

# 3 + 1

*Farleigh*

Tito Mouraz

10.03.23 – 29.04.23

Inauguração | *Opening* 18h – 21h, 10.03.23

*Farleigh — Até onde a fotografia perscruta a ficção*

O mundo é uma ficção. Uma imensa ficção e será a fotografia a restituir-lhe a verosimilhança.

Farleigh situa-se numa latitude e longitude indetermináveis. Sabe-se que fica algures do outro lado do território que se conhece ou se julga conhecer. Para chegar a Farleigh, provavelmente, ter-se-á de atravessar o mar, subir dunas e encostas rochosas, adentrar por grutas, seguir por campos infinitos até ao sopé da montanha adormecida revestida de negro. Pelo caminho, encontrar-se-ão resquícios de sais minerais, vegetação frondosa de cores exuberantes e vivas, árvores serpenteantes e vestígios de civilizações antigas.

O tempo é um só em Farleigh, apesar da garantia do ciclo entre a noite e o dia, como no círculo de um bando de pássaros, sobrevoando o mar, bem alto, contando a lengalenga que, neste mundo, tudo nasce, tudo morre. Mas, em Farleigh, perdido no espaço e no tempo, teremos de nos agarrar às poucas coordenadas que nos tornam humanos. O tempo mostra-se como um único presente contínuo. Os corpos (dos seus habitantes?) ensaiam a queda eterna ou a espera infinita, procurando refúgio, sem chegarem a conhecer a Casa. A casa fecha-se, isola-se. Os objectos existem suspensos no espaço, como alguns corpos feridos. O fogo consome a noite. E, na noite, sob o clarão excessivo abstracto, casas, barcos, objectos flutuam num espaço sem dimensões. É o nome que lhes é roubado, atirando-os para a indefinição perpétua (será necessário evocar os arquétipos que guiam os nossos passos entre a vida e a morte). Tal como no tempo da erosão: rochas de formas insólitas ou um rosto esculpido no único tempo que se sente como longínquo e passado? Paisagens, corpos e objectos reconduzem-nos, sempre, ao mesmo ponto de partida: onde fica Farleigh?

Nos confins da angústia que caracteriza o nosso estar-no-mundo (no tempo presente).

O fotógrafo utiliza a sua câmara como uma sonda, perscrutando os limites de Farleigh. Noutras situações, estes apresentavam-se-lhe, perfeitamente, definidos e circunscritos a um fragmento do mundo, no interior do qual mapeava as suas singularidades, as variações, os motivos — ou, no conjunto total, as “formas” — que surgiam perante a luz, as

*Farleigh—A place where even photography examines fiction*

The world is fiction. An immense fiction and it will be photography that will give it back its verisimilitude.

The latitude and longitude of Farleigh are indeterminable. We know it is somewhere on the other side of a territory we know or we think we know. To reach Farleigh we will probably have to cross the sea, go up dunes and rocky hills, wade through caves, go through never-ending fields until the foot of the black covered sleeping mountain. Along the way, you will find remnants of mineral salts, dense vegetation with exuberant and vibrant colours, serpent-like trees and traces of ancient civilizations.

In Farleigh, there is only one time, despite the guaranteed cycle between night and day, as the circle of a flock of birds flying over the sea, very high above, telling the tale that in this world everything is born and everything dies. But, in Farleigh, lost in space and time, we will have to hold on to the few coordinates that make us human. Time presents itself as one present continuous. The bodies (of its inhabitants?) rehearse the eternal fall or the infinite wait, looking for refuge, without ever getting acquainted with the House. The house closes itself off, isolates itself. The objects exist suspended in space, like some wounded bodies. The fire devours the night. And, in the night, under the excessive abstract glare, houses, boats, objects float in a space with no dimensions. It is their name that it is stolen from them, throwing them into perpetual uncertainty (it will be necessary to evoke the archetypes that guide our steps between life and death). As in times of erosion: unusual shaped rocks or a face sculpted in the only era we feel as distant and past? Landscapes, bodies and objects lead us back, always, to the same starting point: where is Farleigh?

In the depths of the anguish that characterises our being-in-the-world (in present time).

