração económica e as actividades missionárias. A França dividiu o Vietname em três regiões: Conchichina,

[31] Watterson, Bill; **Calvin and hobbes – The Days Are Just Packed**, Andrews McMeel Publishing, 1993. pág.152

[2] Vietname. Wikkipédia [em linha] actual. 23 de Out. 2009 [consult. a 27 de Out. 2009]. Disponivel na www. http://pt.wikipedia.org/wiki/Vietname

[1] FALL, Bernard - ***Les deux Viet-nam – études et documents***. Paris : Payot, 1963 p.22

Annam e Tonkin. Os franceses, ao anexarem o Cambodja e o Laos estabeleceram a união da Indochina, governada a partir de Hanoi. A resistência ao colonialismo francês teve início quase imediatamente, uma vez que a população sofria económica e politicamente sob a governação francesa. Ao organizarem-se movimentos pela independência do Vietname, surgiu o Partido Comunista do Vietname em 1930. Ho Chi Minh, o mais irreverente lider vietnamita, foi um dos seus fundadores. A Segunda Guerra Mundial teve um forte impacto na História do Vietname. A França tinha-se rendido à Alemanha em 1940 e concedeu o control da Indochina ao Japão, apesar desta ter autorizado que os franceses mantivessem a administração política. O Partido Comunista da Indochina procurou tirar partido da situação de instabilidade política mas falhou. Alguns dos principais lideres da luta pela independência do Vietname foram mortos pelos franceses. Em 1941, foi formado um movimento intitulado *Vietminh.* Entretanto, o Japão temia que a França, que já estava livre do domínio alemão, tentasse recuperar o seu antigo domínio. Por isso, o Japão aniquilou a estrutura colonoial francesa em 1945 e estabeleceu um governo de coligação com o Vietname sob o domínio do Imperador Bao Dai. O colapso do sistema francês permitiu ao *Vietminh* obter controlo sobre seis provincias do Norte. Os Japoneses acabaram por se render em Agosto e foram tomadas providências por parte da China e da Grã-Bretenha, que ocuparam Saigão, no Sul, para ajudar a França a retomar o seu lugar como colonizador. Então, um movimento guerrilheiro surgiu para impedir que a França se reafirmasse no Norte. Os EUA responderam inconsistentemente aos esforços vietnamitas. O presidente Frank Roosevelt, inicialmente, opôs-se à reocupação por parte da França após a guerra, preferindo uma tutoria, seguida da independência do Vietname. Em 1945, os *Vietminh* concederam informaçãos estratégicas aos Serviços de Estratégia Americanos em troca de armas e treino militar. Mais tarde, o presidente Harry Truman e outros oficiais americanos preocuparam-se principalmente em devolver o poder à França. Os EUA viam no colonialismo francês uma forma de aliança contra o apoio da União Soviética ao Vietname e às crenças comunistas de Ho Chi Minh.[32] Em 1950, a governação francesa encontrava-se num estado caótico e as tropas estavam desmoralizadas. Em 1954, o famoso General vietnamita, Vo Nguyien Giap, prepara o ataque decisivo que derrota os Franceses na Batalha de Dien Bien Phu. As tropas francesas abandonam o Norte do Vietname. São preparadas eleições para formar um Governo. Em Hanoi estabelece-se um regime comunista, liderado por Ho Chi Minh. O cessar-fogo é assinado em Genebra a 21 de Julho de 1954. O armistício divide o Vietname em dois Estados: Vietname do Norte, sob o regime comunista de Ho Chi Minh, e Vietname do Sul. O Vietname do Sul

[32] Hall, Mitchell K. ;**Vietnam War**. Inglaterra: Pearson Education Limited, 2007. ISBN: 978-1-4058-2470-5. p. 3

permanece sob tutoria francesa, numa situação provisória que não agrada nem a Ho Chi Minh nem aos EUA.[33]

Os efeitos da colonização ainda são sentidos actualmente. O que começou como um interesse comercial, evoluiu historicamente, através do catolicismo, para a transmissão de valores morais e culturais próprios da civilização ocidental que passam a coexistir com os valores ancestrais da cultura vietnamita.

3.2 A guerra do Vietname

> *"De um lado os EUA, a maior potência militar industrial de todos os tempos. Desde 1965. o inicio da escalada, os Americanos lançaram milhões de bombas sobre o Vietname do Norte, mais do que as bombas lançadas sobre a Alemanha durante toda a segunda guerra mundial. Um pais, cujos 200 milhões de habitantes gastam mais em papel de embrulho do que 500 milhões de indianos gastam em comida, possui muitos recursos para oferecer ao seu exército. É uma guerra de ricos.*
>
> *Do outro lado, uma guerra de pobres, onde os 17 milhões de norte vietamitas e os seus compatriotas do sul lutam pela sua independência. São os mais pobres mas não os mais fracos. São em menor número mas não estão sozinhos. A guerra diária coloca o Vietname numa vaga de solidariedade, que Che Guevara compara a gladiadores na arena. Muitos dos países do terceiro mundo tornam-se solidários com o Vietname e é sobre o Vietname que se coloca a pergunta fundamental dos nossos tempos: o direito do povo de criar, de progredir, numa sociedade fundamentada em algo que não sejam os interesses dos ricos. (..) A América quer provar ao mundo que as politicas revolucinárias são em vão. Escollheu o Vietname para o provar."*[34]

Violando o acordo de Genébra, os EUA escolhem Ngo Dinh Diem para governar o Vietname do Sul. Com o apoio da CIA, Diem controla o exército da República do Vietname e as forças nativas do colonialismo francês. Entretanto, os EUA criam uma

