

SERRAVES

CASA DO CINEMA MANOEL DE OLIVEIRA

Português, English

LUZ E SOMBRA
LIGHT AND SHADOW
AGNÈS VARDA

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

A exposição é organizada pela Fundação de Serralves, com curadoria de António Preto, Diretor da Casa do Cinema Manoel de Oliveira, e coordenação de Carla Almeida. Programação de cinema de Ricardo Vieira Lisboa.

This exhibition is organized by the Serralves Foundation, curated by António Preto, Director of Casa do Cinema Manoel de Oliveira, and coordinated by Carla Almeida. Film programme by Ricardo Vieira Lisboa.

AGRADECIMENTOS ACKNOWLEDGEMENTS

João Pinharanda, Julia Fabry, Manuel-Casimiro, Manuela Júdice, Mathieu Demy, Pierre Triapkin, Rosalie Varda, Shérine el Sayed Taih, Sílvia Balea, Stanislas Biesty, Victoire Di Rosa.

PUBLICAÇÃO PUBLICATION

A acompanhar a exposição, a Fundação de Serralves - Casa do Cinema Manoel de Oliveira editou uma publicação bilingue (português/inglês), profusamente ilustrada, com ensaios originais de António Preto, Sylvain Dreyer, Claude Murcia, Nathalie Mauffrey e Ricardo Vieira Lisboa, a que acresce a reedição de um texto de Raymond Bellour, a transcrição de duas conversas inéditas, uma entre Agnès Varda e Hans Ulrich Obrist e outra entre a realizadora e Manoel de Oliveira. A estes textos junta-se a reportagem fotográfica realizada por Agnès Varda em Portugal, em 1956, nunca antes apresentada na sua totalidade. A publicação integra, ainda, os contributos de vários Chefs portugueses, com receitas que têm na batata o seu ingrediente principal.

To accompany the exhibition, Fundação de Serralves - Casa do Cinema Manoel de Oliveira published a bilingual book (Portuguese/English) with especially commissioned essays by António Preto, Sylvain Dreyer, Claude Murcia, Nathalie Mauffrey and Ricardo Vieira Lisboa. The book also includes an article by Raymond Bellour, two unpublished conversations, one between Agnès Varda and Hans Ulrich Obrist, and another between the director and Manoel de Oliveira. It features the complete collection of contact sheets from Varda's 1956 photographic reportage in Portugal, published here for the first time. In addition, there are also several potato recipes by Portuguese Chefs.

VISITAS ORIENTADAS GUIDED TOURS

30 OUT OCT | DOM SUN | 12H00 12PM

Por by António Preto

20 NOV | DOM SUN | 12H00 12PM

Por by Ricardo Vieira Lisboa

PROGRAMAÇÃO DE CINEMA **CINEMA PROGRAMME**

RETROSPECTIVA RETROSPECTIVE AGNÈS VARDA
DOMINGOS NA CASA DO CINEMA
SUNDAYS AT CASA DO CINEMA

Auditório Auditorium Casa do Cinema Manoel de Oliveira

18 SET SEP | DOM SUN | 17H00 5 PM
LES GLANEURS ET LA GLANEUSE
FR, 2000, 82 min.

25 SET SEP | DOM SUN | 17H00 5 PM
LE BONHEUR
FR, 1965, 80 min.

02 OUT OCT | DOM SUN | 17H00 5 PM
LA POINTE COURTE
FR, 1955, 80 min.

09 OUT OCT | DOM SUN | 17H00 5 PM
Ô SAISONS, Ô CHÂTEAUX
FR, 1958, 22 min.
CLÉO DE 5 À 7
FR, IT, 1962, 90 min.

16 OUT OCT | DOM SUN | 17H00 5 PM
LES DITES CARIATIDES
FR, 1984, 12 min.
DAGUERREOTYPES
FR, W-GR, 1975, 78 min.

23 OUT OCT | DOM SUN | 17H00 5 PM
7 P., CUIS., S.DE B...
FR, 1984, 28 min.
SANS TOIT NI LOI
FR, 1985, 105 min.

30 OUT OCT | DOM SUN | 17H00 5 PM
L'OPÉRA-MOUFFE
FR, 1958, 16 min.
SALUT LES CUBAINS
FR, CU, 1963, 30 min.
BLACK PANTHERS
FR, USA, 1968, 31 min.

06 NOV | DOM SUN | 17H00 5 PM
RÉPONSE DE FEMMES
FR, 1975, 8 min.
L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS
FR, URSS, 1977, 120 min.

13 NOV | DOM SUN | 17H00 5 PM
PLAISIR D'AMOUR EN IRAN
FR, 1976, 6 min.
NAUSICAA
FR, 1971, 94 min.

27 NOV | DOM SUN | 17H00 5 PM
KUNG-FU MASTER!
FR, 1988, 80 min.

04 DEZ DEC | DOM SUN | 17H00 5 PM
JANE B. PAR AGNÈS V.
FR, 1988, 99 min.

11 DEZ DEC | DOM SUN | 17H00 5 PM
ULYSSE
FR, 1982, 22 min.
LES PLAGES D'AGNÈS
FR, 2008, 112 min.

Todos os filmes serão apresentados na sua língua original e legendados em português. All films will be presented in their original language, with Portuguese subtitles.

