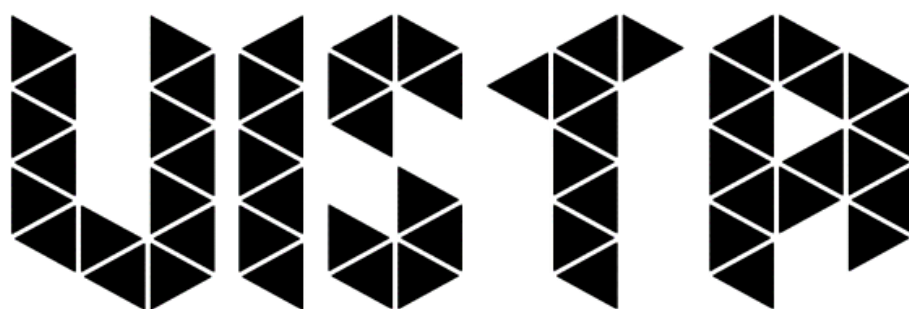




REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

e-ISSN 2184-1284

N.º 17 | 2026

Reelaborar os Legados Visuais dos Arquivos Fotográficos Coloniais com e Através do Eu: Uma Conversa com Dzifa Peters e Nurul Huda Rashid

Reworking the Visual Legacies of Colonial Photographic
Archives With and Through the Self: A Conversation With
Dzifa Peters and Nurul Huda Rashid

<https://doi.org/10.21814/vista.7053>

e026001

Lise Zurné 

Charlotte Bruns 

Sandra Khor Manickam 



© Autores

REELABORAR OS LEGADOS VISUAIS DOS ARQUIVOS FOTOGRAFÍCOS COLONIAIS COM E ATRAVÉS DO EU: UMA CONVERSA COM DZIFA PETERS E NURUL HUDA RASHID

Lise Zurné

History Department, Erasmus School of History, Culture & Communication, Erasmus University Rotterdam, Roterdão, Países Baixos

Charlotte Bruns

Media & Communication Department, Erasmus School of History, Culture & Communication, Erasmus University Rotterdam, Roterdão, Países Baixos

Sandra Khor Manickam

History Department, Erasmus School of History, Culture & Communication, Erasmus University Rotterdam, Roterdão, Países Baixos

RESUMO

Esta entrevista dá seguimento ao simpósio “Visual Legacies: Colonial Photographic Archives and the Self”, realizado na Universidade Erasmus de Roterdão em novembro de 2025. O simpósio explorou o potencial das práticas artísticas para reimaginar a imagética colonial e o seu impacto na formação das identidades, apresentando os trabalhos das artistas-investigadoras Dzifa Peters e Nurul Huda Rashid. Ambas apresentaram as suas investigações, que se dedicam a uma análise crítica dos legados fotográficos coloniais.

Dzifa Peters, artista e investigadora germano-ganesa, parte da sua experiência bicultural para refletir sobre contextos coloniais e diaspóricos. O seu trabalho recorre à fotografia, à foto-montagem e à instalação para expor tensões entre arquivos privados e públicos, enquadramentos institucionais e narrativas pessoais. Trabalha tanto com arquivos vernaculares como institucionais, reelaborando-os através de narrativas históricas e de reinterpretações imaginativas.

Nurul Huda Rashid centra-se na circulação algorítmica de imagens de mulheres muçulmanas. Através da anotação e de oficinas com mulheres muçulmanas, investiga métodos para perturbar a classificação e a reprodução de imagética dominante, defendendo, assim, modos alternativos de opacidade e visibilidade.

Na entrevista, Peters e Rashid discutem a influência das imagens herdadas na autoperceção e nas formas sociais de ver. Exploram o papel da prática artística na contestação dos legados visuais e apresentam estratégias para mitigar o olhar colonial e reelaborar fotografias existentes, promovendo novos sentidos, cuidado e resistência.

PALAVRAS-CHAVE

arquivos coloniais, arquivos fotográficos, eu racializado, fotografia colonial, investigação artística

REWORKING THE VISUAL LEGACIES OF COLONIAL PHOTOGRAPHIC ARCHIVES WITH AND THROUGH THE SELF: A CONVERSATION WITH DZIFA PETERS AND NURUL HUDA RASHID

ABSTRACT

This interview is a follow-up on the symposium “Visual Legacies: Colonial Photographic Archives and the Self” held at Erasmus University Rotterdam in November 2025. This symposium explored the potential of artistic practices to reimagine colonial imagery and its impact on identity formation, featuring the works of artists-researchers Dzifa Peters and Nurul Huda Rashid. The two presented their research, which critically engages with photographic legacies.