The photographer uses his camera as a probe, studying Farleigh's limits. In other situations, its limits would be presented to him, perfectly, defined and circumscribed to a fragment of the world, inside which he mapped out its singularities, variations and motives — or, in the full array, the “forms” — that arose before the light, their fluctuation and irradiation through bodies and objects. To photograph in

# 3 + 1

suas flutuações e a sua irradiação pelos corpos e pelos objectos. Fotografar para conhecer a (aparente) realidade de um fragmento do mundo, gravando na superfície sensível da película uma imagem do que via ou das formas que, nessa imagem, descobria. Mas o mundo — já nesse fragmento se pressentia — mostra-se sempre à objectiva como uma ficção. Em mil disparos, mil ficções. E, em cada fotografia, um fragmento dessa ficção maior. “O gesto de fotografar é um gesto da visão, aquilo a que os pensadores antigos chamavam de *theoria*, e que desse gesto resulta uma imagem, a qual seria por esses mesmos pensadores chamada de *idea*. Ao contrário da maioria dos outros gestos, o gesto de fotografar não tem a intenção directa de transformar o mundo ou comunicar com os outros, antes visa observar alguma coisa e fixar a visão, torná-la ‘formal’. [...] A fotografia é o resultado de um olhar sobre o mundo e, ao mesmo tempo, uma transformação do mundo; é uma coisa nova”<sup>1</sup>.

O fotógrafo vê o mundo já transformado, porque observar uma situação “implica precisamente ser por ela transformado. A observação transforma o observador. [...] O fotógrafo não pode senão manipular a situação, a sua simples presença é uma manipulação. E não pode evitar modificar-se através da situação. O simples facto de nela se encontrar transformado. A objectividade de uma imagem (de uma ideia) não pode ser senão o resultado da manipulação (a observação) de uma qualquer situação. Na medida em que manipula aquilo que é por ela captado, qualquer ideia é falsa, e neste sentido é ‘arte’, ou seja, ficção. Contudo, num outro sentido existem ideias verdadeiras, aquelas que captam realmente o que por elas é observado. Talvez fosse isto que Nietzsche quisesse dizer quando afirmava ser a arte melhor do que a verdade”<sup>2</sup>.

O fotógrafo sabe que cria ficções, utilizando e manipulando a fotografia para compreender as ideias verdadeiras do mundo, sabendo que é a própria condição de verosimilhança que impede a morte da fotografia ou a capacidade desta se problematizar enquanto transformação do mundo. As ideias verdadeiras encontra-as o fotógrafo na raiz ou na origem do que poderemos designar de inexplicável ou misterioso, e que o fotógrafo tem vindo a perseguir ao longo de todo o seu trabalho (a perplexidade e a estranheza são características comuns a várias séries suas). Mas, em Farleigh, o assombro reveste-se de uma outra dimensão. À intimidade de outrora, há uma solidão que sobrevoa e recobre tudo em Farleigh. Antes, a deambulação e a procura do lugar e da posição de observação e manipulação eram conduzidas por uma distância crítica que o fotógrafo conseguia determinar com alguma segurança, circunscrevendo as possibilidades, mesmo jogando com o acaso, que, deliberadamente, deixa

order to know the (apparent) reality of a fragment of the world, inscribing in the surface of the film an image of what he saw or the shapes that he discovered in that image. But the world — it could be sensed, even in that fragment — it always shows itself to the lens as fiction. In a thousand clicks, a thousand fictions. And, in each photograph, a fragment of that larger fiction. “[...] the gesture of photographing is a gesture of seeing and so engages in what the antique thinkers called ‘*theoria*,’ producing an image that these thinkers called ‘*idea*.’ In contrast to the majority of other gestures, the point of the photographic gesture is not directly to change the world or to communicate with others. Rather, it aims to observe something and fix the observation, to ‘formalize’ it. [...] Photography is the result of something new — a look at the world and simultaneously a change in the world”<sup>1</sup>.