Por motivos de força maior o programa poderá ser alterado.

The programme could be altered due to unforeseen circumstances.

AGNÈS VARDA LUZ E SOMBRA

Agnès Varda afirma ter tido três vidas: primeiro como fotógrafa, depois como cineasta e, finalmente, como artista plástica. Após uma breve passagem pela Sorbonne para estudar filosofia, curso que cedo abandonaria, Varda volta-se para a pintura antiga, paixão que é uma herança materna, perpetuada em muitos dos filmes que viria a realizar, e inscreve-se na Escola do Louvre no intuito de vir a ser conservadora. Constatada “uma rara falta de jeito” nessas matérias, acaba por orientar-se para a fotografia por nela reconhecer “uma forma de artesanato em que o intelectual tem um primado sobre o manual, sem o excluir”.

As suas primeiras imagens são marcadas por uma grande preocupação estética, mas será na sequência do encontro com o ator e encenador Jean Vilar e acompanhando, enquanto fotógrafa oficial, o trabalho do Théâtre National Populaire desde a segunda edição do Festival de Avignon, criado por Vilar em 1947, que Varda desenvolve uma particular atenção ao enquadramento e à composição, mas também ao processo criativo, à montagem teatral e à captação do “instante decisivo” que lhe permite, nos retratos, pôr a nu a tensão entre o ator e a personagem, entre o objeto real e o objeto ficcional. E será com esse mesmo olhar que, ao longo da década de 1950, realizará reportagens fotográficas para várias revistas francesas, em países como Espanha, Inglaterra, Alemanha, Cuba, China e, também, Portugal. As imagens que resultaram dessa sua vinda a Portugal, em 1956 - mais de uma centena - são, na sua totalidade, pela primeira vez publicadas no catálogo desta exposição: imagens em que conjuga a preocupação de captar a realidade com a necessidade de a mediatizar artisticamente, construindo, encenando e teatralizando os seus objetos etnográficos. Retrato e reportagem, documento e representação, realidade e imaginário são, por isso, parâmetros que têm origem na atividade fotográfica da artista e que se tornam dominantes no seu trabalho no campo do cinema.

O seu primeiro filme, *La Pointe Courte*, realiza-se em 1954, antecipa muito do que viria a ser

o moderno cinema francês da década seguinte, contribuindo para que Varda fosse retrospectivamente reconhecida como “a mãe da Nouvelle Vague”. Tendo, efetivamente, sido a única realizadora a integrar esse grupo, o desencontro de Varda com os “jovens turcos” dos *Cahiers du Cinéma* - Truffaut, Godard, Rivette, Chabrol, Rohmer... - declina-se, porém, em diversas frentes: em primeiro lugar, ela não é uma cinéfila; depois, o seu interesse pelo teatro é simétrico ao desprezo dos aspirantes a cineastas que pontificavam na célebre revista francesa por essa disciplina; finalmente, o modo como reclama a sua identidade feminina faz com que esteja entre os seus camaradas, assim o afirma, “como por anomalia”. Agnès Varda foi, é certo, a única realizadora associada à Nouvelle Vague, mas a conjugação do seu estatuto de autora com a sua identidade de mulher, escapa aos pressupostos patriarcais da “politique des auteurs”.

Tendo realizado quase cinco dezenas de filmes - documentário e ficção, curtas e longas metragens, séries para televisão -, ao longo de mais de sessenta anos, Agnès Varda desdobrou a sua atenção por diferentes causas e temáticas. Não surpreende que tenha abraçado, desde cedo e com uma persistência que atravessa quase toda a sua obra, a causa feminista e a libertação sexual da mulher. Firmando a convicção de que as novas imagens das mulheres têm de ser feitas por mulheres - aquilo a que chama *filmer em femme* -, o seu cinema é o laboratório de uma escrita fílmica que implica uma redefinição recíproca do subjetivo e do social, do privado e do público, das imagens da alteridade e da autorrepresentação, da significação política do corpo e da igualdade entre homens e mulheres enquanto agentes históricos.

Na transição do milénio, Agnès Varda expandiu o seu interesse para outras possibilidades de entender o cinema e para novos dispositivos, como a instalação, que escapam à convencionalidade da sala escura. Se esta mudança de paradigma poderá ter sido inesperada - até, antes de mais, para a própria realizadora -, ela é não só representativa da crescente disseminação e dissolução do cinema na arte contemporânea, mas também do modo como o Agnès Varda se foi permanentemente reinventado.