Dzifa Peters, a German-Ghanaian artist and scholar, draws on her bicultural background to reflect on colonial and diasporic contexts. Her work employs photography, photomontage, and installation to expose tensions between private and public archives, institutional frameworks, and personal narratives. She engages with both vernacular and institutional archives, reworking them through historical narratives and imaginative reinterpretations.

Nurul Huda Rashid focuses on the algorithmic circulation of images depicting Muslim women. Through annotation and workshops with Muslim women, she investigates methods to disrupt the classification and reproduction of dominant imagery, thereby advocating for alternative modes of opacity and visibility.

In the interview, Peters and Rashid discuss the influence of inherited images on self-perception and societal ways of seeing. They explore the role of artistic practice in challenging visual legacies and offer strategies to mitigate the colonial gaze and rework existing photographs to foster new meanings, care, and resistance.

KEYWORDS

colonial archives, photographic archives, racialised self, colonial photography, artistic research

INTRODUÇÃO

De que modo podem as práticas artísticas contribuir para a intervenção e a reavaliação das estruturas e taxonomias visuais presentes na imagética colonial e nas suas heranças contemporâneas? Esta questão serviu de ponto de partida para um simpósio organizado pelas três autoras na Universidade Erasmus de Roterdão, no qual convidámos duas artistas-investigadoras cujo trabalho se concentra na análise crítica dos legados fotográficos e no impacto persistente que estes exercem na formação das identidades contemporâneas. As práticas de Dzifa Peters e Nurul Huda Rashid demonstram como a intervenção artística e académica tem o potencial de reconfigurar regimes visuais que outrora procuraram definir, classificar ou conter corpos racializados e colonizados.

O trabalho de Dzifa Peters parte da sua experiência bicultural enquanto artista e investigadora germano-ganesa, navegando entre contextos coloniais e diaspóricos e

entre arquivos fotográficos vernaculares e institucionais. Para tal, recorre à fotografia, à fotomontagem e à instalação, revelando tensões entre o privado e o público; entre estruturas institucionais e narrativas familiares íntimas, por vezes traumáticas; e entre a história e a imaginação.

O trabalho de Nurul Huda Rashid centra-se na produção e circulação algorítmica de imagens de mulheres muçulmanas, analisando de que forma os motores de busca e as infraestruturas arquivísticas reproduzem tropos coloniais e patriarcais mais antigos. Através da prática da anotação e do trabalho com mulheres muçulmanas em contexto de oficinas de trabalho, Rashid explora formas de intervir nas estruturas que classificam, ordenam e reproduzem imagética hegemónica, recorrendo a diferentes modos de opacidade e (in)visibilidade.

Na entrevista que se segue, questionamos ambas as artistas-investigadoras sobre como as imagens herdadas continuam a influenciar os modos como as pessoas se veem a si próprias e aos outros, bem como sobre o papel que a prática artística pode desempenhar na contestação destes legados visuais. Discutem de que modo mitigam o olhar colonial, como a reelaboração de fotografias existentes cria novas formas de sentido, cuidado ou recusa, e como a comunidade académica pode envolver-se criticamente com as estruturas hegemónicas que sustentam modos dominantes de ver.

ENTREVISTA

Lise Zurné (LZ): Para começar, como descreveriam ambas a vossa forma de trabalhar, em particular a maneira como o vosso trabalho artístico intervém ou se cruza com o vosso trabalho académico?