The photographer sees the world already transformed because observing a situation “is, to the same extent, to be changed by it. Observation changes the observer. [...] The photographer cannot help manipulating the situation. His very presence is a manipulation. And he cannot avoid being affected by the situation. He is changed simply by being there. The objectivity of an image (an idea) can only ever be the result of manipulation (observation) of one situation or another. Each idea is false to the extent that it manipulates what it takes into consideration, and in this sense, it is ‘art,’ which is to say fiction. Nevertheless, there are ideas that are true in another sense, namely, in really grasping what is under consideration. That may be what Nietzsche meant when he said that art is better than truth”<sup>2</sup>.

The photographer knows he creates fiction, using and manipulating photography to understand the world’s true ideas, knowing that it is that very own condition of authenticity that prevents the death of photography or the capacity to problematise itself as a transformation of the world. The true ideas are found by the photographer at the root or origin of what we can call inexplicable or mysterious, and that the photographer has been pursuing throughout his work (perplexity and strangeness are common characteristics of several of his series). But in Farleigh, the wonder takes on another dimension. To the intimacy of before, there is now a loneliness that looms over and covers everything in Farleigh. Before, the wandering and search for the place and position of observation and manipulation were conducted by a critical distance that the photographer could determine with some safety, circumscribing the possibilities, even playing with chance, that he deliberately let’s intervene (continuing to privilege analogue processes, chance is defined by what is left, inscrutable, the result of complex mechanical, electromagnetic and chemical processes, that occur in several operations, from what happens inside the camera to

# 3 + 1

que intervenha (continuando a privilegiar os processos analógicos, o acaso define-se como o resto imperscrutável resultante dos complexos processos mecânicos, electromagnéticos e químicos, que ocorrem nas várias operações, desde o que é que acontece no interior da câmara à revelação, à impressão e reacção a diferentes suportes de fixação da imagem — note-se, em Farleigh, a utilização de papéis fotográficos muito distintos, alguns dos quais com mais de cinquenta anos —, ou ainda, à correcção e retoque manuais). Contudo, em Farleigh, ao procurar a sua posição, o fotógrafo parece estar sempre a ser surpreendido por outra coisa, imprimindo às fotografias uma perplexidade maior ainda, em que a “forma” parece escapar-se-lhe, deixando senão um vestígio, um rasto da possibilidade da sua existência, como um sussurro de um segredo sobre qualquer coisa impalpável — talvez um acontecimento abrupto que despoletou uma série de fenómenos imprevisíveis<sup>3</sup> — que não tem lugar na fotografia. Este mal-estar acentua-se quando, curiosamente, o formato de impressão diminui e somos impelidos a colar o nosso olhar à imagem e a abrir bem os olhos numa vã tentativa em desvendar o seu segredo numa intimidade frustrada. Tudo parece indicar que é a “forma” daquilo que não se pode apreender que o fotógrafo, afinal, persegue, capturando o informe, o que não tem forma, apesar de todas as formas que vão surgindo (a evidência destas é uma condição de sobrevivência).

Contudo, as formas, que surgem, não estão imunes à queda, à ferida, à fragilidade, ao desequilíbrio, à instabilidade, à indefinição e à ausência de coordenadas espaço-temporais. Pelo contrário, o barco segura-se em pé com barrotas de madeira rudimentares e provisórias, denunciando uma queda iminente. O pé suspenso em esforço ilude a ferida com uma ligadura. O fogo, que tudo consome e reduz a cinzas, hipnotiza com o seu reflexo imaterial. Outras formas, não obstante se reconhecerem como tais, permanecem num estado de indefinição latente: uma pedra ou um ovo? Um olho ou um halo? Nos gestos dos corpos, descobrem-se traços de animais, perseverando-se nestes a possibilidade última de existência num território que parece ser o do fim.