Esta exposição marca o regresso de Agnès Varda a Serralves, quase treze anos depois de aqui ter apresentado duas vídeo-instalações, *Bord de mer* (Beira-mar, 2009) e *Le Tombeau de Zougou* (O Túmulo de Zougou, 2006), mostradas na Capela da Casa de Serralves, em outubro de 2009. Essa vinda da artista a Serralves foi, também, uma oportunidade para se encontrar com Manoel de Oliveira: primeiro, na conversa que precedeu a inauguração da exposição e a projeção do filme *Les Plages d'Agnès* (As Praias de Agnès, 2009); depois, em modo mais confidencial, numa visita de ambos, no dia seguinte, à Casa e aos Jardins de Serralves. A conversa pública - que decorreu no Auditório do Museu e que se transcreve no catálogo desta nova exposição - versou, como não podia deixar de ser, sobre o cinema e sobre muitas das convicções que partilhavam e que se foram traduzindo de diferentes maneiras nas suas obras. Quanto ao segundo encontro, mais intimista, foi ainda assim devidamente registado pela pequena câmara de vídeo de que a realizadora sempre se fazia acompanhar e é por ela recordado na série televisiva *Agnès de ci de là Varda* (2011), diário de viagem onde documenta afinidades eletivas com lugares, amigos ou colegas do mundo inteiro. A sequência que fecha o primeiro episódio da série, onde vemos Manoel de Oliveira e Agnès Varda imitarem Chaplin enquanto se filmam um ao outro, serve de preâmbulo a esta exposição.

Agnès Varda: Luz e Sombra dá, por isso, continuidade a um diálogo entre dois autores que têm em comum não só o sentido de humor, como também a séria determinação com que se bateram obstinadamente por um cinema que implica o espectador no processo de associação de ideias que faz do filme uma forma pensante e, propondo a sensibilidade como responsabilidade, dilui as margens entre subjetividade e realidade objetiva, entre estética e política.

Explorando polaridades constitutivas do trabalho da artista, oposições que já estavam, de algum modo, presentes nas duas instalações anteriormente apresentadas em Serralves - tensão entre material e imaterial, real e imaginário, desproporção entre o pequeno assunto e a grande forma -, a presente expo-

sição revisita antagonismos e contradições de que tratam muitas das suas obras. Escuridão e luminosidade são, neste enquadramento, os polos que orientam a aproximação ao universo da autora, duas sendo, igualmente, as instalações que aqui têm a sua primeira apresentação em Portugal.

Une cabane de cinéma: la serre du bonheur (Uma cabana de cinema: a estufa da felicidade, 2018), foi construída com recurso a uma cópia 35mm do filme *Le Bonheur* (A Felicidade), que havia realizado em 1964. Inspirada nas barracas que tão bem conhecia da ilha de Noirmoutier, onde desde finais dos anos 1950 passou longas temporadas com Jacques Demy (realizador e marido de Varda, falecido em 1990), a cabana é por ela idealizada como um refúgio precário, um sítio onde pudesse sentir-se em casa. A cineasta que “entrou” em tantos dos seus filmes, encontrava assim uma maneira concreta de efetivamente “habitar” o seu cinema. A atitude de Varda não se resume, porém, à ilustração literal de uma ideia ou ao reaproveitamento de um material obsoleto, neste caso, a reutilização da película de cinema, caída em desuso com o advento do digital. Se a reciclagem é uma prática bem conhecida da autora de *Les Glaneurs et la Glaneuse* (Os Respigadores e a Respigadora, 2000), esta cabana propõe, também, uma outra forma de olhar para o cinema e de ver um filme (melhor seria dizer de o experimentar, de entrar dentro dele). Em vez dos 24 fotogramas por segundo projetados numa sala escura, o que nos é dado a ver são 2500 metros de película - a totalidade do filme -, atravessados pela luz das lâmpadas instaladas no teto da estufa e pela iluminação da sala, que se oferecem a uma apreensão simultânea, imediata, da integralidade material do “filme”. Uma cabana com paredes tão transparentes e coloridas como os vitrais de uma catedral gótica, contendo, no seu interior, radiosos girassóis que parecem transplantados de um quadro de Van Gogh, é um objeto que se inscreve no âmbito do dito “cinema expandido”, como pode ser também uma imagem, porventura paradoxal, da felicidade; e não é esse o título do filme a que a realizadora concede, aqui, uma segunda vida? Mas de que trata exatamente esse filme que reveste com uma capa de felicidade esta frágil cabana?

Num décor impressionista que tanto poderia ter saído de *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863), de Manet, quanto das imagens da publicidade mais estereotipada, um extremo marido, pai de dois filhos, encontra o amor nos braços de uma amante. Confessando o caso à sua mulher, ele diz-lhe também que isso em nada retira à felicidade de ambos, aumentando, pelo contrário, o amor que sentem um pelo outro. Não sendo claro que ela concorde com a aritmética, a verdade é que esta esposa submissa e dedicada ao seu papel é encontrada morta por afogamento pouco depois, e que o marido, ultrapassado rapidamente o luto que o distanciava da sua felicidade, a substitui pela amante, seguindo a sua nova vida como se nada tivesse acontecido. Desafiando os códigos estabelecidos e, precedendo nalguns anos a revolução sexual de finais dos anos 1960, a hipótese poliamorosa que aqui se esboça fez com que o filme de Varda tivesse sido violentamente acusado de imoralidade, embora - somando mais um gesto subversivo - as "alegres flores de verão" que crescem na estufa de celuloide onde o filme é reciclado sejam falsas.

Verdadeiras são as batatas que compõem a instalação *Patatutopia*, realizada por Agnès Varda, a convite de Hans Ulrich Obrist, para a secção "Utopia Station" da Bienal de Veneza, em 2003. Tendo germinado do já referido documentário *Les Glaneurs et la Glaneuse*, onde a pretexto de uma investigação sobre diferentes possibilidades de aproveitamento e reutilização daquilo que é rejeitado pela sociedade de consumo, Varda reflete sobre o seu próprio envelhecimento, este projeto marca uma nova etapa no percurso da autora que, aos 75 anos, decide reciclar-se passando, como ela mesma o propõe, "de velha cineasta a jovem artista".