[33] WIEST, Andrew**; Vietnam war**. Nova Iorque: The rosen publishing group, Inc., 2009. ISBN: 13:978-1-4042-1845. p.14

[34] Joris Ivens, [e tal]; **Loin du vietnam**. França: New Yorker Films e Dolmen Home Video, 1967.

constituição para o Sul do Vietname de forma a disfarçar o seu poder ditatorial marcado pela corrupção. Ho Chi Minh continuou a lutar pela unificação do país e enviou os *Vietminh*, que entretanto se tinham voltado a refugiar no Norte, para o Sul. Estes homens e mulheres formaram as forças armadas para a libertação e foram apelidados pelos inimigos americanos como *Vietcong*. [35]

O fim da guerra chegou em 1975 com a derrota das tropas americanas que, apesar da sua superioridade tecnológica e a consequente devastação do território vietnamita, não conseguiram cumprir os seus objectivos e o Vietname conseguiu a sua indepêndencia e reunificação.

3.2 Abertura ao investimento estrangeiro

Em 1986, o Vietname inicia uma importante alteração económica. Com a União Soviética a cortar na ajuda estrangeira, o Vietname sofria uma hiperinflação e a comida escasseava. Os líderes do Vietname optaram por criar reformas sociais que visavam o crescimento económico. O objectivo era tornar as empresas estatais numa "economia de mercado livre". Esta alteração suscitou contradições no Partido Comunista vietnamita no que respeita à confiança dada ao sector privado. Então, as autoridades abriram a economia ao investimento estrangeiro para atrair capitais.

Tradicionalmente, os maiores investidores no Vietname eram a Coreia do Sul, Taiwan, Malásia, Japão e Singapura. O investimento americano passou para quatro biliões de dólares nos primeiros oito meses de 2009, enquanto o investimento dos outros países decresceu, tornando-se assim os EUA no maior investidor do Vietname[36]

As consequências do investimento estrangeiro são visíveis nas grandes cidades. O acesso a bens materiais é uma preocupação constante dos vietnamitas e a presença de Centros Comerciais e de marcas internacionais facilitam e promovem o consumo.

[35] WIEST, Andrew**; Vietnam war**. Nova Iorque: The rosen publishing group, Inc., 2009. ISBN: 13:978-1-4042-1845. p.14

[36] SOOD, Manish, Us top news – finance sector, 26-08 (2009). [consult. em Agosto 2010]. Disponível na www em http://topnews.us/content/26739-us-becomes-largest-foreign-investor-vietnam

3.4 Cidade de Saigão/Ho Chi Minh

No séc. XVII, Nguyen Huu Kinh foi enviado como plenipotenciário para inspeccionar os terrenos dos Senhores Nguyen. Kinh encontrou milhares de kilómetros de terreno bravio. Ai estabeleceu a cidade de Gia Dinh, a semente da futura Saigão. A pequena cidade floresceu rapidamente e tornou-se um dos maiores centros de trocas comerciais no Sul. Os países ocidentais depressa encontraram nesta cidade a possibilidade de comprar e vender mercadorias. Em 1790, os europeus já chamavam à cidade, Saigão. Após a morte do Rei Gia Long, Nguyen Anh, o seu filho, Minh Mang, subiu ao poder. Mang mandou destruir muitos dos edificios construídos pelo seu pai e retirou a força comercial à cidade, até à chegada dos franceses em 1859. Nas mãos dos colonos, a cidade sofreu ainda maiores alterações, provas claras da intenção dos franceses em tornar Saigão na capital comercial do Oriente. Durante o período colonial foram construídos muitos edifícios civis e militares, apesar da arquitectura da cidade, dos túmulos e pagodas terem sido respeitados. Edifícios administrativos, culturais e religiosos foram construídos ao estilo ocidental, apesar de, por vezes, se misturarem com a arquitectura asiática por esta ser apropriada ao clima tropical. A cidade começou a ser conhecida como "pérola do oriente". Entre entre 1945 e 1975, com o fim do colonialismo e a guerra com os EUA, a população virou a sua atenção para a preservação pessoal, colocando de lado a expansão urbana. Depois da reunificação do Vietname, a cidade passou a chamar-se Ho Chi Minh. É, ainda hoje, o grande centro financeiro, politico, cultural, industrial, científico e turístico do sul do país.[37]

A realidade do Vietname do Sul, esteve separada da do Norte, política e culturalmente durante um tempo muito significativo. Enquanto o Norte conseguiu preservar o nacionalismo e as suas origens, o Sul, cuja capital era Saigão, foi o centro ocupado pelos invasores perdendo, por isso, uma parte da sua identidade ao absorver as diversas influências que por ela passaram.

[37] SAM, Nguyen Hong - *Vietnam d'aujurd'hui*; Biblioteca nacional de Ho Chi Minh, T 1908

Capitulo II

4. O estado da Arte

António Júlio Duarte

Este fotógrafo (n.1965) trabalha frequentemente no continente asiático. Regista os espaços e lugares de forma singular ao mesmo tempo que se afasta de imagens estereótipadas que costumam representar a cultura oriental. A exposição "Do Natural", de António Julio Duarte, apresenta um conjunto de imagens onde se explora a relação entre o natural e o artificial. Nesse sentido, também é possível encontrar em "*Same same but diffefent*" essa preocupação.