Dzifa Peters (DP): Quando era mais nova, deparei-me com muitas contradições e preconceitos, pensamentos que, na altura, eram muito perturbadores para mim, porque vivia entre dois países e observava como cada lado pensava o outro de formas bastante obscuras. Comecei a integrar cada vez mais esse aspeto no meu trabalho artístico, utilizando material biográfico da minha própria vida e da minha família de um modo mais autoficcional. Os temas que daí emergiram prendiam-se com discursos pós-coloniais, questões de identidade cultural e memória, e cultura visual. Isso levou-me automaticamente a querer saber mais sobre estes campos de investigação, razão pela qual iniciei o meu doutoramento. No início, não estava convencida de que pudesse integrar a minha própria prática artística como uma espécie de metodologia híbrida, nem se isso seria aceite. Mas, ao longo dos anos, apesar da hesitação inicial, tornou-se claro que era isso que tinha de fazer, a par do diálogo com obras de arte existentes e com a cultura visual. É um percurso, um percurso maleável, no qual temos um papel ativo na adaptação; podemos introduzir mudanças.

Nurul Huda Rashid (NHR): Para mim, sempre existiu este diálogo entre a arte e a academia. Funcionam em paralelo, porque sempre tive uma prática artística, da qual alguns trabalhos emergiram a partir de um desencanto com a academia, sobretudo com o facto de esta falar sobre comunidades sem nunca devolver nada às próprias

comunidades. Comecei então a pensar no que significaria usar a imagem como um meio que talvez pudesse comunicar melhor com essa comunidade. Quando iniciei a série sobre o hijabe (Figura 1), tratava-se também de um gesto autobiográfico, porque era eu, enquanto mulher muçulmana, a tentar compreender as experiências de mulheres visivelmente muçulmanas em Singapura. Comecei com a fotografia enquanto meio democrático. Mas depressa me apercebi também dos limites da imagem, e foi então que regressei à academia como forma de introspeção, para compreender de que modo a investigação histórica em arquivos (Figura 2) me permitiria articular o olhar e a política da recusa, bem como questionar o que é omitido ou preservado. Pelo menos para mim, não existe hierarquia entre arte e academia. Penso que ambas recorrem às mesmas estratégias; a diferença reside sobretudo na forma final ou na modalidade adotada e nos públicos a que se dirigem.



Figura 1. Editando Hijab/Her

Créditos. Nurul Huda Rashid (2016)

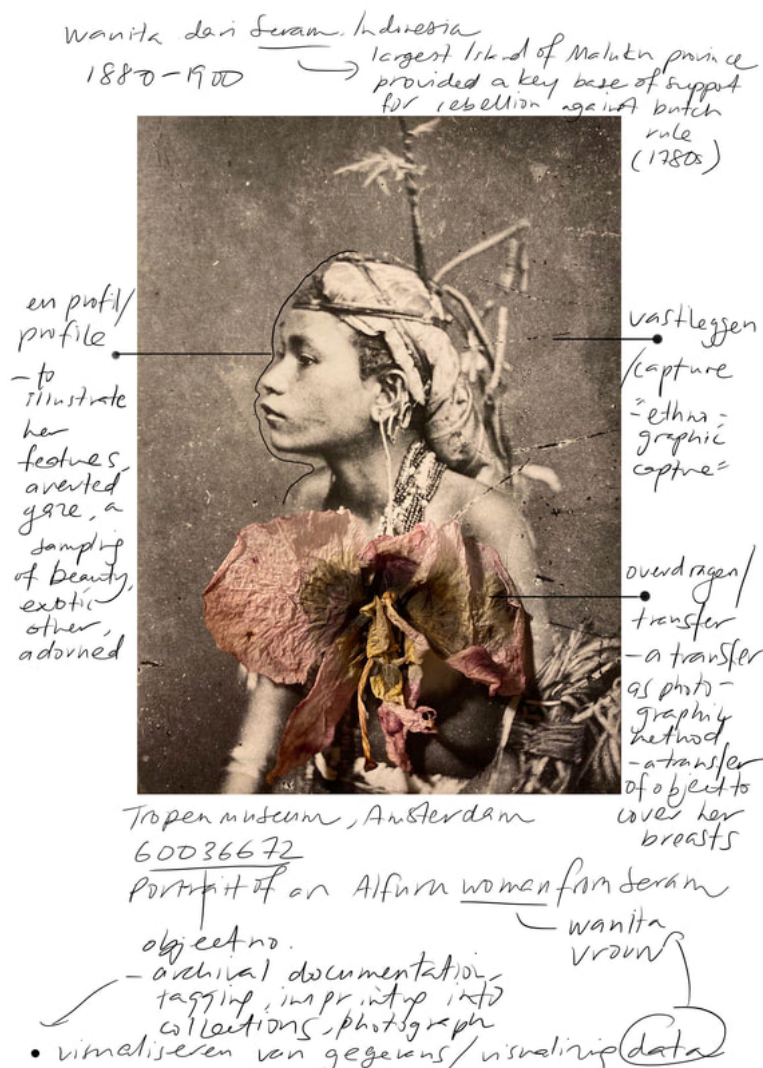


Figura 2. Unknown Women/Perempuan kami

Créditos. Nurul Huda Rashid (2020)