Durante a realização do documentário que está na origem desta instalação, Varda constatou que, todos os anos, eram deitadas fora toneladas de batatas por não corresponderem às normas de calibragem ditadas pelo mercado, tendo ainda descoberto que, entre essas batatas, havia algumas em forma de coração. Apaixonada pelo modesto tubérculo, a cineasta-respigadora leva para casa essas batatas, guarda algumas delas na cave, deixa outras ao ar livre e vai filmando as

transformações: primeiro as cascas encarquilhadas como a pele das suas próprias mãos, depois os novos rebentos que despontavam das velhas batatas grelhadas. E são essas imagens que vemos projetadas em três telas, dispostas sobre um tapete de batatas no chão. Inspirado nos retábulos da escola flamenga, nomeadamente, no *Juízo Final* (c. 1445-1450) de Rogier van der Weyden - que aparece, aliás, em *Les Glaneurs et la Glaneuse* -, o tríptico vídeo de Agnès Varda confere um batimento cardíaco a estas batatas, que "respiram" em unísono e que vemos declinadas em diferentes fases do seu envelhecimento nos dois painéis laterais. Esta obra será, porventura, uma homenagem à vida secreta das despensas e ao perpétuo renascimento que aí tem lugar, no maior alheamento e na maior das obscuridades, mas eis que, a dada altura, num piscar de olhos de menos de um segundo, acreditamos ter visto o rosto da cineasta no meio das batatas. Como Agnès Varda o sintetiza, numa frase que Manoel de Oliveira certamente subscreveria, "a capacidade de imaginação é ver o irreal do real e o real do irreal". Essa é a verdade das coisas que o cinema de um e de outro nos ajuda a ver.

O tema da velhice é, a partir de determinada altura, um dos assuntos a que os dois realizadores regressam com frequência nas suas obras de maturidade, seja quando filmam, à maneira de Rembrandt, as suas próprias rugas, seja, ainda, quando preferem filmar manchas de infiltrações e rachadelas nas paredes das suas casas. A velhice como resíduo é irreciclável, ela é a obsolescência em último grau: não há tratamento que permita recuperá-la e reintroduzi-la no "ciclo produtivo". Mas o que é, no caso do cinema, a obsolescência na era da sobreabundância das imagens? Talvez possamos dizer que a determinação de viver a velhice como uma forma de rebeldia e o modo como, virando costas à autoridade, sempre se reinventaram para não se deixarem mirar pelas suas estaturas autorais, fazem de Agnès Varda e de Manoel de Oliveira dois dos cineastas mais jovens de sempre. Isto, se nos predispusermos a entender a juventude como entusiasmo, encantamento e, sobretudo, liberdade.