Para evitar o colapso e a ruptura total das nossas estruturas cognoscíveis e sencientes, o fotógrafo cria “sub-circuitos” estabelecendo relações, afinidades e analogias, que, por sua vez, possibilitam, ao invés de uma redenção, uma escolha a ter lugar na imaginação. Será sempre através desta que as fotografias que contemplamos podem, por fim, transformar-nos a nós próprios neste lugar a que chamamos mundo e sair de Farleigh, não imunes, mas cientes desse abismo que a transformação do mundo — num duplo sentido, relembrando as palavras de Vilém Flusser — cria na condição humana. Ao longo da nossa existência, regressaremos várias vezes a Farleigh: esse estranho lugar que só existe em nós.

developing, printing and the reaction to different mediums used to fix the image — we should note, in Farleigh, the use of very particular photographic papers, some of which with more than 50 years —, or even, using manual correction and retouch). Nevertheless, in Farleigh, when searching for its position, the photographer seems to always be surprised by something else, giving the photographs an even greater perplexity, in which the “form” seems to escape him, leaving nothing but a remnant, a trace of the possibility of its existence, as if it was a murmur of a secret about something intangible — maybe an abrupt event that triggered a series of unpredictable phenomena<sup>3</sup> — that has no place in photography. This uneasiness is accentuated when, curiously, the print format is made smaller and we are compelled to fix our gaze to the image and to really open our eyes in a vain attempt to unveil its secret, in a frustrating intimacy. It all seems to indicate that it’s the “form” of what we cannot grasp that in the end is what the photographer pursues, capturing the formless, that which has no form, despite all the forms that appear (their proof of existence is a condition for survival).

However, the emerging forms are not immune to falling, to being wounded, fragile, imbalanced, unstable, undefined, and devoid of space-time coordinates. On the contrary, the boat holds itself up with rudimentary and temporary wooden beams, anticipating an imminent fall. The constrained suspended foot eludes the wound with a bandage. The all-consuming fire that reduces everything to ashes, hypnotizes with its immaterial reflection. Other forms, despite recognizing themselves as such, remain in a state of latent non-definition: a stone or an egg? An eye or a halo? In the gestures of the bodies, we can see traces of animals, holding in them the ultimate possibility of existence in a territory that seems to be the end-all.

To avoid the total collapse and rupture of our cognizant and sentient structures, the photographer creates “sub-circuits” by establishing relationships, affinities and analogies, which in turn enable not a redemption, but a choice that takes place in the imagination. It will always be through the imagination that the photographs we gaze at can finally transform us into this place we call world, and leave Farleigh, not immune, but aware of the abyss that the transformation of the world — with a double meaning, remembering the words of Vilém Flusser — creates in the human condition. Throughout our existence, we will go back several times to Farleigh: that strange place that exists only in us.

Susana Ventura, 03.23  
Tradução | *Translation*: S.P.

# 3 + 1

## Notas:

1 - Vilém Flusser, "Die Geste des Fotografierens", in Vilém Flusser, *Gesten, Versuch einer Phänomenologie* (Bensheim / Düsseldorf: Bollman Verlag, 1993 [1991]), 107. Segue-se, no presente texto, a tradução do ensaio de Vilém Flusser por Nélio Conceição, disponível em <http://hdl.handle.net/10362/10380>.

2 - Idem, *Ibidem*, 115.

3 - Atendendo ao intervalo temporal em que esta série foi realizada, conseguimos questionar sobre alguns dos possíveis fenómenos ao nível societal, permanecendo, contudo, inacessíveis e ocultas possíveis transformações que ocorreram no plano individual do fotógrafo.