"*Diferentes imagens, de vários lugares e momentos, reorganizam-se em torno de um tópico que lhes condiciona a leitura e as integra num discurso conceptualmente unificado. Retrato, natureza morta, encontro ocasional, fotografia íntima ou de viagem, todas elas mudam de condição para serem peças de um puzzle que é também um ensaio sobre o mundo, e não só um exercício formal-conceptual.*

Aqui, as fotografias tornam-se mais abstractas e intemporais como peças de um programa que ironiza com a construção do sentido das imagens, com o trânsito entre géneros, com o diálogo entre a fotografia directa e a tradição da pintura, com o balanço indiscernível entre natural e artificial - a natureza convertida em paisagem, os objectos fabricados vistos como literal natureza morta."[38]



Fig. 26 – António Júlio Duarte, Do Natural



Fig. 27 – António Júlio Duarte, Do Natural

[38] POMAR, Alexandre; António Júlio Duarte, Do Natural, 09/24/2007 . [em linha] [consult. em Dez de 2009]. Disponível na www em http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/antnio_jlio_duarte/

Wong Qingsong

Wong Qingsong (n.1966), um artista chinês, utiliza a Fotografia como testemunho da realidade com que é confrontado. As suas imagens, apesar da encenação e teatrialidade que demonstram, confrontam valores humanos e sociais de hoje, podendo ser encaradas como representações de uma sociedade chinesa tomada pelo capitalismo. Qingsong observa e critica as mudanças que ocorrem na sua cultura e representa-as através da Fotografia. A barreira que separa a ficção da realidade é apenas formal, pois a representação de ideais e de fenómenos sociais serve como documento/testemunho da mudança dos tempos e mentalidades. O acto de criação e construção fotográfica não se limita apenas à captação de uma realidade objectiva, visto que Qingsong a reinventa de forma crítica.

> *"Na China, 1/5 da população tem que se preocupar em resolver problemas como a satisfação de necessidades básicas tais como alimentação, roupa, habitação e transporte. Os arquitectos e planeadores urbanísticos surgiram com temas como "Chinese Manhattan", "Oriental Versailles", Park Avenue", "Palm Beach Springs", "Roman Garden", "Modern SOHO", and "European Classics". Na alimentação, marcas como Macdolnald e Pizza-Hut, que são meras lojas de fast-food na Europa e nos EUA, quando chegam à China tornam-se culinária de topo e locais chiques para dar festas, convidar amigos, comemorar aniversários ou ter encontros românticos. (…) Mas nesta era da globalização, este ideal ocidental também representa uma adoração que pode provocar contradições ridículas."*[1] QingSong criou diversos trabalhos fotográficos com base neste pensamento, tais como "*Thinker*" (1998), *"Prisoner*" (1998), *"Catcher*" (1998), "*Requesting Buddha series*" (1999), "*Can I Cooperate with You?* " (2000*), "Look Up! Look Up!*" (2000), *"Bath House*" (2000), *"Forum*" (2001), and "*Beggar"* (2001*).*[39]

Qingsong constroi as suas imagens fotográficas, conjugando elementos contraditórios para fazer sobressair os contrastes culturais que afectam a sociedade chinesa. Neste sentido, "*Same same but different*" contem também referências à aculturação de um país asiático.

1. [39] Wang Qingsong, Chinese contemporary art,photo-baesd art, performance, staged tableau, actuali. Nov.2007 [consult. em Out. de 2009). Disponível na www em http://www.wangqingsong.com.



Fig. 28 - Wang Qingsong*, Can I Cooperate with You?*



Fig. 29 – Wang Qingsong, *Big Bath*

Júlio de Matos

No trabalho fotográfico, "*Fading Huttongs*", Júlio de Matos (n.1951) regista uma fase de transição da estrutura da cidade de Pequim. Os bairros circundantes da cidade, as ruas tradicionais onde o progresso e o estrangeiro não tinham ainda penetrado, foram destruídas para preparar os Jogos Olímpicos de Pequim. *"Beijing está a atravessar uma fase impar de rápida transformação urbana sobretudo devido às pressões urbanísticas causadas pelo acelerado desenvolvimento económico, e pela aproximação dos Jogos Olímpicos de 2008. Esta paisagem é muito especial, e esta única ancestral forma de viver está a apagar-se rapidamente para sempre"*. Júlio de Matos quer preservar a memória de uma realidade efémera, prestes a desaparecer, que testemunha a mudança. "*Os tempos mudaram. A fisionomia dos jovens reflecte a sua urbanidade contemporânea, e o seu potencial poder de compra projecta-os para longe dos Hutongs, para a periferia, onde encontram residências mais compatíveis com as suas ambições de futuro.*"[40]

Júlio de Matos debruça-se sobre a globalização e as transformações sociais mas, ao contrário de "*Same same but different*", procura conservar a memória dos *Hutongs* da cidade de Pequim.



Fig. 30 – Júlio de Matos, *Fading Hutons*



Fig. 31 – Júlio de Matos, *Fading Hutons*

[40] MATOS, Júlio de; Fading Hutons. Vila Nova de Gaia: Dematos Designers, 2008. ISBN: 978-972-98971-5-3

Richard Billingham

Richard Billingham (n. 1970) documenta a vida na sua casa, o alcoolismo do pai, a obesidade e desiquilíbrio da mãe. Estas imagens tornam-se possíveis visto ele viver no seio desta familia. Da realidade que lhe é próxima desde o berço resultam imagens de uma intimidade e veracidade esmagadoras.

> *"We all have family pictures somewhere close to hand, but as the world of photography bacame increasingly introspecive, subjective and confessional the door to family life, usually closed, was kicked wide open. The very privete was becoming very public."*[41]

Nas imagens de Billingham, o privado é tornado púbilco. É através da relação de proximidade familiar que as suas imagens adquirem a força e credibilidade como documento social. Outro fotógrafo que procurasse documentar aquela mesma família, iria assumir uma posição de superioridade face àquela realidade disfuncional e falharia na denúncia das condições psicológicas de uma familia de classe baixa. Em "*Same same but different"* a relação do fotógrafo com o assunto é acentuada pela evidência de uma relação familiar com pessoas vietnamitas.