António Preto
Curador da exposição

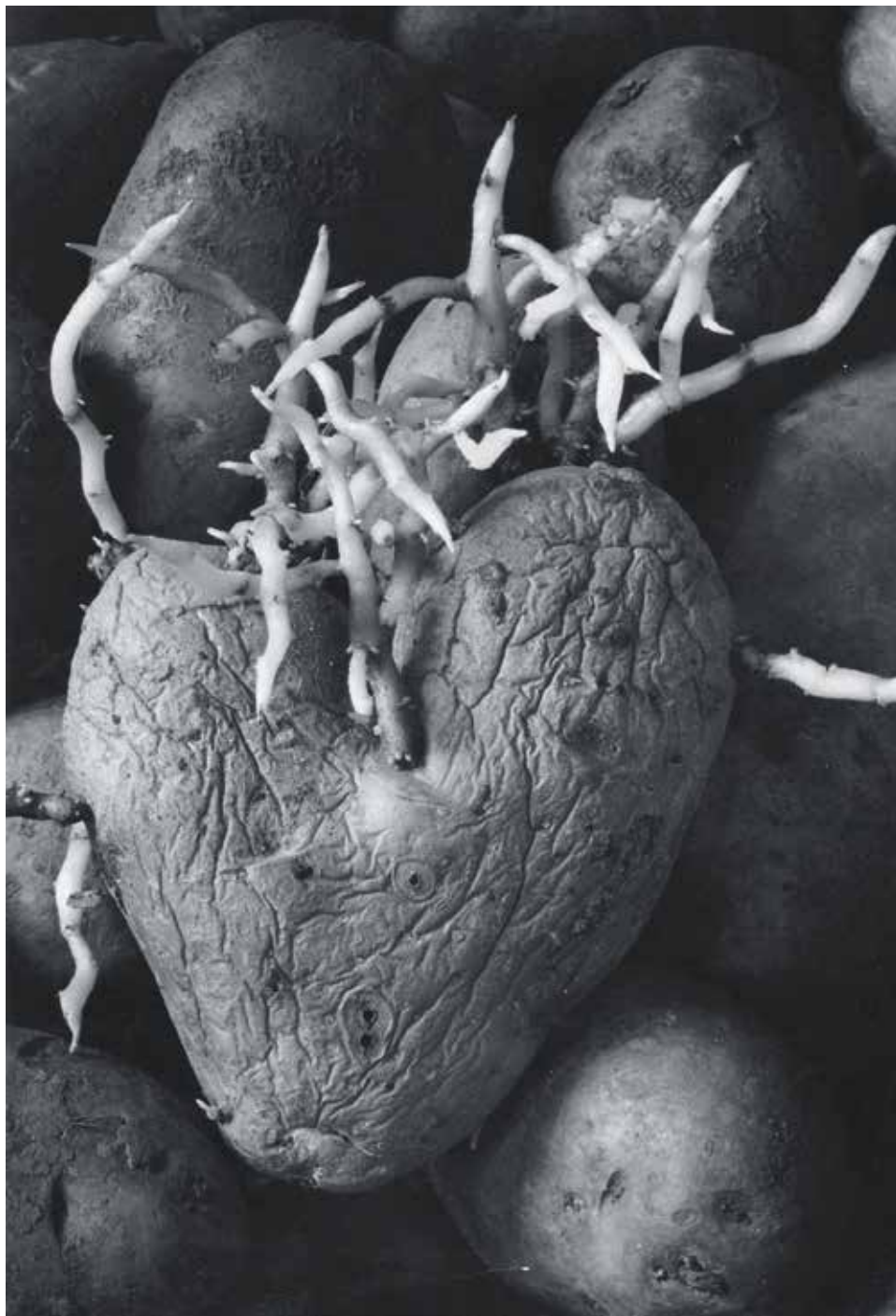


Imagem Image: *La Pomme de terre coeur vintage* [A Batata-coração antiga The Vintage Heart-shaped Potato], Agnès Varda, 1953

AGNÈS VARDA LIGHT AND SHADOW

Agnès Varda claimed to have had three lives: first as a photographer, then as a filmmaker, and finally as an artist. She briefly studied philosophy at the Sorbonne, but soon abandoned the course and began to study ancient painting, a passion that she inherited from her mother, which she explored in many of her later films. She enrolled in the Louvre School, to become a conservator. After finding that she had “a rare lack of skill” for such subjects, she turned to photography, which she viewed as “a form of artisanal work in which the intellect has primacy over the manual, without excluding it”.

Her first images were marked by considerable aesthetic concern, but she began to pay special attention to framing and composition, and also to the creative process, theatrical montage and capturing the “decisive moment”, after her encounter with Jean Vilar and accompanying, as official photographer, the work of the Théâtre National Populaire, created by Vilar in 1947, from the second edition of the Avignon Festival onwards. This experience enabled her to explore, in her portraits, the tension between the actor and character and between the real and fictional object. The same gaze is found throughout her photo reports taken throughout the 1950s for several French magazines, that took her to Spain, England, Germany, Cuba, China and also to Portugal. The more than 100 photos that she took during her trip to Portugal in 1956 are published in full in this exhibition catalogue, for the first time ever. In these images she combined her concern to record reality with the need to artistically mediate it - building, staging and theatricalising its ethnographic objects. Portraits and photo reports, documents and representation, reality and the imaginary are parameters that were already present in Agnès Varda's photographic activity and subsequently became dominant characteristics of her films.

Her first film, *La Pointe Courte* (1954), anticipated much of what was to become modern French cinema in the following decade, and it

led to Varda to be dubbed, retrospectively, as “the mother of the Nouvelle Vague”. But in fact, she was the only woman director of this group, and the differences between Varda and the “Young Turks” of the *Cahiers du Cinéma* - Truffaut, Godard, Rivette, Chabrol, Rohmer... - spanned various aspects. First, she was not a film buff; second, her interest in theatre was the polar opposite to the contempt that was expressed for this art form by the Cahiers' aspiring filmmakers; finally, the distinctive way that she reclaimed her feminine identity meant that she viewed herself as “a kind of anomaly” among her comrades. Agnès Varda was, of course, the only woman director associated with the Nouvelle Vague, but the combination of her status as an auteur with her identity as a woman evades the patriarchal assumptions that underpinned the “politique des auteurs”.

Agnès Varda made almost five dozen films over more than sixty years - documentary and fiction, short and feature films, television series - in which she focused her attention on different causes and themes. It is unsurprising that Agnès Varda embraced the feminist cause from an early age and with a persistence that runs through almost her entire oeuvre. Convinced that the new images of women had to be made by women - a process that she called *filmer en femme* - her cinema was a laboratory of filmic writing in the feminine, which implies a reciprocal redefinition of the subjective and social, the public and private, images of alterity and self-representation, of the political significance of the body and of equality between men and women as historical agents.

At the turn of the millennium, Agnès Varda expanded her interest to include other possibilities of understanding cinema and embraced new devices, such as the installation, that escape the conventional setting of the dark room. If this paradigm shift may have been unexpected - perhaps, above all, by the director herself -, it is not only representative of the growing dissemination and dissolution of cinema in the field of contemporary art, but also of the way in which Agnès Varda permanently reinvented herself.