Charlotte Bruns (CB): O simpósio chamou-se “Visual Legacies: Colonial Photographic Archives and the Self” (Legados Visuais: Arquivos Fotográficos Coloniais e o Eu). De que forma o conceito de “eu” intervém no vosso trabalho, e até que ponto se pode falar de um “eu” racializado?

DP: Para mim, a questão inicial com que comecei este trabalho foi: quem sou eu? Quem sou eu, realmente? Ao envolver-me com estas fotografias vernaculares da minha mãe e da minha avó (Figura 3), tentei compreendê-las, o que também me ajudou a construir uma relação com os desafios que eu própria enfrentava. Foi quase terapêutico nesse sentido. E, dessa forma, o modo autoficcional permite mergulhar no imaginário: é possível explorar preocupações e visões para o futuro; é nesses espaços que realmente nos confrontamos com nós próprios. Para mim, questões de estereótipos e representação não foram um ponto de partida; surgiram numa segunda fase, que me permitiu depois entrar na teoria e no discurso académico.



Figura 3. *Being a guest*

Créditos. Dzifa Peters em colaboração com Josef Zky (2015–presente)

NHR: Para mim, o “eu” constrói-se a partir da ideia de violência. No arquivo colonial, a impressão ou a fixidez categórica da raça é parte dessa violência, porque retira o “eu” do contexto. As imagens de mulheres nos arquivos não incluem os seus nomes, o que elimina imediatamente uma certa familiaridade. Não há crédito, pelo que não sabemos o que levou essas mulheres aos estúdios fotográficos nem o que lhes aconteceu. Ao mesmo tempo, no meu trabalho, a leitura do “eu” é dupla. Por um lado, começa com a procura das minhas avós em todas estas mulheres — uma busca por um certo tipo de “eu” que eu reconheça. Não necessariamente o meu próprio, mas os “eus” das minhas avós, com base nas suas histórias e nas minhas memórias e experiências com elas. Nesse sentido, é uma espécie de restauração: como devolver um “eu” a estas mulheres, que foram transformadas em “não-eus”, reduzidas apenas a uma imagem?

Por outro lado, quando iniciei a série sobre o hijabe, tratava-se definitivamente de mim a usar a câmara como meio para compreender-me enquanto mulher muçulmana visível. Mas gradualmente afastei-me dessa ideia, porque percebi que investia todo o meu ser numa imagem que acabaria por se tornar num estereótipo. O ato de “desestereotipar” consiste em reescrever ou reivindicar a nossa presença nessas imagens. O ritmo da criação, a escolha dos materiais e das anotações, as camadas que se introduzem — tudo isso são atos de expressão do “eu”. Ao inserir estas camadas nas histórias das minhas avós, elas incorporam os marcadores visuais das experiências das mulheres da minha vida.

CB: No simpósio, ambas mencionaram um modo autoficcional que foram desenvolvendo ao longo do tempo nas vossas práticas. Gostaria de saber como utilizam as artes para criar conhecimento. Usar as artes como prática permite, em primeiro lugar, a ficção, e abre espaço para tipos de ficção que a investigação académica, muitas vezes, não acolhe. Que papel tem a ficção para ambas?

DP: Acho que desempenha um papel central no meu trabalho, sobretudo na fotomontagem da minha mãe, no projeto ao qual chamei *You and We* (Tu e Nós). O aspeto ficcional é o ponto em que intervenho no material de arquivo que tinha da minha mãe, vestindo-a com diferentes roupas. Uma das imagens foi tirada depois da sua chegada à

Alemanha, aos 19 anos. O seu primeiro trabalho consistia em promover ananases, e na altura as pessoas não estavam habituadas à fruta fresca — conheciam-na apenas enlatada e cozida com açúcar. Era isso que as pessoas tinham em mente quando a viam nos centros comerciais, nas feiras e em diversas ocasiões a promover a fruta. Muitas pessoas viam uma pessoa negra pela primeira vez na vida. Por isso, mostravam-se um pouco hesitantes e tímidas ao aproximar-se dela, mas também curiosas. Ela contou-me que muitas pessoas diziam que não conseguiam acreditar que o ananás fresco fosse comestível.