Fig. 32 – Richard Billingham, *Ray's laugh*



Fig. 33 - Richard Billingham, *Ray's laugh*

[41] Genius of photography, we are family, Richard Billingham (actualizada em Out. 2007) [em linha] [consult. em Dez. De 2009] Disponível na www em http://www.bbc.co.uk/photography/genius/gallery/billingham.shtml

5. "*Same same but different*"

5.1 Construção do discurso fotográfico

Com este Projecto procurou-se construir imagens que jogassem com signos visuais identificáveis, contrapondo às ideias pré-concebidas, presentes na memória colectiva, uma realidade com caracteristicas visiveis provocadas pela globalização.

Nas imagens de "*Same same but different*" não existe ingenuidade na construção da imagem fotográfica porque o fotógrafo, ao enquadrar um assunto, está automáticamente a excluir aspectos que também contêm informação, valorizando exclusivamente os elementos que ele fotografa. Este é o ponto de partida para a construção do discurso fotográfico.

As imagens deste projecto pretendem ter uma coerência discursiva, permitindo ao espectador reflectir sobre a realidade. Estas são constituídas por elementos e cores em excesso que, em conjunto, reflectem a visão do fotógrafo sobre a realidade que o circunda. A selecção de um conjunto de imagens foi feita a partir das diferentes abordagens, efectuadas durante a prática fotográfica. Assim, a variedade de discursos fotográficos contribui para a criação de um trabalho diversificado, que mostra as diferentes relações estabelecidas com as pessoas e os espaços de Ho Chi Minh. Por um lado, estão presentes as imagens, captadas num ambiente familiar, de pessoas com quem o fotógrafo mantem uma relação de proximidade (figs.34 e 35). Por outro lado, são apresentadas imagens captadas na rua, do encontro entre o fotógrafo e o assunto (figs.36 e 37). E, finalmente, são inseridas imagens que se prendem com o passado colonialista, de espaços inabitados, e que assumem um papel de mediadoras entre a História do Vietname e o presente (figs.38 e 39).



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39

5.2 Percepção da imagem fotográfica

O olhar humano foi ensinado a descodificar imagens, devido à evolução da comunicação audiovisual que é imparável e está em constante mutação, desde que a Fotografia foi inventada, em 1839. As primeiras imagens fotográficas eram realizadas através de um processo moroso e científico e a sua aplicação era limitada porque ainda se ignorava a importância de tal invento.

Contudo, a sua aplicação cresceu com a evolução tecnológica. Então, a fotografia passou a fazer parte integrante da sociedade, sendo utilizada em práticamente todas as áreas em que assenta a estrutura social. À medida que surgiu a democratização da fotografia, o espectador aprendeu a lidar com a realidade da imagem fotográfica. As imagens começaram a ganhar nitidez, contraste, cor, dimensão, complexidade, contexto, nome e valor mercantil. O espectador torna-se, assim, cada vez mais exigente e a velocidade com que "consome" imagens cresce, enquanto a sensibilidade ao choque visual diminuí. O olho e o cérebro humano possuem mais de setenta anos de aprendizagem na descodificação do complexo sistema de comunicação visual e os "fabricantes" de imagens levam, cada vez mais longe, o estímulo à percepção humana.

O cinema e a televisão vieram contribuir, de forma cabal, para o aumento da velocidade de leitura e consumo de imagens. Nas primeiras exibições públicas do Cinema dos irmãos Lumiére, no Salão Indiano do *Grand Café* em Paris, em 1885[42], era exibido o filme da chegada do comboio à cidade. Num plano fixo e frontal via-se o comboio a entrar na estação. A reacção dos espectadores estreantes foi a de se protegerem do comboio pois, por momentos, pensaram que este iria, efectivamente, invadir a sala onde se encontravam. Nos dias de hoje, está-se psicológicamente preparado para receber estímulos audiovisuais e a percepção humana foi ensinada a desconstruir e a defender-se mentalmente desses ataques visuais. O ritmo imposto pela televisão e outras imagens deixaria um habitante do séc. XIX totalmente assombrado, pois não estava preparado para receber tantos estímulos. A mente humana, habituada e ensinada a receber milhares de imagens, tornou-se selectiva e, instintivamente, começou a ignorar parte delas com que é "assediado" constantemente.

É necessário, portanto, criar espaços próprios para as imagens. A forma como se analisam e interpretam, está associado ao espaço onde se percepcionam. A Fotografia

[42] IAN WOJCIK, Andrews - Children's films: history, ideology, pedagogy, theory [em linha] Routledge, 2000. [consut. em Março 2010]. History, p. 53. Disponivel na www em http://books.google.pt/books?id=EeIQPE2LqLgC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Documental move-se dentro de vários espaços, geralmente, livros, revistas ou galerias. "*Same same but different*" é apresentado sob a forma de instalação fotográfica.