This exhibition marks Agnès Varda's return to Serralves, almost thirteen years after she inaugurated two video installations in the Chapel of the Serralves Villa, in 2009: *Bord de mer* (Seaside, 2009) and *Le Tombeau de Zgougou* (Zgougou's Tomb, 2006). Her visit to Serralves also offered an opportunity to meet Manoel de Oliveira again, starting with the conversation held prior to inauguration of the exhibition and the screening of her film *Les Plages d'Agnès* (2009); and on a more confidential basis, on the following day, when they visited Serralves Villa and Gardens. The public conversation - held in the Museum's Auditorium and transcribed in the catalogue of this exhibition - inevitably focused on their ideas about cinema and about many of the convictions they shared, expressed in different ways in their works. Their second, more intimate, encounter, was duly recorded with the small video camera that Varda always carried with her. She recalled this moment in the TV series, *Agnès de ci de là Varda* (Agnès Varda: From Here to There, 2011), a travel diary that documented her affinities with places, friends or colleagues around the world. The sequence that closed the first episode of the series, in which we see Manoel de Oliveira and Agnès Varda imitate Chaplin while filming each other, serves as a preamble to this exhibition.

Agnès Varda: Light and Shadow continues this dialogue between the two directors, who shared not only their sense of humour, but also the serious determination with which they obstinately fought for a cinema that involves the spectator in the process of association of ideas that makes the film a thinking form and, proposes sensibility as a form of responsibility, diluting the margins between subjectivity and objective reality, between aesthetics and politics.

Exploring the constitutive polarities of the artist's work, that were already, somehow, present in the two installations previously presented in Serralves - the tension between the material and the immaterial and between the real and the imaginary, the disproportion between the tiny subject and the great form -, this exhibition revisits the antagonisms and contradictions that are addressed in many of her works. Darkness and light are, in this context, the two

poles that guide the approach to the author's universe, and are also reflected in the two installations which will now be presented for the first time in Portugal.

Une cabane de cinéma: la serre du bonheur (A Cinema Shack: The Greenhouse of Happiness, 2018), was made using a 35mm copy of her 1964 film *Le Bonheur* (Happiness). The installation was inspired by the shacks that she knew so well from the island of Noirmoutier, where she spent long periods of time from the late 1950s onwards, with her husband, Jacques Demy (who died in 1990). Varda idealised the shack as a precarious refuge, where she could feel at home. The filmmaker who "entered" so many of her own films, thereby found a concrete way to "inhabit" her cinema.

Varda's attitude was not restricted to a literal illustration of an idea or reuse of an obsolete material - in this case, the reuse of 35mm film, which had fallen into disuse with the advent of digital cinema. Whereas recycling is a well-known practice of the director of *Les Glaneurs et la Glaneuse* (The Gleaners and I, 2000), this shack also proposed a new way to look at the cinema and to watch a film (it would be better to say to experience it, to enter inside it). Instead of 24 frames per second, projected in a dark room, we now see 2500 metres of film - the entirety of the film -, crossed by the light from the lamps installed on the greenhouse's roof and by the ambient lighting of the room, which offer a simultaneous, immediate understanding of the material totality of the "film". A shack with walls as transparent and colourful as the stained-glass windows of a Gothic cathedral, that contains radiant sunflowers which seem to be transplanted from a Van Gogh painting. It is an object that falls within the framework of so-called "expanded cinema" and can also be viewed as an image of happiness, perhaps paradoxically. Isn't that the title of the film to which the director thereby gave a second life? But what exactly is this film which covers the fragile shack with a cloak of happiness?

In an impressionist decor that could have been inspired by Manet's *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) or from the most stereotypical adver-

tising images, *Le Bonheur* is about a doting husband, the father of two children, who finds love in the arms of a mistress. He confesses the affair to his wife and also tells her that this in no way detracts from their happiness, but instead increases their love for each other. While it is not clear whether his submissive wife, who is dedicated to her role, agrees with his arithmetic, shortly afterwards she is found drowned. Her husband, quickly overcoming the grief that had undermined his happiness, replaces her with his mistress and proceeds with his new life as if nothing had happened. Defying established moral codes and, a few years before the sexual revolution of the late 1960s, the polyamorous hypothesis of Varda's film led to violent accusations of immorality. However - adding yet another subversive gesture - the "happy summer flowers" that grow in the celluloid greenhouse, where her film has been recycled, are actually fake flowers.

Real potatoes were used in the installation *Patatutopia*, conceived by Agnès Varda, at the invitation of Hans Ulrich Obrist, for the "Utopia Station" section of the Venice Biennale, in 2003. *Patatutopia* was inspired by her aforementioned documentary, *The Gleaners and I*, where under the pretext of research into the different possibilities for using and reusing the things that are rejected by consumer society, Varda reflects on her own ageing. The project marked a new stage in Varda's career. At the age of 75, she decided to recycle herself, by transforming herself, in her own words "from an old filmmaker into a young artist".