A minha mãe contou-me estas histórias tantas vezes que comecei a criar imagens na minha mente, moldando a minha perceção do que teria sido a Alemanha dos anos 1970 para uma mulher negra. O carácter ficcional da fotomontagem, na que a vesti com uma aparência “exotizada” junto da fruta fresca (Figura 4), permitiu-me entrar num espaço, também moldado pelos diferentes regimes visuais a que todos fomos expostos ao longo do tempo. É um espaço que ainda hoje é doloroso de visitar. Dói-me olhar para estas imagens, porque há algo nelas que é profundamente perturbador. Estou a falar de um regime visual herdado do colonialismo. Por isso, acredito que a ficção nos dá a possibilidade de explorar territórios desconhecidos e descobrir novas dimensões, algo que a simples adesão aos factos não permite. Não proporcionaria esse espaço de exploração.



Figura 4. *You and We*

Créditos. Dzifa Peters (2014)

NHR: Gostaria apenas de acrescentar que a ficção atua em dois níveis: no da própria imagem e no da forma e do momento em que o público a observa. Há uma certa efemeridade na experiência do espectador. Nesse sentido, cria-se uma espécie de ficção para quem vê, que só consegue compreender o que observa naquele modo, por falta de contexto. Foi por isso que comecei a escrever a imagem como texto, para criar uma imersão diferente, permitindo ao público tempo e espaço para *ler* ou ver a imagem.

A ficção, para mim, envolve também todo o trabalho de narrativa e construção, e é por isso que admiro a forma como tu, Dzifa, teces diferentes elementos no trabalho: permite não só olhar para a imagem, mas também introduzir um ritmo distinto. A ficção proporciona um ritmo alternativo para compreender ou decodificar a imagem, em vez de simplesmente a ver pelo que parece à primeira vista.

LZ: Ambas se baseiam em arquivos familiares, mas isso implica também um certo trabalho emocional, como a Dzifa mencionou ao dizer que trabalhar com ele “dói”. Como lidam com os aspetos emocionais de ter de navegar entre a história familiar e os públicos — seja para a prática artística, seja para audiências académicas?

DP: Penso que isto tem muito a ver com o conceito de estereótipo, que é influenciado de muitas formas, internaliza a ficcionalidade e também nasce da própria representação. É um desafio. Ao longo dos anos, tornei-me cada vez mais confortável em ver-me como mediadora entre estes diferentes contextos — culturais, académicos ou artísticos.

Durante o simpósio, também mencionei o conceito de “pós-memória” (Hirsch, 2012) no contexto do trabalho emocional, conceito que utilizo também na minha dissertação. Permitiu-me revisitar todas as histórias que ouvia da minha mãe enquanto crescia: memórias que não são minhas, mas que internalizei por ter crescido a ouvi-las dos meus pais ou avós. Estas histórias sobre a minha mãe não eram isentas de dor. Podem parecer engraçadas hoje, mas na altura ela estava realmente isolada e atravessava anos de crise. É claro que o conceito de “pós-memória” está inicialmente ligado ao estudo do Holocausto e a eventos traumáticos, mas aqui uso-o de forma mais ampla; considero-o uma ferramenta muito útil.

NHR: No meu trabalho académico, observo todos estes arquivos coloniais de imagens de mulheres no Magrebe, onde se reproduzem inúmeros paradigmas de exploração, todos os estereótipos. Isso também constitui um trabalho emocional: ter de olhar para isso e processar essas imagens. Por isso, faço uma distinção entre olhar e produzir na obra artística. Tal como a Dzifa menciona ao revisitar as fotografias e histórias da mãe, o trabalho emocional torna-se mais gratificante quando se tenta identificar diferentes estratégias visuais. Sento-me diante da imagem, escrevo sobre ela, sobreponho elementos, coloco material ao lado — e sinto que este trabalho emocional, embora por vezes difícil, é extremamente importante.