**Tito Mouraz** (Porto, Portugal, 1977) finalizou o curso de Artes Visuais e Fotografia na Escola Superior Artística do Porto em 2010, onde vive e trabalha actualmente. Expõe regularmente desde 2009 em Portugal e no estrangeiro. Das suas exposições individuais destacam-se: *Fluvial, Quinta da Cruz* — Centro de Arte Contemporânea, Viseu, PT (2022); *Fluvial, Centro Cultural Camões, Luxemburgo* (2021); *Mergulho, Salut au Monde, Porto* (2021); *Fluvial, Museu Finlandês de Fotografia, Helsínquia* (2019); *A Casa das Sete Senhoras, Carpe Diem Arte e Pesquisa, Lisboa* (2014). De exposições colectivas destacam-se: *Un été au Portugal, Villa Tamaris Centre D'art, FR* (2022); *Não sei se posso desejar-lhe feliz ano, Obras da coleção Mário Teixeira da Silva, MNAC, PT* (2022); *Olhar direito por linhas tortas, Espaço Adães Bermudes, Alvito, PT* (2021); *Epicentro: Milagre, Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas, São Miguel, Açores* (2020); *Fluvial, Bienal de Fotografia, Museu Municipal de Vila Franca de Xira, Vila Fran-ca de Xira* (2019); *THEM OR US!, Galeria Municipal do Porto* (2017); *Olhares Cruzados / Identidades Diversas, Galeria Módulo, Lisboa* (2016); *Ponto de Partida - Coleção Figueiredo Ribeiro, QUARTEL, Abrantes* (2016); *A Casa das Sete Senhoras, Encontros da Imagem, Braga* (2014). A sua participação em festivais inclui, *Backlight Photo Festival, Tampere, FI* (2017); *Fotofestival, Lodz, PL* (2015); *FORMAT Photography Festival, Derby, UK* (2015); *Festival Circulation(s), Paris, FR* (2015). As suas obras inte-gram várias coleccções como a Coleccção de Fotografia do Novo Banco, Portugal; Coleccção Mário Teixeira da Silva, Portugal; Coleccção Figueiredo Ribeiro, Portugal; Coleccção de Arte da Fundação EDP, Portugal; Fundação PLMJ, Portugal; Coleccção Marin Gaspar, Portugal; Fundação Lapa do Lobo, Por-tugal; Pico do Refúgio, Portugal, Coleccção de Arte Contemporânea do Estado, Portugal, Villa Tamaris Centre d'art, França; entre outras coleccções privadas.

## Notes:

1 - in *Gestures*, by Vilém Flusser, translated by Nancy Ann Roth, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1991.

2 - Idem

3 - Given the interval of time in which this series was made, we were able to question some possible phenomena at a societal level, remaining, however, inaccessible and hidden possible transformations that occurred at the photographer's individual level.

**Tito Mouraz** (Porto, Portugal, 1977) completed the Visual Arts and Photography course in the Superior Art School of Oporto (Escola Superior Artística do Porto) in 2010. Exhibits regularly since 2009 in Portugal and abroad. Some of his most significant solo exhibitions are: *Fluvial, Quinta da Cruz* — Centro de Arte Contemporânea, Viseu, PT (2022); *Fluvial, Camões Cutral Centre, Luxemburg* (2021); *Mergulho, Salut au Monde, Oporto* (2021); *Fluvial, The Finnish Museum of Photography, Helsinki* (2019); *THEM OR US!, Galeria Municipal do Porto, Oporto* (2017); *The House of the Seven Women [A Casa das Sete Senhoras], Carpe Diem Arte e Pesquisa, Lisbon* (2014). Group shows include, *Un été au Portugal, Villa Tamaris Centre D'art, FR* (2022); *Não sei se posso desejar-lhe feliz ano, Obras da coleção Mário Teixeira da Silva, MNAC, PT* (2022); *Olhar direito por linhas tortas, Espaço Adães Bermudes, Alvito, PT* (2021); *Epicentro: Milagre, Arquipélago - Contemporary Arts Centre, São Miguel, Azores* (2020); *Fluvial, Photography Biennial, Municipal Museum of Vila Franca de Xira, PT* (2019); *Olhares Cruzados / Identidades Diversas, Módulo Gallery, Lisbon* (2016); *Ponto de Partida -Figueiredo Ribeiro Collection , QUARTEL, Abrantes* (2016); *The House of the Seven Women [A Casa das Sete Senhoras], Encontros da Imagem, Braga* (2014). Festivals: *Backlight Photo Festival, Tampere, FI* (2017); *Fotofestival, Lodz, PL* (2015); *FORMAT Photography Festival, Derby, UK* (2015); *Festival Circulation(s), Paris* (2015). His work is part of collections as Novo Banco Photography Collection, Portugal; Mário Teixeira da Silva Collection, Portugal; Figueiredo Ribeiro Collection, Portugal; EDP Foundation Art Collection / MAAT, Portugal; PLMJ Foundation, Portugal; Marin Gaspar Collection, Portugal; Lapa do Lobo Foundation, Portugal; Contemporary Art Collection of Portuguese State, Portugal; Pico do Refúgio, Portugal; Villa Tamaris Centre d'art, France, and other private collections.