During the making of the documentary that gave rise to this installation, Varda discovered that many tons of potatoes are thrown away every year, because they do not meet the standard sizes dictated by the market. She also discovered that some of these potatoes reveal interesting decorations. Having fallen in love with the modest tuber, the filmmaker-gleaner took the potatoes home, kept some of them in the basement, and left others outside. She then began filming their transformations: first their shrivelled skins which resembled the skin of her own hands, then the new shoots that sprouted from the old potatoes. We see

these images projected on three screens, arranged above a mat of potatoes on the ground. Inspired by the altarpieces of the Flemish school, in particular *The Last Judgment* (c. 1445-1450) by Rogier van der Weiden - which incidentally was also shown in *The Gleaners and I* -, the video triptych by Agnès Varda endows these potatoes with a heartbeat. They "breathe" in unison, as we see them decline, at different stages of their aging process, on the lateral panels. This work was perhaps a tribute to the secret life of domestic larders and the perpetual process of rebirth that occurs therein, with the greatest sense of detachment and the greatest of obscurities, but where at some point, in the blink of an eye, in less than a second, we believe that we see a glimpse of the filmmaker's face among the potatoes. As Agnès Varda put it, using a phrase that Manoel de Oliveira would certainly have subscribed to, "the capacity of the imagination is to see the unreal in the real and the real in the unreal". This is the truth of that which both Oliveira's and Varda's cinema helps us see.

From a certain point in time, the theme of old age was one of the subjects to which both directors often returned in their mature works, whether filming their own wrinkles, in the style of Rembrandt, or filming the stains caused by the infiltrations and cracks on the walls of their homes. Old age as a residue is irrecyclable - it is obsolescence in the ultimate degree: there is no treatment that allows us to recover from old age and re-enter the "productive cycle". But, in the case of cinema, what is obsolescence in the age of overabundance of images? Perhaps we can affirm that Agnès Varda and Manoel de Oliveira were two of the youngest filmmakers ever - due to their determination to live to an old age as a form of rebellion and the way in which they turned their backs on authority, and always reinvented themselves, so as not to let themselves be diminished by their authorial status. That is, if we are willing to understand youth as enthusiasm, enchantment, and above all freedom.

António Preto
Curator of the exhibition

UNE CABANE DE CINÉMA: LA SERRE DU BONHEUR [UMA CABANA DE CINEMA: A ESTUFA DA FELICIDADE A CINEMA SHACK: THE GREENHOUSE OF HAPPINESS], 2018

Construo cabanas de cinema com as cópias abandonadas dos meus filmes. Abandonadas por já não poderem ser usadas para projeções. Tornaram-se cabanas, as casas favoritas de um mundo imaginário.

As paredes, o telhado, tudo é feito com película de filme. É cinema, porque as imagens retêm a luz. Digamos que é uma cabana de filme reciclado, uma cabana para o sonho.

O que é o cinema? Luz que vem de algum lado fixada em imagens que são mais ou menos escuras ou coloridas. Quando estou aqui, vivo no cinema. É a minha casa. Creio que sempre vivi nele.

“Cabana” – a própria palavra remete para desejos de infância, desejos, sempre, de um abrigo rústico.

Não gostavas de cabanas quando eras criança? Fazer uma cabana é uma forma de se refugiar, por isso quando faço estas cabanas conto uma história, faço-as com materiais que fazem sentido, como o filme.

Creio que a cabana é um habitat que todos conhecemos da infância. Desde que alguém fez uma cabana num jardim. Por vezes as crianças fazem cabanas com caixotes de cartão e cobrem-nos com um pedaço de tecido. A cabana é um pequeno ninho, um lugar de repouso. Quase um lugar de solidão. Quer te escondas ali e queiras estar só, ou pelo contrário, te escondas na companhia de outros.

Agnès Varda

I build shacks with the abandoned copies of my films. Abandoned because unusable for projection. They have become shacks, favorite houses of the imaginary world.

The walls and the roof, everything is made of film. It's cinema because the light is held by

images. Let's say it's a recycled film shack, a shack for reverie.

What is cinema? Light coming from somewhere captured by images that are more or less dark, or colorful. When I'm here, I live in cinema. It's my home. I think I've always lived in it.

'Cabane', the very word refers to childhood desires, to desires, always, for a rustic shelter.

Didn't you like shacks when you were a child? Making a shack is a way of taking shelter, so when I make the shacks, I tell a story, I make shacks out of materials that make sense, like film.

I think the shack is a habitat that everyone knows from childhood. Ever since the shack one made in the garden. Sometimes children make shelters out of cardboard boxes and cover them with a piece of cloth. The shack is the little nest, a place of rest. It's almost a place of solitude. Either you hide there, and you want to be alone, or the opposite, you hide with one or two others.

Agnès Varda

PATATUTOPIA, 2003

O projeto *Patatutopia* nasceu a partir do meu documentário *Les Glaneurs et la Glaneuse*. Eu tinha filmado uma grande quantidade de batatas e tinha tido a sorte de encontrar batatas em forma de coração. Conservei-as na cave, ao ar; guardei-as e observei-as. A sua transformação fascinou-me: primeiro um envelhecimento espetacular e depois novas germinações e brotos.

Filmei-as, deliciada. São magníficas e respiram.

Gostaria que aqueles que aqui entram se sentissem inundados de emoções e de sorrisos diante do vegetal mais banal e mais modesto – a batata – e partilhassem a minha utopia de acreditar que a beleza do mundo resumida na beleza das batatas velhas nos ajuda a viver e nos reconcilia com o caos.