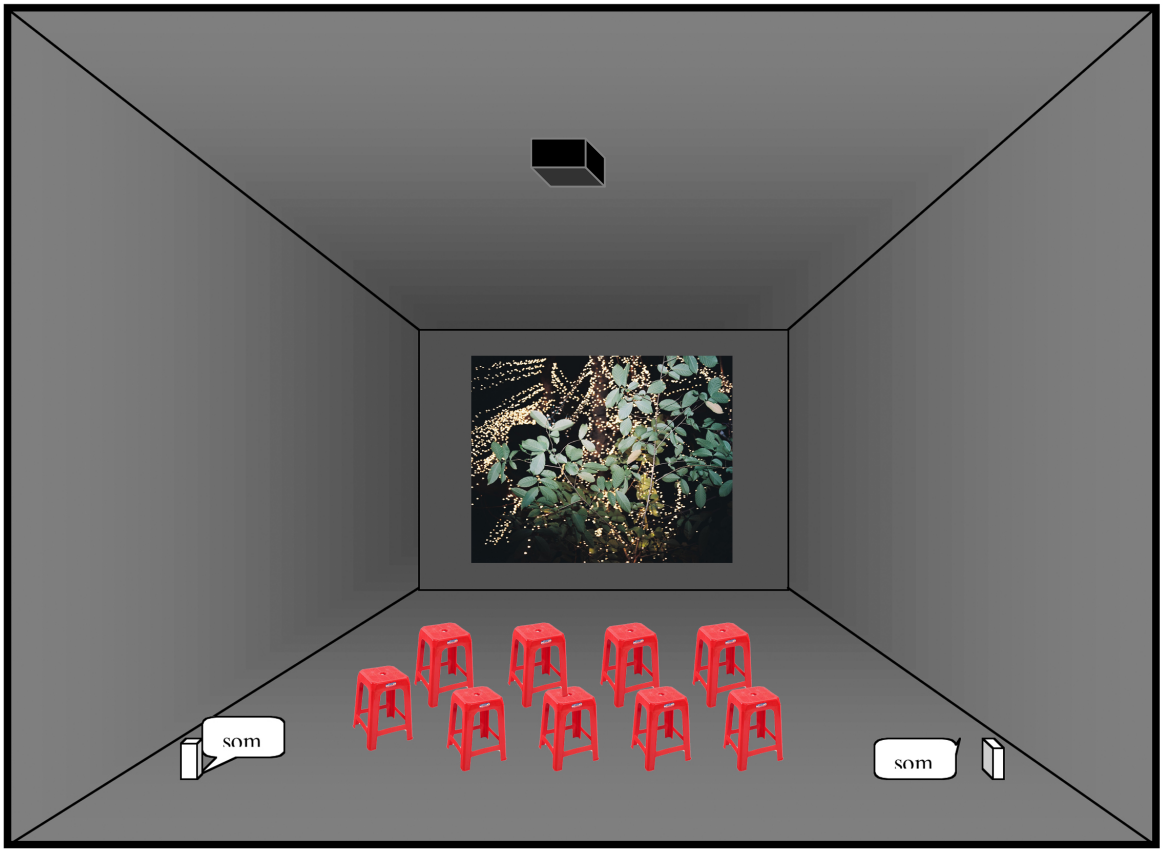
O seu objectivo é dar ao espectador uma experiência audiovisual diferente que lhe permitirá ter uma nova percepção da imagem documental. As imagens deste projecto são constituidas por diversos elementos e cores, que no seu enquadramento, quase claustrofóbico, não deixam espaço para que a imagem "respire". Ao obedecerem a um ritmo e tempo de leitura precisos, o controle e o sentimento de posse da imagem são quase nulos. Desta maneira, a forma de apresentação das imagens e do som está ao serviço do tema deste projecto, que tem como pano de fundo a globalização.

Quando se opta por uma instalação fotográfica, o tempo de leitura da imagem, o seu ritmo, a impossibilidade de a rever, deixam de ser uma decisão do espectador, ao contrário de quando ela está impressa ou exposta numa galeria. Ao tratar-se de uma projecção, todos estes parâmetros são pré-estabelecidos e guiam a leitura do trabalho.

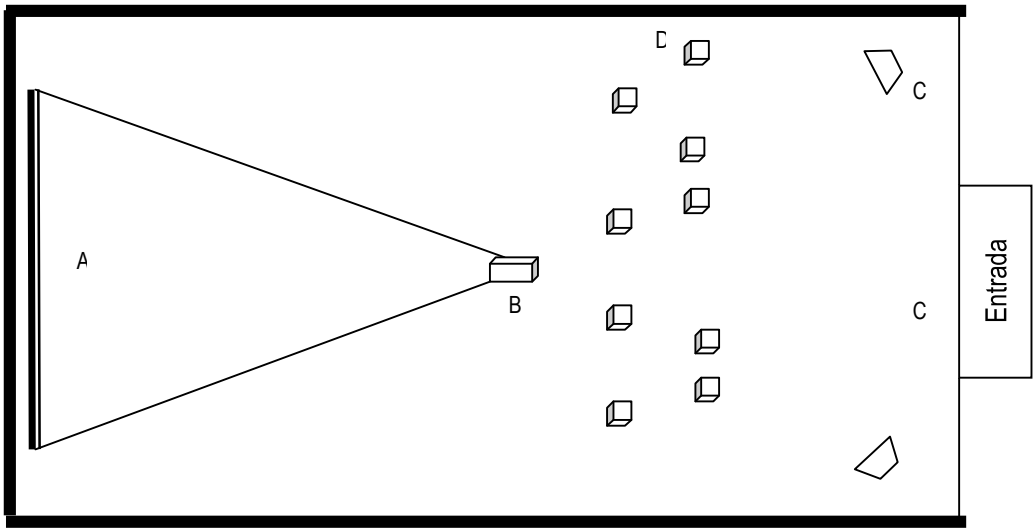
Capitulo III

6. Apresentação do trabalho prático

6.1 Estrutura de apresentação – Instalação fotográfica



6.1.1 Planta



Legenda:

A – Projecção

B – Projector

C – Colunas

D – Bancos

6.1.2 Recursos Necessários

- 1 Projector
- 1 Suporte para Projector
- 1 Tela
- 2 Colunas para instalação sonora
- 1 Computadores
- 1 Amplificador
- 1 Caixa para suporte do material
- Corrente electrica para 1 projector, 1 computador, 2 colunas e 1 amplificador
- Bancos vermelhos

Conclusão

Os fenómenos da globalização e da aculturação observados em Ho Chi Minh, por oposição à memória colectiva, consequência da mediatização da guerra do Vietname, foram o objecto de estudo deste projecto.

A contextualização histórica, política, social e cultural do Vietname e, em particular, da cidade de Ho Chi Minh, anterior Saigão, ajudam a compreender as imagens deste projecto. Assim, Ho Chi Minh revela-se uma cidade moderna, onde os valores e hábitos sociais ocidentais se tornam visíveis através do olhar do fotógrafo.

A Fotografia Documental, para Paula Rabinowitz, deve acompanhar as mudanças da sociedade, *"No mundo livre também devemos documentar as mudanças naturais e sociais trazidas pelo capitalismo"*[43]*.* Também neste projecto se pretendem documentar as dicotomias temporais e culturais: presente *versus* passado e ocidente *versus* oriente. Sendo que a Fotografia Documental tem tido um papel determinante na criação de uma memória colectiva, "*Same same but different*" apresenta imagens que sugerem, propositadamente, uma visão actual, contudo distante dessa memória. Por isso, toda a construção do projecto fotográfico se orientou na criação de imagens que podiam ser captadas em qualquer outra cidade desenvolvida do mundo. Apesar desta visão particular, e que existe, o Vietname não deixa de ser ainda um país em desenvolvimento. Considerando que a Fotografia Documental se move entre a objectividade e a subjectividade, quer do fotógrafo quer do espectador, este projecto participa daquela verdade que está implícita numa imagem.

As opções técnicas foram tomadas deliberadamente e estiveram ao serviço da estética, o que permite ao espectador ter uma experiência audiovisual inovadora, visto que o projecto é apresentado sob a forma de instalação fotográfica. O conjunto das imagens é o resultado das diferentes abordagens tomadas ao longo da prática fotográfica.

"*Same same but different",* ou seja, "Igual igual mas diferente", aglutina a diversidade cultural e, no entanto, única que as imagens deste projecto querem transmitir.

[43] RABINOWITZ, Paula; **They must be represented – the politics of documentary**, Londres: *Verso*, 1994. ISBN 1-85984-925-3. p.ix

Fontes e Bibliografia

Bibliografia

BARRO, David; **Imagens (pictures) para uma representação contemporânea**. Porto: Mimesis, 2003. ISBN 972-8744-45-5

BENJAMIN, Walter; **A modernidade**, Assírio e Alvim; 2006, ISBN: 972-37-1164-8

BURGIN, Victor; **Thinking photography**, Londres: Communications & culture, 1982. ISBN: o-333-27195-5

CASTELLO-LOPES, Gérard; **Reflexões sobre fotografia - eu, a fotografia, os outros**, Lisboa: Assiro e alvim, 2004, ISBN: 972-37-0895-7

DUBOIS, Philippe: **O acto fotográfico**, Lisboa: Vega, 1992. ISBN: 972-699-280

FALL, Bernard ; **Les deux Viet-nam – études et documents**. Paris: Payot, 1963

FREUND, Giséle; **A fotografia como documento social**, Lisboa: Vega, 1974; ISBN: 84-252-1881-0

GOLDBERG, Vicki, **The power of photography – how photography changed our lives**, Nova Iorque: Abbeville Press, 1991. ISBN: 1-55859-039-0

GOLDSTEIN, Donald M.; DILLON, Katherine V.; WENGER, J. Michael; **Vietnam war: the story and photographs**; EUA: Brassey's, 1999. ISBN1-57488-210-4

HALL, Mitchell K.; **Vietnam War**. Inglaterra: Pearson Education Limited, 2007. ISBN: 978-1-4058-2470-5

MATOS, Júlio de**; Fading Hutons**. Vila Nova de Gaia: Dematos Designers, 2008. ISBN: 978-972-98971-5-3

RABINOWITZ, Paula; **They must be represented – the politics of documentary**, Londres: *Verso*, 1994. ISBN 1-85984-925-3

SAM, Nguyen Hong; **Vietnam d'aujurd'hui**; Biblioteca nacional de Ho Chi Minh, T 1908

SUSPERREGUI, José Manuel, **Fundamentos de la Fotografia**, Bilbao: Serviço Editorial – Universidad del Pais Vasco / Euskal Herriko Unibersitatea, 2000, ISBN:84-8373-267

WATTERSON, Bill; **Calvin and hobbes – The Days Are Just Packed**, Andrews McMeel Publishing, 1993

WELLS, Liz; **The photography reader,** Nova Iorque: Routledge, 2002. ISBN: 0-415-24661

WIEST, Andrew**; Vietnam war**. Nova Iorque: The rosen publishing group, Inc., 2009. ISBN: 13:978-1-4042-1845

Fontes Áudio e Visuais

Caliban Produções Cinematográficas LTDA; Tendler, Silvio. 2010. **Utopia e barbarie**. Brasil*:* Caliban Produções Cinematográficas LTDA

Esperanto Filmoj e New Wave Entertainment; Cuarón, Alfonso. 2007**. The possibility of hope**. EUA: Universal Studios Home Video

Societe pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles (SLON); Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch , Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais. 1967. **Loin du vietnam***.* França: New Yorker Films e Dolmen Home Video

Westdeutscher Rundfunk (WDR); Wiese, Marc. 2010. **A fotografia da rapariga de napalm***.* Alemanha: Arte

Documentos electrónicos

ALLIN, Daniel – Vietnam on television, The museum of broadcast communications. [em linha] [consult. em Maio de 2010] Disponível na www em http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=vietnamonte

Art21, the artists - An-My Lê about. [em linha] em linha] [consult. em Dez. 2009] Disponível na www em http://www.pbs.org/art21/artists/le/index.html

Art21, the artists - An-My Lê interview:vietnam [em linha] [consult. em Dez. 2009] Disponível na www em http://www.pbs.org/art21/artists/le/index.html

BBC - Genius of photography, we are family, Richard Billingham (actualizada em Out. 2007) [em linha] [consult. em Dez. 2009] Disponível na www em http://www.bbc.co.uk/photography/genius/gallery/billingham.shtml

CONVERSI, Daniele – Americanization and the planatery spread of ethenic conflict: The globalization trap. [em linha] Permanent forum on cultural pluralism. [Consult. em Fev. de 2010]. Disponível na www: http://www.planetagora.Org/english/theme4_suj2_note.html

GRAHAM, Paul – American Suburb X, Photography is easy, photography is difficult [2009] [em linha]. [Consult. em Maio de 2010]. Disponível em http://www.americansuburbx.com/2009/07/theory-paul-graham-photography-is-easy.html

IAN WOJCIK, Andrews - Children's films: history, ideology, pedagogy, theory [em linha] Routledge, 2000. [consut. em Março 2010]. History, p. 53. Disponivel na www em http://books.google.pt/books?id=EeIQPE2LqLgC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

ICA - exhibitions, Philip-Lorca diCorcia. [em linha] [consult. em Set. de 2010]. Disponível na www em http://icaboston.org/exhibitions/exhibit/dicorcia

M. DO; Phuon - The Steinhardt School of Culture, Education, and Human Development**:** M.A. '02, Studio Art. [em linha] [conslt. em Dez. 2009], disponível na www em http://steinhardt.nyu.edu/profiles/alumni/phuong_do.

M. DO, Phuon; Phuon M.Do, Self+Family: artist statement. [em linha] [consult. em Ago. de 2010] disponível na www em http://phuongmdo.com/GalleryMain.asp?GalleryID=65384&AKey=JLBDK6W2

M. DO, Phuong - Abandoned photographs, Fotografia,Weisman Art Museum, WAM News and Events [em linha] [consult. em Dez. de 2009] disponivel na www em blog.lib.umn.edu/wampr/wamnewsmain/2009/01/

POMAR, Alexandre - António Júlio Duarte, Do Natural, 09/24/2007 . [em linha] [consult. em Dez de 2009]. Disponível na www em http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/antnio_jlio_duarte/

QINGSONG, Wang - Chinese contemporary art,photo-baesd art, performance, staged tableau, actuali. Nov.2007) [consult. em Out. de 2009). Disponível na www em http://www.wangqingsong.com.

RIIS, Jacob A - The making of an american, Googlebooks [em linha]. The bend is laid by the heels, p. 267. [consult. em Dez. de 2009] disponível na www em http://books.google.pt/books?id=X3isCsUFI9gC&printsec=frontcover&dq=the+making+of+an+american&hl=ptPT&ei=V2qbTLTjBIuLswadtryZBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

SOOD, Manish, Us top news – finance sector, 26-08 (2009). [em linha] [consult. em Agosto 2010]. Disponível na www em http://topnews.us/content/26739-us-becomes-largest-foreign-investor-vietnam

Vietname - Wikkipédia [em linha] actual. 23 de Out. 2009 [consult. a 27 de Out. 2009]. Disponivel na www. http://pt.wikipedia.org/wiki/Vietname

WELKY, Thomas - Text from Thomas Welsky, in Stephen Shore Photographs. Masters of photography, Stephen Shore, articles. [em linha]. [consult. em Setembro de 2010] disponivel na www em http:/masters-of-photography.com/S/shore_articles1.html

Fontes iconográficas

Capitulo I

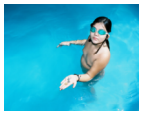
Fig. 1 Niépce, Nicephore *Landscape in Saint-Loup-de-Varennes*. Fotografia. Placa 16,2 x 20,2 cm 1927 http://www.niepce.com (consultado em Julho de 2010) 	Fig. 2 Andreas Gursky *May Day V* 2006 www.nymag.com /arts/art/reviews/31785 (consultado em Julho de 2010) 	Fig. 3 Joana Castelo "Same same but different" 2009 Ho Chi Minh, Vietname 
Fig. 4 Alfred Stieglitz, *Winter on fifth avenue* Nova Iorque 1893 http:/masters-of-photography.com/stieglitz/stieglitz_winter_on_fifth_avenue_full.html (consultado em Setembro de 2010) 	Fig. 5 Jacob Riis *Hebrew Master Ready for Sabbath Eve in a Coal Cellar'* (http://www.schrag.info/teaching/imageanalysis.html) (consultado em Janeiro de 2010) 	Fig. 6 Capitulo Philip Lorca diCorcia Alice 1988 http://www.galerie-photo.com/dicorcia.html (consultado em Setembro de 2010) 
Fig. 7 Joana Castelo "Same same but different" 2009 Ho Chi Minh, Vietname 	Fig. 8 Joana Castelo "Same same but different" 2009 Ho Chi Minh, Vietname 	Fig. 9 Joana Castelo "Same same but different" 2009 Ho Chi Minh, Vietname 

Fig. 10 Joana Castelo "Same same but different" 2009 Ho Chi Minh, Vietname 	Fig. 11 Brassai Lovers in bistro 1932.33 www.masters-of-photography.com/b/brassai_lovers_in_bistro.html (consultado em Fevereiro de 2010) 	Fig. 12 Nan Goldin *Greer and Robert on the bed, NYC* Fotografia, 1015 x 695 mm 1982 http://www.tate.org.ukde (Consultado em Junho 2010) 
Fig. 13 Edward Curtis *The Old Cheyenne* http://curtis-collection.com/curtis/plates.asp (consultado em Fevereiro 2010) 	Fig. 14 Martha Rosler *cleaning the drapes - bringing the war home* 1967-72 http://home.earthlink.net/~navva/photo/war/cleaningthedrapes.html (consultado em Maio de 2010)	Fig. 15 Martha Rosler *Tron (amputee) - Bringing the war home* 1967-72 http://home.earthlink.net/~navva/photo/war/amputee.html (consultado em Maio de 2010) 
Fig. 16 Francis Ford Copolla *Apocalypse Now* - Fotograma 1979 http://www.toutlecine.com/film/photos (consultado em Setembro 2010) 	Fig. 17 Barry Levinson *Good Morning Vietname* - Fotograma 1988 http://www.toutlecine.com/film/photos (consultado em Setembro 2010) 	Fig. 18 Nick Ut *Napalm girl* 1972 http://www.digitaljournalist.org/issue0008/ng2.htm (consultado em Outubro 2009) 

Fig. 19 Bansky *Napalm* Impressão serigráfica, 70x50 cm +- 2004 ? http://www.prescriptionart.com (consultado em Setembro 2010) 	Fig. 20 Phuong M. Do Self + Family blog.lib.umn.edu/wampr/wamnewsmain/2009/01/ (consultado em Dezembro de 2009) 	Fig. 21 Phuong M. Do *uncles (dad's half brothers*) self + family 1998 http://phuongmdo.com (consultado em Agosto 2010) 
Fig. 22 An My Lê *29 Palms: Night Operations III* Small wars 2003-04 Impressão em gelatina 26 x 37'' http://www.pbs.org/art21 (consultado em Dezembro 2009) 	Fig. 23 An My Lê *"Untitled, Ho Chi Minh City"* Small wars 1995 Impressão em gelatina 20 x 24'' http://www.pbs.org/art21 (consultado em Dezembro 2009) 	Fig. 24 Joana Castelo 2009 Museu Hoa Long Hanoi Vietname 
Fig. 25 Joana Castelo 2009 Museu Hoa Long Hanoi Vietname 		

Capitulo II

Fig. 26 António Júlio Duarte Sem título Do Naural http://www.milim.com/work.php?&id=92 (consultado em Maio 2010) 	Fig. 27 António Júlio Duarte Sem titulo Istambul 2001-2003 Ilfochrome 50x50 cm http://www.anamnese.pt/?projecto=az (Consulatdo em Maio 2010) 	Fig. 28 Wang Qingsong *Can I Cooperate with You?* *Fotografia* 120 x 200 cm 2000 http://www.artnet.com/artwork/424443679/672/wang-qingsong-bathhouse.html (consultado em Outubro 2009) 
Fig. 29 Wang Qingsong *Big Bath* Fotografia 80 x 100 cm 2000 http://www.artnet.com/artwork/424443679/672/wang-qingsong-bathhouse.html (consultado em Outubro 2009) 	Fig. 30 Júlio de Matos Fading Hutons 2005 - 08 http://www.juliodematos.com/essays_fadinghutongs.html (consultado em Dezembro de 2009) 	Fig. 31 Júlio de Matos Fading Hutons 2005 - 08 http://www.juliodematos.com/essays_fadinghutongs.html (consultado em Dezembro de 2009) 
Fig. 32 Richard Billingham Rayn's Laugh 2000 http://www.bbc.co.uk/photography/genius/gallery/billingham.shtml (consultado em Dezembro de 2009) 	Fig. 33 Richard Billingham Rayn's Laugh 2000 http://www.bbc.co.uk/photography/genius/gallery/billingham.shtml (consultado em Dezembro de 2009) 	Fig. 34 Joana Castelo "Same same but different" 2009 Ho Chi Minh, Vietname 

Fig. 35 Joana Castelo "Same same but different" 2009 Ho Chi Minh, Vietnam 	Fig. 36 Joana Castelo "Same same but different" 2009 Ho Chi Minh, Vietnam 	Fig. 37 Joana Castelo "Same same but different" 2009 Ho Chi Minh, Vietnam 
Fig. 38 Joana Castelo "Same same but different" 2009 Ho Chi Minh, Vietnam 	Fig. 39 Joana Castelo "Same same but different" 2009 Ho Chi Minh, Vietnam 	

Anexos

Imagens do projecto "*Same same but different*"







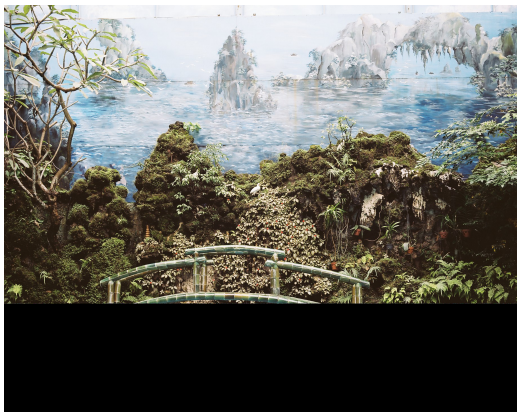


















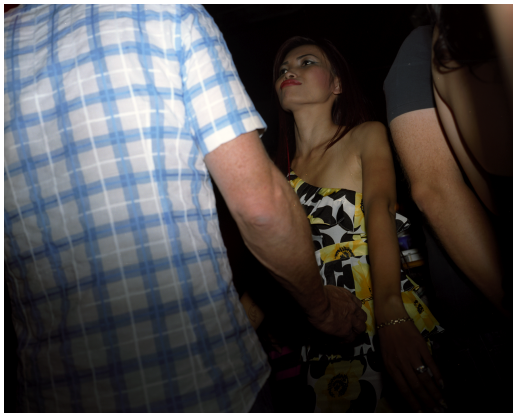















PACIFIC
INDIAN
OCEAN