Diferencio também a investigação académica da prática artística: grande parte do meu trabalho académico envolve mergulhar nestas imagens, que, de certa forma, são violentas ou invasivas. A prática artística permite-me utilizar essas imagens de outra forma. Há, portanto, uma dualidade produtiva entre os dois campos.

CB: O papel da memória no vosso trabalho é interessante, assim como a tensão entre o público e o privado em relação às imagens. Ao trabalhar com fotografias familiares e torná-las públicas, estas tornam-se, de certa forma, objetos públicos. Nos vossos trabalhos, quando reconfiguram estas imagens pessoais e de arquivo, como se relaciona isso com a memória pessoal e a história coletiva, tendo em conta que as vossas obras se tornam também novos objetos de memória?

NHR: Gosto de explorar os limites entre o público e o privado porque isso remete a discussão para a questão da propriedade: quem detém estas imagens? Existe uma propriedade institucional e, dentro dela, há também uma propriedade colonial, um paradigma colonial no qual estas imagens se inserem. Procuro elidir o binário público/privado através da anotação. Ao escrever sobre as imagens, oculto partes das minhas avós para não revelar demasiado, utilizando as anotações das suas histórias. É uma forma de criar camadas, mantendo ainda algum carácter privado.

Especialmente nas fotografias das minhas avós, nenhuma delas usava hijabe. Para mim, escrever sobre elas também funcionou como forma de conservação da privacidade, de modo que, quando mostradas publicamente, se respeitassem certas fronteiras. Nas imagens dos arquivos coloniais, procuro igualmente perceber o que pode ser ocultado, mantendo a crítica ao paradigma colonial, para que as imagens dessas mulheres continuem a permitir uma certa reserva ou modéstia. Para mim, a anotação funciona como uma mediação entre o público e o privado, preservando ainda alguma propriedade sobre as imagens.

DP: Ao trabalhar com arquivos coloniais, vernaculares ou fotografias familiares, existem diferentes histórias associadas às imagens: o que aconteceu antes e depois de cada fotografia? Qual é o contexto? O trabalho que fiz com o Arquivo da Missão de Basel no Gana denominei “reversão fotográfica” (Peters, 2023). Isto significa que se retorna à imagem e que esta pode contar uma história completamente diferente daquela percebida quando foi captada. É também por isso que atualmente me concentro em explorar diferentes arquivos vernaculares, pois vejo um enorme potencial em dar voz a arquivos que permanecem fora do alcance público, e não apenas à visualidade institucionalizada a que estamos normalmente expostos.

CB: Isto também toca na noção de olhar. Naturalmente, o olhar colonial é frequentemente entendido como um mecanismo de controlo. Mas a prática académica e artística recente sugere que o olhar pode ser contestado ou invertido, como ambas mencionaram. De que forma se articula o vosso trabalho com esta tensão entre ser visto e olhar de volta?

DP: Na minha dissertação, refiro-me a John Berger (1972), que em 1972 falou sobre a constituição dialógica do visual. Ver é também ser visto: trata-se de um constante vai-e-vem, uma troca. Tina Campt (2017) escreve também sobre como a visualidade é transformada pelo trabalho de artistas afrodescendentes. Multiplicar o trabalho artístico e académico confere essa qualidade de desafiar a visualidade dominante.

NHR: Para mim, as referências são as minhas avós que me ensinaram o belo “anti-olhar” do *jeling*. É como um revirar de olhos, com um toque de agressividade. Significa contestar diretamente quem nos observa. Se a câmara colonial já incorporava um olhar dominante sobre a forma como as mulheres eram fotografadas, parte do meu trabalho consiste em analisar como os seus rostos aparecem e a forma como fazem *jeling*. Comecei, então, a notar muitos olhares meio irritados ou simplesmente indiferentes nas imagens do arquivo fotográfico. Uso isso como ponto de partida para discutir uma nova forma de ver, recorrendo ao texto anotado para redirecionar a leitura de certas imagens.

LZ: Partindo daí, podem dizer-nos algo sobre as estratégias visuais que utilizam, como anotação ou colagem, que também reconfiguram a relação entre o sujeito e o fundo? Podem explicar por que escolheram estas abordagens?

NHR: Grande parte do meu trabalho olha para o corpo, mas também para como a tecnologia da câmara influencia o corpo. Quando observo a imagem de arquivo, percebo diferentes elementos que formam a sua composição. Isto relaciona-se com a noção de febre do arquivo (Derrida, 1995), em que ele fala sobre o *exergue* e como são as diferentes camadas que constituem o objeto em termos de fundo, paratexto e afins. Procurei utilizar essa mesma analogia para transformá-la numa estratégia visual que permitisse abstrair elementos e criar opacidade. Nas imagens fotográficas dos arquivos, todas as mulheres estão em estúdios. Em *Mandi Bunga* (Figura 5), quis retirá-las do fundo, porque o estúdio fotográfico faz parte da codificação colonial. Cortá-las do fundo torna-se parte da estratégia de anotação, libertando-as. Foi uma forma de remover uma camada e inseri-las em novas camadas. O *mandi bunga* [malaio: banho de flores] é tanto um ritual de purificação como de embelezamento. Colocá-las contra um fundo de flores é uma forma de reabilitá-las do contexto colonial e inseri-las na segurança do ritual *mandi bunga*. Isto cria também uma nova estética de visão. A anotação, por outro lado, direciona mais o público: como corrigir certas interpretações? O que quero partilhar? Diferentes comunidades têm diferentes níveis de acesso ou familiaridade. Isto relaciona-se novamente com o público e o privado. Como pode algo público manter momentos privados?



Figura 5. Mandi bunga, membadan/mengatur

Créditos. Nurul Huda Rashid (2024)

DP: No meu caso, reconfiguro imagens sobretudo da minha mãe e da minha avó. Sempre achei as imagens muito bonitas a preto e branco. Isso transmite a ideia de um tempo distante, não é? Mas, por mais belas que fossem, também eram traduzidas de forma demasiado “inócua”. Quis evidenciar a dor e as histórias por trás delas. Assim, quando comecei a intervir nas imagens, assegurei-me de que, se alguém as observasse atentamente, podia perceber os materiais externos, as imagens “pixeladas” mais baratas que consegui encontrar. Interferi com estas imagens de forma quase amadora. Tecnicamente, a mudança é simples, mas a violência não reside na alteração em si; está nos detalhes que escolhi, porque queria realçar o presente e contrastá-lo com o arquivo. Embora a série seja de 2024, e agora seja 2026, continua a ser doloroso olhar para elas. Está também relacionado com a institucionalização da fotografia nos arquivos, que normalmente não nos provoca qualquer perturbação. Quis criar uma perturbação, algo que pode ser entendido como o que Brenda Bikoko (Universidade de Bruxelas) designa por “reparação através da violência”.

LZ: Com base no vosso trabalho e experiência com arquivos coloniais, têm algum conselho para a comunidade investigadora sobre como trabalhar com estes arquivos? Sabemos que os arquivos, as plataformas digitais e os motores de busca que todos usamos também se baseiam em taxonomias coloniais. Como podemos trabalhar com eles de forma mais crítica ou reflexiva?

NHR: No campo da cultura visual, a questão é como devolver os arquivos coloniais às comunidades. Quais são os contextos históricos da imagem e como os podemos descompactar? Muitas vezes, o ponto de partida é o objeto visual. A partir daí, podemos traçar a sua origem e tentar compreender como resulta da interseção entre geografia, tecnologia e ideologia. Nos estudos de cultura visual, precisamos de uma melhor compreensão desta tríade: como a câmara circula de forma diferente em diferentes lugares e como a sua tecnologia opera em conjunto com outros mecanismos, como algoritmos e meios de comunicação de massas. Até a governação política de um arquivo colonial é uma forma de tecnologia. E como estas tecnologias operam a um ritmo tão expansivo e rápido, torna-se importante abrandar a experiência com a imagem. Isto implica compreender os diferentes elementos: a história desta imagem em particular, que tipos de momentos podem ser lidos nela, onde circula e como a interpretamos. Em suma, trata-se de perguntar como introduzir um novo ritmo de contacto com a imagem.

DP: Para mim, está também relacionado com a questão da coerência. Quando nos envolvemos com arquivos tão audaciosos, temos de nos adaptar. Por exemplo, adorei como Ariella Aïsha Azoulay (curadora, cineasta e professora na Universidade Brown) mudou o seu nome depois de se ligar à sua herança árabe [uma parte das origens familiares que o seu pai judeu tinha propositadamente escondido; ver também Azoulay, 2019]. Isto mostra que podemos sempre rever e modificar, mesmo contradizendo o que dissemos antes. Sei que isso pode não soar muito científico, mas é uma forma honesta de proceder. O mesmo se aplica a Paul Jenkins, o historiador que descobriu imagens nos arquivos que contradiziam informações que havia recebido de outros académicos. É sempre possível acrescentar ou contradizer, no final. Por isso, sim, a questão da coerência. Penso que a inserção de práticas artísticas na academia permite diferentes formas de pensamento.

NHR: Queria acrescentar que gostei do facto de ter mencionado a edição. Quando fiz a minha série *Hijab/Her* (Hijabe/Ela), percebi que a minha primeira articulação académica era problemática, e compreendi que era mais fácil fazê-lo como prática artística. Na academia, se um artigo é publicado, está “concluído”. Se quisermos mudar algo, temos de escrever outro artigo completo. É essa a maleabilidade das estratégias visuais, que é mais fácil de ajustar artisticamente. A academia e as artes são campos ou práticas distintas. Por exemplo, numa sala de aula, é possível atualizar o currículo, mas na escrita [académica] é uma decisão final. Como se faz uma retratação? O processo artístico é mais variado, dá mais espaço para movimento, e adoro o termo que Dzifa usou, coerência, e também a possibilidade de ser incoerente.

CB: Obrigada. Esta é uma excelente afirmação final.

Pós-Edição de Tradução Automática: Anabela Delgado

AGRADECIMENTOS

Esta entrevista dá seguimento ao simpósio “Visual Legacies: Colonial Photographic Archives and the Self”, do dia 12 de novembro de 2025, organizado pelas três autoras e financiado pelos grupos de investigação VISUAL (The Visual in Media, Culture, Society & History) e GFCP (Global Futures, Colonial Pasts) do Instituto de Investigação Erasmus para os Media, a Cultura, a História e a Sociedade. Gostaríamos de agradecer a todos os participantes e às nossas palestrantes, Dzifa Peters e Nurul Huda Rashid, por partilharem as suas valiosas reflexões.

REFERÊNCIAS

- Azoulay, A. (2019). *Potential history: Unlearning imperialism*. Verso Books.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. British Broadcasting Corporation; Penguin Books.
- Campt, T. (2017). *Listening to Images*. Duke University Press.
- Derrida, J. (1995). *Archive fever: A Freudian impression*. Éditions Galilée.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the holocaust*. Columbia University Press.
- Peters, D. (2023). *Tropes of polarity: Visual representation and Afrodiasporic identities* [Tese de doutoramento, Universidade Católica Portuguesa]. Repositório da Universidade Católica Portuguesa. <http://hdl.handle.net/10400.14/47571>

NOTAS BIOGRÁFICAS

Lise Zurné é uma antropóloga visual que trabalha na Escola Erasmus de História, Cultura e Comunicação, em Roterdão. O seu trabalho cruza memória e património, género, etnografia, violência e corporalidade, com enfoque sobretudo na Europa e na Indonésia.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3824-2422>

Email: zurne@eshcc.eur.nl

Morada: Van der Goot Building, Burgermeester Oudlaan 50, 3062 PA Rotterdam - The Netherlands

Charlotte Bruns é uma socióloga visual que trabalha como investigadora de pós-doutoramento e docente no Departamento de Média e Comunicação da Universidade Erasmus de Roterdão. O seu trabalho centra-se na história visual da comunicação da ciência, com especial enfoque nas práticas fotográficas.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4946-8846>

Email: bruns@eshcc.eur.nl

Morada: Van der Goot Building, Burgermeester Oudlaan 50, 3062 PA Rotterdam - The Netherlands

Sandra Khor Manickam é professora auxiliar no Departamento de História da Universidade Erasmus de Roterdão. O seu trabalho aborda a história do pensamento racial, da antropologia e da medicina na Malásia colonial, bem como a história da ocupação japonesa e da medicina no Sudeste Asiático.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8226-2845>

Email: manickam@eshcc.eur.nl

Morada: Van der Goot Building, Burgermeester Oudlaan 50, 3062 PA Rotterdam - The Netherlands

Submetido: 05/12/2025 | Revisto: 17/01/2026 | Aceite: 21/01/2026



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.