Em homenagem aos trípticos antigos da escola flamenga, de que tanto gostei. Trata-se de uma instalação de três grandes ecrãs, como três painéis de um tríptico: no painel central, batatas em forma de coração, germinadas ou não, respiram tranquilamente. Nas diversas imagens que se encadeiam bate um coração único. Os painéis laterais revelam vários estádios do envelhecimento das batatas. Surgem germinações simples ou retorcidas, radículas beges ou azuis, até à decomposição total que transforma em renda a pele encarquilhada. Um piscar de olhos e o meu rosto surge no meio das batatas, o que recorda o título e o cartaz da exposição. Dura menos de um segundo e talvez o público nem sequer chegue a aperceber-se dele.

Gosto bastante que elementos reais se somem a realidades projetadas. Por isso, o tapete que une os três ecrãs são 700 quilos de batatas, o que traz para o interior do museu um subtil cheiro a campo.

Já me aconteceu ver visitantes surripiar uma batata. Não é proibido, mas roça a fronteira do fetichismo. Quem poderia imaginar uma batata enquanto fetiche? Precisamente, eu, que dediquei uma atenção particular a este vegetal, o mais modesto de todos. Quando deixa de ser comestível, torna-se objeto de contemplação ao longo de um processo de envelhecimento que

observei e filmei durante várias semanas. Aqui está o resultado.

A instalação *Patatutopia* é a minha primeira obra integrada numa exposição de arte contemporânea na Bienal de Veneza de 2003. Fui convidada por Hans Ulrich Obrist, que tinha inventado a secção “Estação Utopia”. Nessa ocasião, passei – segundo a expressão que propus – de velha cineasta a jovem artista.

Agnès Varda

The *Patatutopia* project came into being after I shot my documentary *The Gleaners and I*. I had filmed a lot of potatoes and been lucky enough to meet heart-shaped potatoes. I kept them in the cellar and in the open air, I kept them and looked at them. I was fascinated by their transformation, first a spectacular ageing process, then new growths and sprouts.

I filmed them with delight. They are splendid, and they breathe.

I would like people who come to be filled with emotions and smiles at the sight of the most ordinary and modest of vegetables, the potato, and share my utopia of believing that the beauty of the world summed up in the beauty of old potatoes helps us to live and reconciles us to chaos.

In homage to the old triptychs of the Flemish School that I loved so much. This is an installation of three big screens like the three panels of a triptych - on the central panel heart-shaped potatoes, sprouting or not, breathe calmly. In a sequence of several pictures of potatoes there is a single beating heart. The side panels detail several stages of the ageing of potatoes. Simple or twisted sprouts appear, beige or blue roots, leading to total rot which transforms the ravaged skin into lace. A blink of an eye and my face appears in the middle of the potatoes, recalling the title and the poster of the exhibition. It lasts for less than a second, and you may not even notice it.

I like it when real elements are added to projected realities. Some 700 kilos of potatoes make up the carpet that unites the three screens. It brings a subtle smell of countryside into the museum.

I've sometimes seen visitors stealing a potato. It's not forbidden, but it smacks of fetishism. Who could consider a potato as a fetish? I could, having developed a particular interest in this vegetable, the most modest of all. When it stops being edible it becomes an object of contemplation throughout an ageing process that I have studied and filmed over several weeks. This is the result.

The installation *Patatutopia* was my first work in an exhibition of contemporary art at the 2003 Venice Biennale, I was invited by Hans Ulrich Obrist, who had invented the section called 'Utopia Station'. On this occasion, to use the expression I suggested, I moved from old filmmaker to young artist.

Agnès Varda

OBRAS WORKS

Autoportrait devant une peinture de Gentile Bellini
[Autorretrato diante de uma pintura de Gentile Bellini Self portrait in front of a painting by Gentile Bellini], 1962

Excerto do 1.º episódio da série televisiva Excerpt from the 1st episode of the TV series *Agnès de ci de à Varda* ["Agnès por aqui e por acolá Varda" Agnès Varda: From Here to There], 2011

Une cabane de cinéma: la serre du bonheur [Uma cabana de cinema: a estufa da felicidade A Cinema Shack: The Greenhouse of Happiness], 2018

Seis excertos do filme Six excerpts from the film *Le Bonheur* [A Felicidade Happiness], 1964


La série des Patates Cœurs [A série das Batatas-coração The Heart-Shaped Potatoes Series], 2002


La Pomme de terre cœur vintage [A Batata-coração antiga The Vintage Heart-shaped Potato], 1953


Dois excertos do filme de Two excerpts from the film *Les Glaneurs et la Glaneuse* [Os Respigadores e a Respigadora The Gleaners and I], 2000

Patatutopia, 2003

www.serralves.pt

 [/fundacaooserralves](https://www.facebook.com/fundacaooserralves)

 [/serralvestwit](https://twitter.com/serralvestwit)

 [/fundacao_serralves](https://www.instagram.com/fundacao_serralves)

 [/serralves](https://www.youtube.com/serralves)



Fundação de Serralves

Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto – Portugal

serralves@serralves.pt

Geral:
(+ 351) 808 200 543
(+ 351) 226 156 500

Apoio institucional
Institutional Support



Mecenas da Exposição
Exhibition Sponsor



Evento organizado no âmbito da Temporada Portugal-França 2022
Event organised as part of the Portugal-France Season 2022



Comité de mecenas da Temporada Portugal-França 2022
Sponsorship committee of the Portugal-France Season 2022:

