DAI | ESMAE | POLITÉCNICO DO PORTO *Departamento de Artes da Imagem* *Mestrado em Comunicação Audiovisual*

Ana Catarina
Cunha Martins

Álbum

Do Álbum Fotográfico de Família à Ritualização da Fotografia Vernacular

MCA. 2012

Projeto para a obtenção do grau de
Mestre em Comunicação Audiovisual
Especialização em Fotografia e Cinema Documental
Área de Fotografia Documental

Orientadores
Drº. Cláudio Melo
Drª. Fátima Marques Pereira
Drº. João Leal
Professora Doutora Olívia Marques da Silva
Professor Doutor Paulo Catrica

Aquele que não tem memória arranja uma de papel.

Gabriel García Marquez

Para o meu avô, João Martins

agradecimentos

Aos meus pais e à minha família, pela partilha da nossa história.
Ao fotógrafo de Ponte de Lima, Amândio Vieira, pela partilha
do seu arquivo e conhecimento.
Aos orientadores de mestrado, pelo acompanhamento: Olívia da Silva,
Paulo Catrica, Claúdio Melo, João Leal e Fátima Marques Pereira
e ao professor Vítor Quelhas, no processo de edição do livro.
Ao pessoal dos Serviços de Fotografia do Departamento de Artes da Imagem,
pela paciência e ajuda em estúdio: Marta Maria Ferreira,
José Paulo Gomes e Tiago Dias dos Santos.
Ao Luís de Carvalho, da Galeria-Atelier Geraldes da Silva,
pela cedência do espaço para a Mostra Colectiva: Fotografia Documental.
Aos de sempre, os da garagem.
À Elisabete Morais, pelo apoio constante – e não temporário.
Ao Rui Pedro Martelo e ao seu contrabaixo,
por serem a melhor banda sonora que alguma vez poderia ter.

palavras-chave *Álbum de fotografias; Memória; Fotografia Vernacular; Ritualização.*

resumo *Quando o meu avô regressou da emigração, trouxe com ele o álbum de fotografias da família, vazio. Do Rio de Janeiro volta ao norte de Portugal: nasce a família e compõe-se as páginas. O objecto, central à fotografia doméstica, é a projecção da própria imagem do núcleo afectivo. Através da linguagem universal e dos rituais que o caracterizam, o álbum fotográfico da Família Martins é um retroceder à própria imagem individual e a uma reflexão acerca dos processos de memória a que qualquer arquivo é sujeito. Da esfera privada para o espaço público, "Álbum" propõe uma nova leitura do género vernacular, equiparando-o ao discurso fotográfico oficial.*

Nota: A autora do presente ensaio escreve de acordo com a antiga ortografia.

Keywords *Photo Album; Memory; Vernacular Photography; Ritualization.*

Abstract

When my grandfather returned from emigration, brought with him the family photo album, empty. From Rio de Janeiro comes back to northern Portugal: the family is born and the pages composed. The object, central to the domestic photography, is the projection of the affective core self image. Through the universal language and rituals that characterize it, the Family Martins photo album is a recede to the self-image and a personal reflection on the processes of memory to which any archive file is subjected. From the private sphere to the public space, "Album" purposes a new reading of the vernacular gender, equating it to the official photographic discourse.

índice

8 1. O ÁLBUM DE FOTOGRAFIAS DA FAMÍLIA MARTINS

10 1.1. Descrição do álbum fotográfico: conteúdo e características
13 1.2. A narrativa e o conteúdo imagético: da imagem amadora à profissional
16 1.3. A fotografia vernacular: funções e inserção no discurso histórico fotográfico
18 1.4. A subjectividade da história familiar e a sua reinterpretação e universalidade
20 1.5. Do arquivo imagético à sua dinâmica como objectos: do conceito de exposição ao de instalação
23 1.6. Conclusão

25 2. ESTADO DA ARTE: QUEM FOTOGRAFA A FAMÍLIA?

26 2.1. A importância do núcleo afectivo em Sally Mann
29 2.2. O álbum e o depoimento em Larry Towell
32 2.3. A conceptualização do álbum como objecto em Rosângela Rennó
34 2.4. A transformação das memórias fotográficas em Christian Boltanski
36 2.5. Conclusão

38 3. METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO DO PROJECTO

38 3.1. Exploração da história, testemunho familiar e registo da casa
45 3.2. Pesquisa de imagens de arquivo de âmbito vernacular
48 3.3. Desenvolvimento do projecto no estúdio de fotografia e pós-produção
53 3.4. Conclusão

54 4. EXIBIÇÃO PÚBLICA DO PROJECTO

54 4.1. Produção do Projecto
55 4.2. Espaço de exibição das imagens fotográficas
58 4.3. A construção do livro

59 5. CONCLUSÃO GERAL

62 6. BIBLIOGRAFIA

64 7. WEBGRAFIA

65 8. ANEXOS

Índice de Figuras



Fig. 1: Auto-retrato com o esmalte pertencente a Rosa Martins, composto por uma fotografia de João Martins, pág. 11



Fig. 2: Arca onde é guardado parte do espólio, localizada na habitação da família, pág. 12



Fig.3: Exemplo de parede com fotografias emolduradas, na sala de visitas da casa da família Martins, pág. 12



Fig. 4: Capa do bilhete de embarque para o Brasil, pág. 21



Fig. 5: Bilhete de embarque para o Brasil, pág. 21



Fig. 6: Comprovativo de envio de dinheiro para Portugal, pág. 22

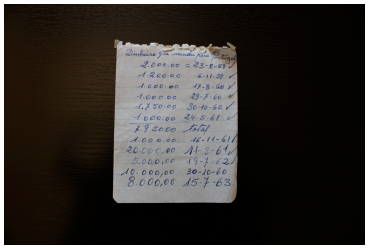


Fig. 7: Anotação do dinheiro enviado para Portugal, pág. 22

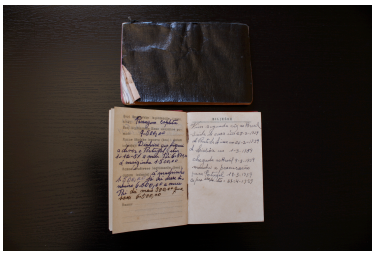


Fig. 8: Agenda pertencente a João Martins, pág. 22



Fig. 9: Sally Mann, *Emmet, Jessie and Virginia,* pág. 28



Fig. 10: Larry Towell, *Naomi, Ann*, pág. 31



Fig. 11: Larry Towell, *Dad's songbook,* pág. 31



Fig. 12: Detalhe da instalação da artista no Museu de Arte de Pampulha. Fotografias da autoria de Eduardo Eckenfels, pág. 33



Fig. 13: Christian Boltanski, *Álbum de la photos de la famille D.*, pág. 35



Fig. 14: Avó materna com um retrato antigo seu, pág. 38



Fig. 15: Mãe com um retrato da sua juventude, pág. 38



Fig. 16: Retrato emoldurado do bisavô materno, segurado pelo meu pai, pág. 39



Fig. 17: Esmalte com imagem do avô materno, pág. 39



Fig. 18: Avó maternal com um retrato em grupo de um casamento, pág. 39



Fig. 19: João e Rosa Martins, pág. 41



Fig. 20: O casal em momento de partilha de histórias, pág. 41

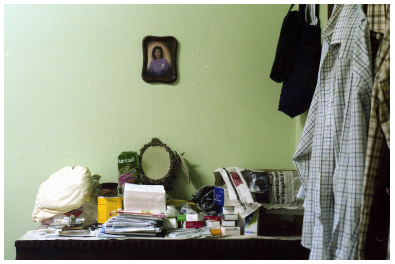


Fig. 21: Cómoda do quarto do casal. Equipamento: Mamiya 645, pág. 42



Fig.22: Entrada da casa, em Ponte de Lima. Equipamento: Mamiya 645, pág. 42



Fig. 23: Registo de um dos quartos, com destaque para a mesa com os porta-fotos. Equipamento: Canon 7D, pág. 43



Fig. 24: Cómoda de um quarto actualmente inabitado. Equipamento: Canon 7D, pág. 43



Fig. 25: Fotografia de uma divisão quase vazia, com destaque para o retrato na parede. Equipamento: Canon 7D, pág. 44



Fig. 26: Retrato do casal na sua cozinha. Equipamento: Canon 7D, pág. 44



Fig. 27: Postal representativo de uma lavrada. Arquivo: Foto Lethes, pág.45



Fig. 28: Imagem de trabalho no campo. Arquivo: Foto Lethes, pág.46



Fig. 29: Fotografia de Amândio Vieira. Arquivo: Foto Lethes, pág. 46

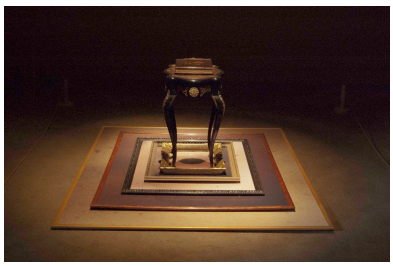


Fig. 30: Instalação de Rosângela Rennó no CAM: "Frutos Estranhos", pág. 47



Fig. 31: Exposição de Duarte Amaral Netto, no BES Photo 2012, pág. 47

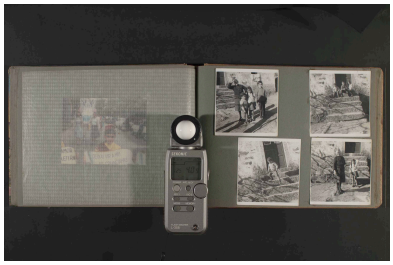


Fig. 32: Medição da luz em estúdio de fotografia, pág. 50



Fig. 33: Equipamento fotográfico e de iluminação montados, pág. 51



Fig. 34: Exemplo I de testes de impressão, pág. 51



Fig. 35: Exemplo II de testes de impressão, pág. 52

Fig. 36: Logotipo da Galeria Geraldes da Silva, cedido pelos responsáveis, pág. 54

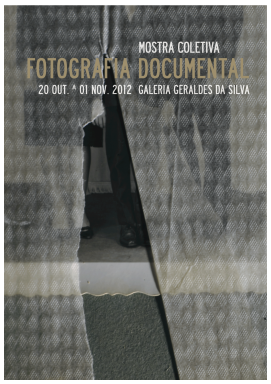


Fig. 38: Cartaz alusivo à inauguração da Mostra Coletiva, pág. 56



Fig. 39: Verso do cartaz: sinopses, biografias e texto geral, pág.57

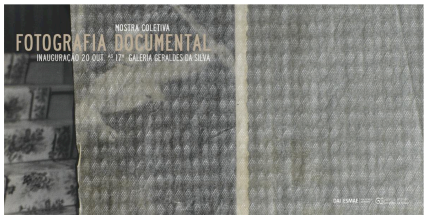


Fig. 37: Convite da série "Álbum" da Mostra Coletiva, pág. 55



Fig. 40: Imagem de capa do livro "Álbum", pág. 58

Introdução

Quando o meu avô regressou da emigração trouxe com ele o álbum de fotografias da família Martins, ainda vazio. Do Rio de Janeiro volta ao norte de Portugal, onde se compõe a família e as páginas. O ponto de partida do trabalho aqui apresentado é o álbum: objecto de memória, sujeito a diferentes processos de tratamento e arquivo, ponto de convergência das imagens no âmbito doméstico. Que história pode contar este objecto em particular, que carece de um discurso temporal? Partindo desde pressuposto, quais os campos simbólicos que permitem visualizar o álbum como uma linguagem universal?

O ensaio sugere uma re-leitura da imagem vernacular e, consequentemente, a sua possível valorização. Através de um processo de conceptualização das imagens, no qual a minha própria família é visualizada como uma outra qualquer, é criada a universalidade necessária à temática em questão: a

Ao ser negada a percepção da totalidade do conjunto de fotografias, identidades ou a ordem original, cria-se espaço imaginativo ao que poderia estar no seu lugar, ao restante do corpo ou paisagem.

Os objectos em estudo remetem, inevitavelmente, para o conceito de documento. Mas o enquadramento da série fotográfica "Álbum" neste âmbito estende-se para além da óbvia associação de fotografar fotografias e do álbum e espólio familiares como prova do documental. São explorados os processos de socialização familiar a partir do respectivo álbum, bem como aquilo que se assume como publicamente adequado ou não, em termos fotográficos, ditando a inclusão ou exclusão na edição. O contexto é o foco central da problemática: o que uma fotografia é em si não se altera, mas a sua contextualização e consequentes significados são.

> "The meanings we take from photographs are always framed by the context in which we come upon them." (Grosvenor, 2010: 155).

Em concordância com a citação, "Álbum" é uma viagem através da dinâmica das imagens privadas: do espólio fotográfico guardado ao estudo da sua edição em álbum e posterior desmantelamento parcial, deslocando-se pela casa, até à sua valorização, exploração, re-enquadramento através do *médium* fotográfico e

posterior exibição em galeria. Este novo documentalismo aproxima-se como uma nova dimensão ao tipo de imagem mais comum: a instantânea.

A discussão teórica central é explorada no capítulo "O Álbum da Família Martins" no qual, partindo de uma breve análise do álbum fotográfico da Família Martins, são explorados conceitos como narrativa, conteúdo fotográfico e papel da fotografia vernacular na actualidade da cultura visual. A universalidade do projecto é proposta através da análise da reinterpretação da série de imagens apresentada, "Álbum", onde é ressalvado o conceito de instalação expositiva como complementar à mera exibição tradicional fotográfica. O capítulo referente ao "Estado da Arte" parte da questão: quem fotografa a família? É explorada a relevância de quatro diferentes projectos e respectivos artistas – Sally Mann, Larry Towell, Rosângela Rennó e Christian Boltanski – cujo ponto em comum é a exploração da imagem doméstica. A componente de produção divide-se nos capítulos "Metodologia de Investigação" e "Exibição Pública do Projecto", secção de descrição de todo o trabalho produzido em âmbito do Mestrado em Comunicação Audiovisual, particularmente na concretização do presente projecto final. O quinto e último capítulo de reflexão, "Conclusão Final", sintetiza as componentes prática e teórica desenvolvidas

1. O Álbum de Fotografias da Família Martins

Um álbum de fotografias familiar constitui o ponto de partida, por excelência, no estudo da imagem vernacular. João Martins, patriarca da família, é a figura central desta reflexão, agricultor que, em início de vida, emigra para o Brasil na década de 60. A particularidade do álbum deste autor em particular situa, quem o vê, em determinadas épocas áureas, como o crescimento do núcleo familiar, a emigração, a nova casa no país de origem ou os encontros familiares, confirmando a sua função de cartão-de-visita do lar:

> "(...) every photograph shown to visitors or strangers was an ambassador of the family's reputation." (Linkman, 1993:6)

A composição da família Martins acompanha o processo de construção da sua própria imagem. A fotografia é o meio utilizado para a criação da imagem através da qual o grupo se dá a conhecer, como sintetizado por Audrey Linkman. A edição álbum fotográfico exemplifica a dedicação e importância dadas à fotografia doméstica. Da mesma forma, o contexto onde se localiza este objecto importa: a forma como o espaço doméstico é ocupado pelas imagens assume-se como um factor altamente relevante para o entendimento do género. E no âmbito da discussão da vernacularidade na época contemporânea, surge a preocupação comum a diferentes autores, explicitada por Don Slater:

> " (...) what is important in the development of domestic photography is not so much the digitalisation of the photographic process, but rather the potential flows and convergences of images in the home as they are structured by digital domestic commodities." (Slater *in* Lister, 1995: 131)

A fotografia é explorada, igualmente, a partir da sua existência como objecto, frequentemente inserido em um outro objecto: álbum e outros suportes, como um esmalte protector de um retrato, são exemplos, sendo comum o sentimento de posse. Susan Sontag introduz o conceito de imagem como objecto, considerando que o acto de colecionar imagens pode conceder-nos a noção de possuirmos o seu referente:

> "To collect photographs is to collect the world. (...) with still photographs the image is also an object, lightweight, cheap to produce, easy to carry about, accumulate, store." (Sontag, 2009: 3)

A importância do álbum reside no seu simbolismo - agregador do núcleo familiar, parte da memória pessoal e da família e, consequentemente, de uma sociedade, ultrapassando a simples valorização individual. No entanto, o processo pelo qual passam estes objectos resume-se, em diversos casos, a um mero acto de arquivo. E este, pode não incluir a organização das imagens, o seu devido tratamento ou, em última instância, a sua construção como álbum de fotografias. A sua existência relega apenas para o passado, na medida em que o seu papel nas práticas quotidianas é, frequentemente, inexistente, questionando a verdadeira importância do álbum vernacular no estudo da representação da identidade contemporânea, como referido por Lori Fogarty:

> "The snapshot (…) might seem at first glance a category of photographic practice outside the scoop of an art museum. After all, most of the criteria that we usually associate with photographs in a museum - works of personal expression, made with aesthetic ora t least social intent, by a self-conscious artist or professional – are absent." (Fogarty *in* Nickel, 1998:7)

É aqui explicada, o aparente afastamento da imagem amadora do típico circuito artístico, ressalvando um importante ponto: o intuito de criar arte. Se o indivíduo autor da imagem em questão não tem presente a consciência e o propósito do seu objecto fotográfico, é possível considera-lo arte? Por outro lado, quantas obras fotográficas trespassaram o circuito da domesticidade para o denominado de artístico? Quantas imagens realizadas em contexto privado e íntimo são hoje mundialmente reconhecidas e passaram a fronteira do espaço galeria? A fronteira é ténue, mantendo acesa a referida discussão.

1.1. Descrição do álbum fotográfico: conteúdo e características

O Álbum de fotografias da família Martins, objecto de estudo no presente ensaio foi adquirido no ano de 1965, no Rio de Janeiro, Brasil. A contracapa indica que o local de compra se denomina de "Galeria Moderna (Papelaria, Quadros, Miudezas, Etc)", mas que a sua origem é a cidade de São Paulo, sendo o exemplar nº 202 da empresa "Cartona (Cartão – Photo Nacional, S/A.)". Escrito na primeira página encontra-se o nome do comprador e autor: "João Esteves Martins, Crasto-Ribeira, Ponte de Lima" – local onde as imagens foram inseridas e onde se encontrava, até ter sido entregue às seguintes gerações.

Analisando o seu conteúdo, actualmente encontram-se inseridas no álbum 132 imagens, sendo que existem espaços em branco correspondentes a mais 14. Esta ausência explica-se pela passagem de algumas das fotografias para molduras em exibição na casa da família ou para locais mais privados: arcas, gavetas, carteiras, esmaltes. O caso mais extremo da presença destes vazios é a existência de páginas sem qualquer imagem, apenas com vestígios do que outrora já lá esteve. As restantes encontram-se desaparecidas. Suportadas por cola ou por cantos azuis, as páginas de fundo verde escuro são alternadas por páginas transparentes, compostas por um padrão de losangos, possibilitando a protecção das imagens, mas impossibilitando a visão nítida das mesmas no passar das 24 páginas que constituem a totalidade do objecto.

A fotografia mais antiga remonta a 1940, retratando, ainda bebé, Rosa Martins, esposa do autor do álbum, presente em grande parte do conteúdo. As datas das restantes prolongam-se até aos finais da década de 80 (na qual nasce a geração familiar seguinte, não incluída), abarcando retratos em estúdio a preto e branco, provas de contacto de um fotógrafo amador da vila em médio formato ou fotografias a cores de pequeno formato registadas entre os membros da família. Os locais são dispersos: Ponte de Lima, viagens até Lisboa e Braga, idas à praia de Viana do Castelo e a cidade brasileira do Rio, onde é retratada a imigração de João Martins e do seu irmão, entre as décadas de 50 e 60.

Uma das características com maior destaque deste álbum é a inexistência de uma ordem cronológica, no qual, por exemplo, uma fotografia e a que se lhe segue podem distar de duas décadas de diferença, sem qualquer relação de local

ou personagens retratadas entre as mesmas. A ausência total de legendas confirma o perfil do álbum fotográfico como um agregador de imagens, um repositório de memórias de um grupo, tendo como ponto de partida um dos seus membros. No entanto, alguns exemplares contém inscrições e referencias de local e data na parte de trás da imagem, uma vez que antes da colagem dos mesmos nas páginas do livro, estas encontravam-se guardadas em gavetas, tendo sido armazenadas ao longo dos anos pelo patriarca da família.



Fig. 1: Auto-retrato com o esmalte pertencente a Rosa Martins, composto por uma fotografia de João Martins.



Fig. 2: Arca onde é guardado parte do espólio, localizada na habitação da família.



Fig.3: Exemplo de parede com fotografias emolduradas, na sala de visitas da casa da família Martins.

1.2. A narrativa e o conteúdo imagético: da imagem amadora à profissional

Os usos da fotografia no seio da família distinguem-se: o núcleo familiar como autor da actividade fotográfica ou como objecto a ser registado pelo *médium*. De acordo com a introdução de Henri Peretz à compilação "Family" de Sophie Spencer-Wood, a fotografia de e realizada pela família categoriza-se em diferentes géneros: iniciando-se na fotografia profissional em estúdio, passando pelas *cartes-de-visite* e culminando na imagem instantânea e amadora. O foco central são os ritos de passagem:

> " (...) from birth to death – christenings, comings of age, engagements, weddings and aniversaries (...). (Linkman, 1993:7)

Apesar da evolução desdeDesde as origens das convenções fotográficas é visível uma mudança em direcção à valorização do amadorismo e surgimento de algum naturalismo fotográfico e espontaneidade. No entanto, a mudança é gradual. O âmbito profissional ainda detém o monopólio do registo dos momentos considerados mais relevantes na cronologia familiar.

A imagem instantânea desdobra-se, ainda, em outras categorias, abrangendo diversos géneros do âmbito da arte fotográfica em geral, provando a sua complexidade de camadas, quando analisada imagem a imagem, como sintetizado por David Bate:

> "*Family photography*, [...] which employs both *snapshot* and formally arranged portrait styles, veers across documental and portraiture, often borrowing conventions from both. A photography of a weeding cake in a faily album borrows elements of still life genre." (Bate, 2009: 5)

Diferentes fotógrafos que registaram os membros da sua própria família são agregados por Sophie Spencer-Wood, numa edição da Phaidon, na qual Peretz sintetiza:

> "The family has a dual status. It is both a legal structure and the framework for interpersonal relationships, and in more recent times more emphasis has been placed on its emotional than its institucional aspects. The conections between the family and photography have been evident since the invention of the medium; photography quickly became a family activity, and the family photographs was one of its recurrent subjects." (Peretz *in* Spencer-Wood, 2005: 6)

Geofrey Batchen sublinha a importância do referido lado emocional:

> "(...) what has always been excluded from photography's history: ordinary photographs, the ones made or bought (or sometimes bought then made over) by everyday folksince 1839 until now, the photographs that preoccupy the home and the heart but rarely the museu or the academy." (Batchen, 2002:57)

Todo o espólio exemplificativo da fotografia de família reveste-se de sentimento. Seja nostalgia, saudosismo ou homenagem a antepassados, a questão sentimental encontra-se à margem do discurso considerado adequado para a entrada no universo artístico. De acordo com o autor, o seu aparente reduzido valor real, intelectual e inovador em termos formais confirma a elevada popularidade do género de imagem, assim Batchen afirma:

> "so popular that it has been largely ignored by the critical gaze of respectable history." (Batchen, 2002:57)

A crescente afirmação da imagem amadora, do indivíduo comum como fotógrafo e autor de álbuns e da sentimentalidade inerente coexiste com preocupações em relação ao futuro do género fotográfico. O futuro associa-se, invitavelmente, às inovações tecnológicas que permitem, em última instância, a preservação de material analógico, mas não a construção de narrativas. O que passa a ser valorizado é a auto-representação instantânea, a forma como nos vemos e como queremos ser vistos num dado momento, e não de uma forma permanente - ao invés da inserção de uma imagem junto a outra, possivelmente datadas e legendadas, no formato definitivo de um álbum-livro. A relação com as imagens pertencentes ao campo doméstico tem sido profundamente alterada, contemporânea à crescente digitalização da fotografia. O referido extremismo materializa-se, por exemplo, na opinião de Slater:

> "Perhaps the future family will only exist in its snapshots, which are themselves integrated into the digital flow which destroyed it." (Slater *in* Lister, 1995: 132)

Verna Posever Curtis modera a discussão, considerando que:

> "As technology advances, the machine-made and virtual may seem to eclipse the hand-wrought, but creators will still find ways to take advantage of innovative tools to shape something of their own. And just as it has over the last century, the photographic album will

> surely continue to evolve, expanding meaning, and carve out its place in the aesthetic of the present" (Curtis, 2011:9)

A afirmação das características duradouras de um álbum de fotografias podem, a dado momento, obstruir a sua capacidade de adaptação ao presente, que se encontra em constante evolução. A disparidade entre o analógico e o tecnológico é, em parte, minorada com a referenciação cronológica objecto, compilada por Curtis em "Photographic Memory: The Album in the Age of Photography".[1] Da mesma forma que a fotografia vernacular engloba distintos géneros fotográficos, a mesma encarna diversas categorias e eras fotográficas, sugerindo uma interligação entre o instantâneo e artístico, privado e público ou, frequentemente, imagens subvalorizadas e sobrevalorizadas.

A importância dada ao objecto álbum fotográfico compreende a relevância dos processos de sozialização inerentes ao mesmo: "No sentido social, (...) percebe-se o desaparecimento lento da família, que coincide com a perda de interesse pelo álbum ou com o aparecimento do álbum de consumo." (Silva, 2008: 122). A progressiva mudança do álbum clássico, em formato de livro colecionável para o álbum simples, comercial e sem qualquer dedicação ou personalização por parte do(s) seu(s) detentor(es) corresponde à gradual transformação do uso da fotografia amadora no lugar da profissional.

[1] A obra publicada pela Phaidon e pela Library of Congress (EUA intenção do autor, aquando da) categoriza a multiplicidade de álbuns fotográficos pelas respectiva composição do mesmo, fazendo corresponder estas divisões com os cinco capítulos: "Souveniers and Mementos", "Presentations", "Documents", "Memoirs" e "Creative Process".

1.3. A fotografia vernacular: funções e inserção no discurso histórico fotográfico

> "[As fotografias de família] condensam alguns dos nossos valores mais preciosos: as nossas noções de identidade, de relação os outros. (...) Se quisermos perceber a história dessas relações, dos nossos elos emocionais com outras pessoas e lugares, devemos estudar a fotografia vernacular". (Batchen *in* Jornal Público, 2008)

Assim, de acordo com Geoffrey Batchen, este estudo passa não só por aquilo que compõe a cronologia vernacular mas, principalmente, por aquilo que acabou por não fazer parte desta selecção. Desta forma, é defendida a necessidade de uma reformulação do método de selecção das imagens que a compõe, uma vez que a falha não consiste apenas na discriminação de imagens e inexistência de representação de determinados géneros, mas na ausência de argumentação que sustente tal desvalorização. O autor explora este acto de exclusão:

> "(...) vernaculars are photography's *parergon,* the part of its history that has been pushed to the margins (or beyond them to oblivion) precisely in order to delimit what is and is not proper to this history's enterpreise." (Batchen, 2002: 58)

A importância da fotografia instantânea praticada no âmbito doméstico interliga-se com a questão da selecção. Da mesma forma que o acto de fotografar é uma tomada de posição e, consequentemente, subjectivo e selectivo, também o seu discurso histórico se caracteriza pela sua própria selectividade altamente redutora, segundo o autor. Na mesma linha de pensamento, o género vernacular pode ser compreendido tendo em conta as inclusões e exclusões de imagens, tendo como exemplar o álbum e o que nele publicamente se expõe – ou esconde.

A mudança não passaria pela inclusão da totalidade de obras do género vernacular – tal acto seria impraticável, devido à quantidade e constante multiplicação dos exemplares de instantâneos. A solução, segundo Batchen seria:

> "(...) encontrar uma lógica que dê uma ideia não só do que é mostrado mas também do que ficou de fora." (Batchen *in* Jornal Público, 2008)

Tal metodologia é aplicável não só ao processo de alargamento do que a história da fotografia opta por representar, como se adequa ao estudo do referido género em particular. Uma outra dualidade caracteriza, desta forma, tanto o *médium* fotográfico como a especificidade vernacular: a representatividade.

Analisando o álbum de fotografias familiar como exemplo característico deste género, a compreensão do mesmo passa por analisar o seu conteúdo, tendo em conta o que é excluído do mesmo. As convenções de uma sociedade marcam os rituais susceptíveis de serem registados e o álbum afirma-se como plataforma de exibição da imagem do núcleo familiar. O conceito de representatividade é central à fotografia, em geral e à imagem vernacular, especificamente. Se uma imagem é a representação de algo, as fotografias que compõe as páginas são a própria imagem que os seus detentores têm de si mesmos, é a sua forma de auto-representação, embora altamente idealizada. Armando Silva reforça a premissa, referindo: "O álbum é, por si, ritual, tendo em vista que mostra ritos, mas também os impõe." (Silva, 2008:147)[2] Da mesma forma que ele engloba diversos géneros de processos cerimoniosos sociais, também ele constitui um ritual no âmbito das tradições a que a maioria das famílias é sujeita. Não obstante a passagem do álbum mais antigo e classicista ao mais vulgar, inserido na actualidade, o seu papel no âmbito do núcleo familiar mantém-se como agregador e simbolizador da própria imagem.

[2] Em "Álbuns de Família: a imagem de nós mesmos" (2008), Armando Silva explora a imagem individual a partir do objeto vernacular, categorizando-o através das suas condições, função de arquivo, possíveis relatos inerentes ao objeto, culminando a sua reflexão num possível futuro apenas como condição de álbum digital.

1.4. A subjectividade da história familiar e a sua reinterpretação e universalidade

> "Traditionally, historians, when they have worked with photographs, have been generally concerned with extracting evidence about the materiality of the past. (…) However, the meaning[s] we take from photographs are always framed by the context in which we come upon them (…)." (Grosvenor, 2010: 149)[3]

Ian Grosvenor indica que o processo de análise de uma imagem é, frequentemente, realizado apenas de acordo com o que ela contém, de forma literal. O mero uso das informações concretas que uma fotografia apresenta é, desta forma, redutor da completa essência do objecto. Sendo que o propósito inicial de qualquer álbum é a preservação de memórias, o mesmo não se define por ser um mero agregador. A arte alia-se ao arquivo, surgindo espaço de criação a novas memórias. De acordo com o autor, importa dar lugar à subjectividade e pensar o tratamento dado ao conteúdo imagético em cada caso. O lado subjectivo presente no conteúdo fotográfico é representado no acto de selecção e edição do mesmo, na sua ordem, tratamento e na forma como é apresentado. Os significados construídos através da fotografia familiar são comuns à maioria dos agregados, comprovado no ritualizado processo de composição dos objectos em questão, que remetem para um campo simbólico generalizado, segundo Linkman:

> "For the most part we do not focus on the private and the intimate; we photograph in our public rooms when the family is at home to visitors. If asked, we can all identify the occasions we feel to be apropriate and fitting, and those where the camera's presence would appear intrusive." (Linkman, 1993:7)

No entanto, a referida noção de senso comum em relação ao que é registado não impede que o conteúdo se caracteriza por ser objectivo. Curtis surge em

[3] Ian Grosvenor parte do estudo de um álbum escolar localizado em Inglaterra e explora, em "The school album: images, insights and inequalities" (inserido na obra "Fotografia i História de LÉducació"), a natureza das imagens, partindo da descrição do seu conteúdo e culminando na valorização incondicional do seus significados culturais e contextos.

concordância com Grosvenor aquando do papel da interpretação subjectiva de imagens:

> "Photographs play an inimitable role in albuns. While they have authority in their representation of the real world, they are also subjective and open to interpretation, embodying thoughts in pictures. Looking at albums redoubles the storytelling impulse that photographs naturally trigger." (Curtis, 2011: 7)

Ao sentimento de que se está na presença de um objecto duradouro é acrescentada a partilha da experiência individual de que o mesmo se reveste: memórias, universais ao leitor, uma vez que a necessidade de contacto com representações de experiências que não as próprias é geral.

Annete Kuhn conclui:

> "(...) photographs may 'speak' silence, absence, and contradiction as much as, ineed more than, presence, truth or authenticity; and that while in the production of memory photographs might often repress this knowledge, they can also be a means of questioning identities and memories and of generating new ones" (Kuhn, 2002:154)

O novo mundo de possibilidades sugerido pela autora ultrapassa o conceito de arquivo como um repositório fechado. Pelo contrário: indica que o caminho a seguir pode passar pela criação de novas histórias a partir de antigas, contornando a literalidade do referente fotográfico. É deixada em aberto a discussão relativa à transformação da obra original, questionando as fronteiras entre a narrativa original e a manipulação completa.

Em suma, o álbum de fotografias familiar constituiu um objecto exemplar na análise da imagem e da importância do contexto no qual se insere. Desde a literalidade e informações factuais que transmite à entrada do carácter interpretativo, a cronologia privada de um núcleo conjuga o simples arquivo com um processo algo ficcionado. As histórias surgidas detêm um campo simbólico e de significados comuns que as tornam universais ao público, espectador pouco frequente de espólios imagéticos que não os seus.

1.5. Do arquivo imagético à sua dinâmica como objectos: do conceito de exposição ao de instalação

A referida desvalorização do formato imagético instantâneo pelo modelo artístico vigente encontra uma forte oposição no tratamento dado pelos autores e detentores dos espólios privados. As fotografias são elevadas a talismãs, embebidas de significados que vão para além da formalidade e da imagem em si. A apresentação de uma imagem sem o seu contexto retira-lhe grande parte do seu sentido. Onde está guardada, se está revestida por ou inserida algum material, se se encontra disponível ao toque e manuseamento, se faz parte da esfera pública ou privada de determinado núcleo familiar, se integra o álbum ou está emoldurada, se é levada ao peito, num esmalte ou se escondida numa gaveta ou carteira: o tratamento da imagem pós-captura importa para a total compreensão da mesma.

O sentimento de posse de uma imagem como objecto pessoal assume-se, no campo vernacular, como um dos princípios fundamentais a este género, categorizando-o, apesar das particularidades. O que é facilmente e primeiramente valorizado é a alegada transparência da fotografia e a clara referência ao que é retratado, uma visão delimitadora da multiplicidade de sentidos que uma só imagem pode ter. Importa elevar a imagem da sua aparente bidimensionalidade para a tridimensionalidade do objecto:

> "(...) the brute objectness of photography in general, the comforting solidity of its memorial function." (Batchen, 2002: 60)

É a materialidade que evoca a sua inerente função de memória, presente no objecto: álbum.

Frequentemente, como na caso particular do álbum da Família Martins, um espólio de diversos documentos acompanha o álbum no seu processo de arquivamento. A falta de legendas e informação sentida no folhear da obra fotográfica é compensada, em muitos casos, pela existência de objectos que a complementam: agendas, bilhetes, notas diversas, mapas, cartões identificativos ou mesmo fotografias, que tanto podem denunciar a sua separação da edição do álbum, após inclusão inicial, como podem nunca ter feito parte da referida selecção.

Em "Álbum", série fotográfica e espólio completam-se em circunstâncias de exibição pública, sendo que este acrescento completa o espaço em branco deixado pelas imagens apresentadas, fornecendo referências concretas de locais, datas e pessoas relativas à cronologia em questão. O conceito de inserção destes objectos contorna a tradição da mera exibição vertical, em parede, valorizando o cruzamento de diferentes tipos de informação: factual e artística, conjugando a ideia de arquivo com a de uma nova produção, com base no mesmo.



Fig. 4: Capa do bilhete de embarque para o Brasil



Fig. 5: Bilhete de embarque para o Brasil



Fig. 6: Comprovativo de envio de dinheiro para Portugal.

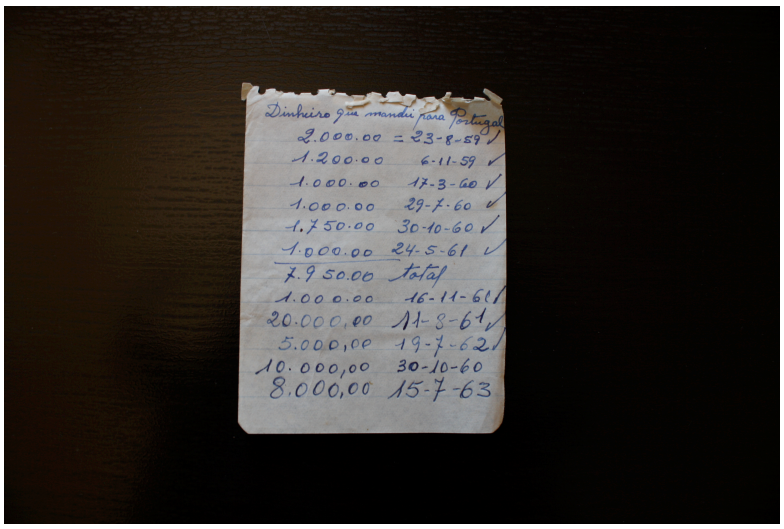


Fig. 7: Anotação do dinheiro enviado para Portugal.

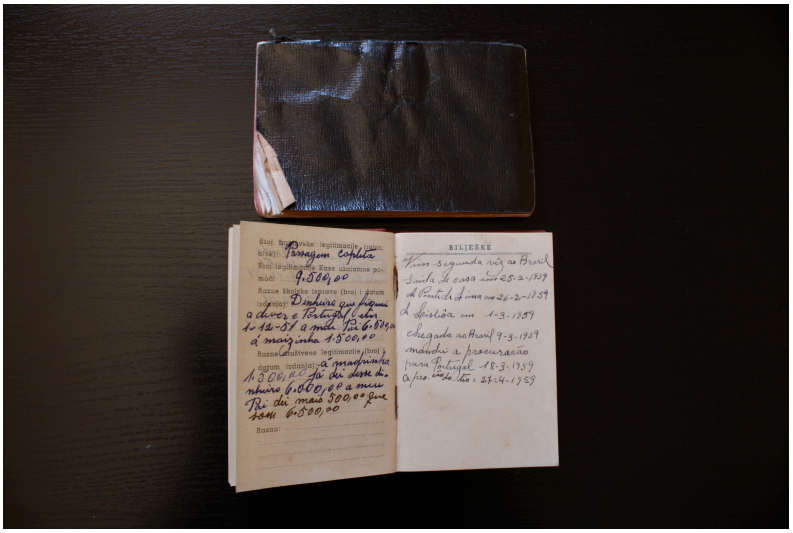


Fig. 8: Agenda pertencente a João Martins.

1.6. Conclusão

A valorização da fotografia vernacular apresenta-se como relevante, bem como o pensar do porquê do estado actual da imagem doméstica. A mudança necessária passa por uma redefinição da forma como a fotografia e a sua historicidade são pensadas, de acordo com Geoffrey Batchen. Apesar da urgência da inclusão da fotografia vernacular, popular e de família, este tipo de imagem considerada como a mais vulgar caracteriza-se por uma complexidade de sub-géneros que fazem com que a sua oficialização perante a cronologia oficial, constituída pelos restantes géneros, não seja totalmente eficaz ou suficiente. Segundo o autor, os estudos referentes a esta temática são escassos, apesar da afirmação da imagem instantânea em termos numéricos, em comparação à denominada de artística. Esta interligação entre categorias fotográficas aparentemente distintas é explorada pelo autor:

> "Why not instead, for example, insist on the vernacularity of the art photograph (...)? And why not at the same time explore the artistic qualities of vernacular objects (...)?" (Batchen, 2002: 76)

A solução proposta complementa o âmbito vernacular com o artístico, num cenário idealista em que ambos os géneros assumem a presença do outro nas suas características, no qual o primeiro se assume como o princípio organizador do discurso histórico e, possivelmente, alvo da sua própria teoria fotográfica. A dificuldade de circunscrever a vernacularidade é reduzida em "Photographic Memory. The Album in the Age of Photography", no qual o álbum é apresentado como o objecto a valorizar:

> "This book makes a case for defining the photographic album as a unique genre, an art form, which began in the mid-nineteenth century and flourished with the technical expansion of photography during the twentieth century." (Curtis, 2011:9)

No entanto, o seu carácter "nostalgista" aproxima teoria fotográfica de uma sentimentalidade que pode surgir como um impedimento à passagem da imagem da domesticidade ao âmbito público. Maria João Baltazar explora a fotografia de família a partir de Kuhn, sintetizando a subjectividade inerente à mesma:

> "Uma história da fotografia, assim como uma história privada a partir de fotografias, corresponde sempre a um conjunto de esforços possíveis, inventário das marcas do tempo e espaço que foram delimitadas relativamente a outras, por vezes deliberadamente apagadas." (Baltazar, 2008: 49)

Em referência à obra da autora "Segredos de Família: Actos de Memória e Imaginação", refere o carácter dificultador do âmbito de estudo em questão:

> "(...) no terreno movediço das recordações e da construção de uma identidade familiar." (Baltazar, 2008: 47)

Da mesma forma que a subjectividade inerente à imagem privada não tem que resultar, necessariamento, num impedimento da visualização da fotografia familiar como evidência e memória, este carácter intimista pode não constituir impedimento à sua valorização e, consequentemente, possível oficialização como arte. Se a arte fotográfica é validada, por exemplo, através da expressão individual intencional, a fotografia realizada por um aos seus eleva esse patamar, embora exceda o acto através da posse e sentimentalidade que caracteriza o núcleo familiar.

O processo de realização da série fotográfica "Álbum" resultou na concordância de opiniões em relação aos autores consultados para a presente reflexão. A autoria de um projecto que tem como ponto de partida o âmbito pessoal e íntimo não invalida a capacidade da sua transformação em um produto final artístico acessível ao grande público. A facilidade da escolha de algo próximo pode revelar-se mais complexo na sua fase de conceptualização, por parte do autor, como revelado por Maria João Baltazar. No entanto, a importância dp estudo da temática é comprovado, ao longo do desenvolvimento do projecto, em partilha com outros: votadas a uma frequente banalização, as imagens domésticas são revisitadas e visualizadas de uma nova forma, sofrendo uma valorização quase instantânea por parte de quem as vê.

2. Estado da Arte: Quem Fotografa a Família?

Na contemporaneidade, quais as divisões possíveis na arte de fotografar a família? De que forma artistas e fotógrafos defendem o uso do conceito: família (a própria ou de outrém) como objecto central de um determinado projecto? E através de que metodologias é o referido objecto artístico, revestido de intimidade, exibido e transposto para o espaço público?

Qualquer que seja o uso dado ao *médium* fotográfico no âmbito familiar (privilegiando mais ou menos o lado formal ou as componentes psicológica e sociológica), o acto em si mantém-se como parte de um ritual celebratório, agregador da memória colectiva de um núcleo em particular e construtor da memória da sociedade, em geral. A fotografia contemporânea estuda o âmbito fotográfico em questão, elevando a família a ponto fulcral da cultura visual na actualidade, patente em projectos cujos autores Christian Boltanski, em "Les Monuments", Sally Mann, através de "Immediate Family", Rosângela Rennó com o projecto "Bibliotheca" ou Larry Towell, em "The World From My Front Porch" são exemplos.

A reflexão do estado da referida arte selecciona e sintetiza informações relativas a projectos específicos do mesmo – referências do projecto teórico e prático: "Álbum".

2.1. A importância do núcleo afectivo em Sally Mann

O projecto "Immediate Family" de Sally Mann (1951) assume-se como o mais conceituado da autora e como fonte de inspiração para o projecto "Álbum". A crença de que só produzimos arte quando fotografamos o que nos é próximo e o que amamos, como condição exclusiva, afasta a necessidade de percorrer outros espaços para além do nosso.[4] Tal facto não anula a necessidade de conceptualização do produto artístico: assume que, dentro de diferentes temáticas, o ponto fulcral comum em todas é a família. Afirma-se a total proximidade com as próprias imagens, confirmando a subjectividade da fotografia em geral.

Surge, no entanto, a possível excessiva intimidade levada a público, seja sob a forma de exposição fotográfica, ou sob a forma de livro, representativo do trabalho da artista norte-americana. Por um lado, a denúncia do género de imagens apresentadas por Mann, pelo grafismo dos corpos e pelo uso dado à imagem dos próprios filhos; por outro, uma versão menos sensacionalista, em que o quotidiano pela mesma retratado é um convite de entrada ao pública no seu próprio lar, através de imagens quase instantâneas, nas quais as tarefas do dia-a-dia são embelezadas e a personalidade de cada membro do núcleo familiar é valorizada, distanciando-se do tradicionalismo de registar os momentos simbólicos comuns a todas as famílias. Qualquer que seja a posição do espectador, Reynolds Price sintetiza o essencial à série fotográfica:

> "(...) for me – as much as any images I know in the crowded history of domestic photography – these loving, fearful, trustworthy and profound pictures explore the nature of family love, maternal love and child response; and they do so from new yet ancient grounds." (Pierce *in* Mann, 2001: 80)

Constata-se uma clara aproximação ao trabalho de Larry Towell, em "The World From My Front Porch", a comentar posteriormente: a importância do testemunho do próprio autor, a espontaneidade aparentemente presente em cada fotografia, o dia-a-dia como temática e, principalmente, a exaltação do

[4] "One of the things that my career as an artist might say to young artists is the things that are close to you are the things that you can photograph the best." A partir desta citação presente no documentário "What Remains: The Life and Work of Sally Mann", Mann aproxima, inevitavelmente, sujeito e fotógrafo.

espaço próprio, da habitação e do seu alpendre como foco central simbólico em ambas as séries, aliado à omnipresença da paisagem envolvente.

A universalidade da temática é confirmada pela autora, na introdução à sua obra, sob a forma de um testemunho pessoal:

> "The place is importante; the time is the summer. It's any summer, but the place is home and the people here are my family. [...] I have lived all my life in southwestern Virginia, the foothills of the Blue Ridge Mountains. And all my life many things have been the same. [...]" (Mann, 2001:3)

As imagens encontram-se revestidas de uma inegável beleza, apesar da aparente banalidade dos momentos registados, compostas sob a forma de um álbum:

> "These are photographs of my children (...). Many of these pictures are intimate, some are fictions and some are fantastic, but most are of ordinary things every mother has seen – a wet bed, a bloody nose, candy cigarretes. They dress up, they pout and posture, they paint their bodies, they dive like otters in the dark river." (Mann, 2001:4)

O que a aproxima dos restantes autores é a exaltação da memória e o estudo da mesma através da imagem, partindo sempre da família como seio de onde as mesmas nascem: "Memory is the primary instrument, the inexhaustible nutriente source; these photographs open doors into the past but they also allow a look into the future." (Mann, 2001:4)

A conclusão de "Immediate Family", por parte de quem a vê, aproxima-se da opinião de Pierce, no último parágrafo da obra:

> "They could lead more people than Mann's own family to a vital and often long-postponed encounter with the primal news of home and departure, the flight itself we all must make – encounters that may well be productive of healing and mercy in ways that few but the greatest pictures manage." (Pierce *in* Mann, 2001:80)

O poder das imagens de Sally Mann prende-se com a honestidade das mesmas: é um retorno aos valores mais importantes em qualquer sociedade e tal torna-as universalmente legíveis. Mais do que isso, aproxima-as de valores mais íntimos.



Fig. 9: Sally Mann, *Emmet, Jessie and Virginia*

2.2. O álbum e o depoimento em Larry Towell

Towell (1953) iniciou-se na fotografia e na revelação a preto e branco no contexto dos seus estudos em Artes Visuais, na Universidade de York em Toronto, Canadá, país de onde é natural. Define-se pelo carácter humanista que emprega aos seus variados projectos, tendo realizado projectos de voluntariado em conflitos políticos por todo o mundo.[5] Agenciado pela Magnum, os seus projectos encontram-se impregnados sempre de um carácter pessoal e do íntimo. Os trabalhos apresentados falam, essencialmente, da terra,. Aproximando-se do fotojornalismo ou de uma imagem mais instantânea, aproxima o público de realidades desconhecidas, seja num país sub-desenvolvido ou a da sua própria família.

A série fotográfica "The World From My Front Porch" parte do terreno onde Larry Towell vive. Parte do seu próprio espaço, uma quinta, explora-o e o resultado são reproduções dos objectos e das imagens encontradas e recolhidas, exibidas nas primeiras páginas do livro que, transportando o leitor para o conceito de álbum. Eleva o estatuto de cada artefacto encontrado nos seus terrenos, destacando-os em páginas de grandes dimensões, sejam eles recortes de diários, flechas e compassos artesanais, páginas de álbuns de fotografia da família dos seus antepassados. É criada uma linha cronológica que nos leva até à imagem e ao quotidiano da sua família na actualidade: dezenas de fotografias a preto e branco que comportam alguns anos da vida da sua mulher e dos quatro filhos. A preocupação não é a técnica fotográfica, mas sim a perfeição do momento e o que é captado supera enquadramento ou focagem precisos. O leitor encontra-se sentado nas escadas do alpendre da família Towell a observar cada fim de tarde, o particular que é aquele núcleo afectivo até chegar ao autor: "Land makes people into who they are. Of that I'm sure If they lose it, they' forfeit their solvency and a little bit of their souls, which they will spend the rest of their lives trying to regain." (Towell, 2008: 145)

Introduzindo as suas experiências humanitárias, tendo sido delegado de uma delegação de direitos humanos, conduz a parte final do livro pelas imagens daqueles que não detém o direito à sua terra, em contraponto às imagens da sua

[5] A sua itinerância fá-lo produzir mais do que imagens, passando pelas áreas da música e livros, tendo produzido inúmeros obras nesse âmbito, catalogadas em: larrytowell.com.

própria terra. É o regresso aos objectos e ao registo fotográfico dos mesmos: pendentes, pins, desenhos, pinturas de prisioneiros de um dos principais conflitos por ele seguido: Nicaragua, Guatemala, El Salvador. À imagem alia-se o texto: o testemunho e a entrevista tem um papel fulcral no acto de contar histórias por Larry Towell. Páginas de revistas e reportagens fotográficas são integralmente reproduzidas nas páginas do livro, transportando-nos para Gaza (Palestina), onde as casas destruídas são vistas a partir das suas próprias chaves e fechaduras, como prova do despejo de milhares de famílias. "Ao simbolismo seguem-se imagens dos bombardeamentos e as suas consequências, com origem numa outra obra do autor, como complemento à explicação do que é a destruição deste território. A denúncia em imagem não passa só pela força do Homem, mas reporta, igualmente, à força da Natureza: a última terra fotografada é Nova Orleães pós furacão Katrina, através da reprodução da reportagem fotográfica de Towell em revista: projecto inserido no fotojornalismo. "The resultant uprisings are the inevitable outcome when one's identity is threatened or lost – an identity which is in the land itself." (Towell, 2008: 145)

Presencia-se um claro retorno às origens: partindo do último desalojamento em massa, são fotografados álbuns de família encontrados ao longo do rio Mississippi, regressando ao conceito de família e da sua própria imagem. A esquematização em círculo aproxima temática e metodologia expositiva em Larry Towell: apesar de todas as expedições fotográficas em diferentes continentes, o regresso a casa é exaltado pelo viajante-fotógrafo através da sua fotografia e "The World From My Front Porch" exemplifica-o. A defesa do espaço próprio, da referida terra, responde à máxima de que da terra viemos e à mesma voltaremos. Segundo o autor, a identidade individual e, consequentemente a de uma comunidade, é a da própria terra que estes habitam e um álbum de família não é construído sem a referência à mesma.



Fig. 10: Larry Towell, *Naomi, Ann*



Fig. 11: Larry Towell, *Dad's songbook*

2.3. A conceptualização do álbum como objecto em Rosângela Rennó

Rosângela Rennó (1960) combina as diversificadas áreas de estudo – Artes Visuais, Arquitectura e Comunicações e Artes – numa só arte, a do arquivo, presente na série fotográfica "Bibliotheca" (2002). O ponto de partida deste projecto é introduzido por Maria Angélica Melendi, na obra "O Arquivo Universal e Outros Arquivos":

> "Em 1992, Rosângela Rennó comprou, num mercado de pulgas em Bruxelas, um conjunto de seis caixas de slides completas. Não sabia que essa compra caprichosa seria o começo de uma obsessão: a procura tenaz por velhos álbuns de fotos." (Melendi *in* Rennó, 2003: 23)

A sua recusa em assumir-se como fotógrafa, aproximando-se do acto de recolha de objectos que apelam à memória – neste caso, o álbum de fotografias – culmina numa instalação na qual a tradicional parede como suporte de imagens é descartada: impõe-se a vitrine como objecto de exposição por excelência. Neste caso em particular, o conteúdo imagético é distribuído por mais de trinta, aglomerando não só os álbuns encontrados, mas também outros objectos visuais, como mapas ou slides. O espaço expositivo, o Museu de Arte de Pampulha, localizado no território brasileiro de Belo Horizonte, foi o escolhido para a mostra, sendo importante criar uma ligação significativa entre a exibição de espólios privados em espaços públicos, como é o caso.

A sua autoria é constante no processo artístico, apesar de não ser a real autora dos objectos imagéticos selecionados: o conceito é o seu, a organização advém de toda uma teorização acerca da memória colectiva e da sua real existência, mesmo que a referência inicial seja a memórias de outrem e/ou anónimas.

> "Rosângela's Rennó art deals with the impossibility and the way it tends to get siphoned off by the receptacles we have developed to contain it." (Cameron, 1995:6)

A esta modernidade contrapõe-se a valorização do que é antigo e dos vestígios desta característica do espólio exibido, aspectos ressalvados nas reproduções

organizadas na referida monografia da autora. Enaltece-se o aspecto físico e a aparência de cada objecto, exemplificativo nas sequências de capas de álbuns de fotografia, mas com um distanciamento do habitual e fácil saudosismo em relação ao passado.



Fig. 12: Detalhe da instalação da artista no Museu de Arte de Pampulha. Fotografias da autoria de Eduardo Eckenfels

2.4. A transformação das memórias fotográficas em Christian Boltanski

Christian Boltanski (1944) concebe obras em diferentes realidades artísticas, mas a fotografia desenvolveu-se como o principal meio de compreensão de um dos seus conceitos mais explorados: a memória. Não sendo a arte exclusiva do autor, trabalha, igualmente, em formato vídeo, escultura e pintura, e é através da combinação dos mesmos que, frequentemente, culmina o processo criativo em exposições sob a forma de instalações.

O centro dos projectos é a vida privada e a experiência pessoal individual: a sua, mesmo que na realidade o conteúdo não lhe pertença, como é o caso da série fotográfica "Album de la photos de la famille D., 1939-1964" (1971). Tendo como ponto de partida mais de uma centena de imagens do espólio de um amigo (aproximando-se, neste aspecto, à metodologia de Rosângela Rennó, que trabalha fotografias encontradas) explora-as, exibindo-as na quinta exposição de arte alemã, em Kassel, a Documenta, no ano de 1972.

> "The Documenta 5 curatorial team presented Boltanski's work in two opposing ways: on the one hand, a private and inacessible in the section of the exhibition called 'individual mythologies' where the vitrines were taken to espouse the kind of authenticity that they were intended to critique; on the other, on a catalog essay, the 'Album de la photos de la famille D.' was framed as universally comprehensible." (J. DeRoo, 2006:100).

O nível de acessibilidade do projecto é discutido, bem como a sua capacidade de universalização, no âmbito da mesma curadoria que dirigiu a exposição do artista francês.

O aparente distanciamento contrapõe-se à constante reconstrução da sua própria memória individual, na qual a espécie de falsificação que realiza de memórias alheias se apresenta apenas como meio de atingir um fim. O projecto desenvolve-se fornecendo novas identidades aos retratatados e, consequentemente, uma nova identidade global à família em questão – que poderia ser a dele, a de outro amigo ou de qualquer pessoa. O álbum de fotografias da família transporta-nos para a nossa própria efemeridade e para a constante construção de uma experiência colectiva em que realizamos o mesmo

tipo de imagens, nas mesmas situações, em cenários semelhantes, tentando criar o mesmo tipo de imagem identificativa do núcleo no qual nos inserimos.

Surge uma nova lógica e ordem históricas e, consequentemente, uma nova interpretação, com base em rituais familiares comuns à maioria, mas marcando o cunho pessoal do autor em questão. O espectador é, em teoria, levado ao seu próprio passado. A memória assume-se como um conceito em constante exploração e Christian Boltanski cria um jogo de percepção entre ele e o público, em que desafia a questão do esquecimento individual, a partir da memória colectiva presente em qualquer seio familiar, partindo da reconstrução do que é o passado. Em questão está sempre a autenticidade dos documentos apresentados através da valorização de práticas ligadas ao arquivo.

Concluindo, o autor revela:

> "I use photographs because I'm interested in the subject-object relationship. A photo is an object, and it's relationship with the subject is lost. It also has a relationship with death." (Boltanski *in* Semin *et all*, 1997: 25)

O triângulo entre fotografia, sujeito e morte é, aqui, tido como ponto fulcral no âmbito das funções da fotografia do autor em questão: a partir do momento que é imagem, deixa de relacionar-se, na íntegra, com o seu referente, apontando directamente para a questão inevitável da mortalidade.



Fig. 13: Christian Boltanski, *Álbum de la photos de la famille D.*

2.5. Conclusão

> "The images of people we are *familiar* with are typically circulated within a personal realm (e.g. domestic family albums, computer desktops, mobile phones, etc.), while the *known* representations of people circulate in public discourses [...]. The pleasure is in seeing the familiar and known again and again. [...] The work by photographers who are conscious of representing the unrepresented in new ways, which do correlate to their actual identities in some way, is of much value – and this is often where innovations in portraiture are achieved, precisely because they interrupt the confortably economy of the *same.*" (Bate, 2009: 81)

A imediata catalogação dos projectos do conjunto de artistas explorados no Terceiro Capítulo deste ensaio designado "Quem Fotografa a Família?", através da clara ligação com o conceito de núcleo familiar, reduz as especificidades presentes em cada um, resultando uma visão simplista da temática geral. A divisão das quatro referências citadas ao longo do ensaio – Sally Mann, Larry Towell, Rosângela Rennó e Christian Boltanski – em dois grupos categoriza-os através da divisão entre temática das séries fotográficas e forma de exibição das mesmas.

Os dois primeiros autores referidos aproximam-me de técnicas mais classicistas de edição dos projectos. A intimidade da sua própria família é registada e, posteriormente, privilegia o livro como forma de expoente máximo da exibição da série fotográfica. Esta edição dos projectos abrange mais materiais para além da série fotográfica correspondente a cada um: seja sob a forma de um prólogo ou epílogo presentes nas obras, como é o caso de Mann, do próprio autor ou de outro; seja pela combinação com outras formas de testemunho, através de documentos ou texto jornalístico, aliado ao depoimento do artista, exemplificado na obra de Towell, inserida num projecto mais alargado: neste caso, o Archive of Modern Conflict (Arquivo do Conflito Moderno). Apelam a conceitos mais individualistas e de intimidade, conciliando os mesmos com a transposição dos seus próximos ao público em geral.

O segundo grupo de artistas, composto por Rennó e Boltanski, parte de imagens de elementos exteriores ao seu próprio núcleo familiar. Uma outra distinção baseia a forma de exibição das mesmas, sob a forma de instalações, em que a luz, a maquetização da exposição e o ultrapassar de tradicionalismos como o mero uso da parede da galeria como espaço expositivo são claros indicadores dos objectivos dos projectos: as famílias retratadas poderiam ser a de qualquer indivíduo que a visualize, apelando à abrangência da temática explorada.

O conjunto de autores em pesquisa constituem uma grande contribuição ao projecto final de Mestrado em Fotografia Documental "Álbum", sendo como factor de inspiração e ponto de partida ao tema do mesmo, seja como aperfeiçoamento das metodologias de pesquisa e pós-produção das imagens realizadas, sublinhando a importância da ligação entre o corpo do projecto em si e a forma pelo qual o mesmo passa de uma criação artística ao espaço expositivo – seja em galeria, seja sob o formato de livro ou catálogo necessário à mesma.

O projecto "Álbum" reporta a uma família em particular e a necessária universalidade do objecto de estudo tem como pilar outros projectos fotográficos que sustentam a opinião de Patricia Holland em "Sweet it is to scan...":

> "The equation between *the family* and private experience is too easily made and excludes to much." (Holland *in* Wells, 2004: 117)

3. Metodologia do Projecto

3.1. Exploração da história, testemunho familiar e registo da casa

Numa primeira fase o projecto "Álbum" abarcava os dois lados da minha família, materna e paterna – sediados em Guimarães e Ponte de Lima, respectivamente. Os estudos fotográficos e pesquisas iniciais (realizados no ano lectivo 2010/2011, com o auxílio de uma Canon digital 550D, lentes 18-55 mm) delimitaram apenas o segundo lado da família referido, delimitaram apenas o segundo lado da família, focando, primordialmente, a personagem do meu avô paterno, executante ou "desenhador" e detentor do álbum em questão.



Fig. 14: Avó materna com um retrato antigo seu



Fig. 15: Mãe com um retrato da sua juventude



Fig. 16: Retrato emoldurado do bisavô materno, segurado pelo meu pai.



Fig. 17: Esmalte com imagem do avô materno.



Fig. 18: Avó maternal com um retrato em grupo de um casamento.

Após a *repérage* lá realizada no início do ano lectivo 2011/2012 (com a referida Canon 550D com lentes 18-55 mm), a captação de imagens baseou-se no sistema analógico de médio formato, nomeadamente através de uma Mamiya 645. A inadequação da lente de 80 mm aos espaços de pequenas dimensões e a impossibilidade de intermutá-la levou à sua substituição, optando por fotografar com uma digital Canon 7D, complementada por uma lente grande angular (17-40mm), que se revelou bastante mais vantajosa para fotografar os espaços em questão. A rapidez do equipamento digital auxiliou o processo, agilizando o registo de situações de retrato ou movimento dos fotografados. [6]

A presença assídua na casa garantiu não só um trabalho de registo de momentos, mas de depoimentos centrados na história familiar a partir da voz do meu avô, de forma a recolher o máximo de informações sobre as imagens da família. A pesquisa de memórias passadas lida com o processo de lembrar, que não é instantâneo ou preciso. Tal processo revelou-se extremamente delicado e lento, uma vez que implica um ambiente de isolamento em relação ao exterior, não facililitador do contacto constante necessário, característico da terceira idade. Impõe-se, nesta fase, uma grande sensibilidade aquando da pesquisa, sem esquecer o profissionalismo necessário ao sucesso do projecto.

[6] Mais informações acerca do equipamento fotográfico digital utilizado pode ser consultado no website canon.pt Os dados referentes ao equipamento analógico de médio formato encontram-se em: camerapedia.wikia.com ou em mamiyaleaf.com.



Fig. 19: João e Rosa Martins, fotografados na entrada sua habitação
Equipamento: Canon 550D.



Fig. 20: O casal em momento de partilha de histórias
Equipamento: Canon 550D



Fig. 21: Cómoda do quarto do casal. Equipamento: Mamiya 645



Fig. 22: Entrada da casa, em Ponte de Lima. Equipamento: Mamiya 645.



Fig. 23: Registo de um dos quartos, com destaque para a mesa com os porta-fotos. Equipamento: Canon 7D.



Fig. 24: Cómoda de um quarto actualmente inabitado. Equipamento: Canon 7D.



Fig. 25: Fotografia de uma divisão quase vazia, com destaque para o retrato na parede. Equipamento: Canon 7D.



Fig. 26: Retrato do casal na sua cozinha. Equipamento: Canon 7D.

3.2. Pesquisa de imagens de arquivo de âmbito vernacular

A pesquisa da componente bibliográfica baseou-se na procura de obras direccionadas tanto para um contexto mais generalizado da temática, explorando os conceitos básicos da fotografia e do documental, como para a problemática específica, da fotografia vernacular e do álbum de família.

O processo realizou-se através de pesquisa de obras/artigos/ensaios disponibilizados *online* e em bibliotecas ou acervos do Porto como a Escola Superior de Educação, Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, Museu de Serralves e Centro Português de Fotografia (CPF) ou em Ponte de Lima, como a Biblioteca Municipal e o Arquivo Municipal, de forma a obter informações mais detalhadas e específicas no âmbito do património imaterial e tradições locais.

Para além destas instituições, a ajuda de um fotógrafo local limiano, Amândio Vieira (Foto Lethes), com ligações à minha própria família, tem-se revelado crucial devido ao seu extenso espólio imagético relativo às famílias da região minhota e à sua proximidade com as mesmas.

No âmbito da pesquisa de imagens de arquivo, as mesmas instituições ou fontes são essenciais a esta procura, nomeadamente o banco de imagens do CPF e da Foto Lethes. No primeiro caso, a indisponibilidade temporária das imagens pertencentes ao Arquivo de Álbuns Fotográficos dificultou o processo, tendo a pesquisa sido direccionada para imagens de famílias originárias de colecções individuais, cedidas ao Centro.

As imagens cedidas pelo fotógrafo Amândio Viera têm origem numa fase inicial da pesquisa para o projecto de mestrado. A procura tem como propósito contextualizar "Álbum": a região habitada pelos intervenientes do processo, a profissão de criador de gado, as tradições locais e a sua ligação ao núcleo familiar. O resultado são imagens de arquivo dos temas acima referidos, postais antigos da vila limiana e imagens actuais da autoria do próprio fotógrafo.



Fig. 27: Postal representativo de uma lavrada. Arquivo: Foto Lethes.



Fig. 28: Imagem de trabalho no campo. Arquivo: Foto Lethes.



Fig. 29: Fotografia de Amândio Vieira. Arquivo: Foto Lethes.

Importa referir que parte essencial à metodologia de trabalho consiste em explorar o que é feito no campo fotográfico, não só quais os projectos desenvolvidos a nível nacional, em geral, mas aqueles que se assumem como referências centrais ao desenvolvimento de "Álbum". O visionamento de exposições como o BES Photo 2012 (com os participantes Duarte Amaral Neto, Cia de Foto, Mauro Pinto e Rosângela Renô) ou a individual da última artista, respectivamente, no Centro de Arte Moderna (CAM) da Gulbenkian: "Frutos Estranhos" contribuem para a noção do que é exposta e, principalmente, da forma como é exposto – organização do espaço e toda a maquetização inerente ao mesmo, impressão de imagens e materiais utilizados, entre outros aspectos.

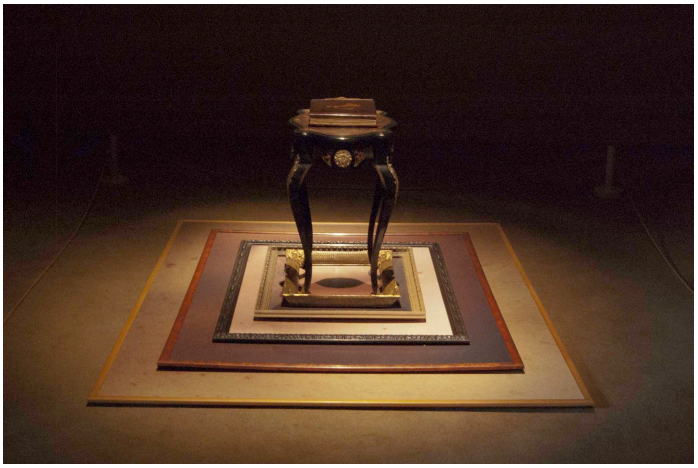


Fig. 30: Instalação de Rosângela Rennó no CAM: "Frutos Estranhos"



Fig. 31: Exposição de Duarte Amaral Netto, no BES Photo 2012.

3.3. Desenvolvimento do projecto no estúdio de fotografia e pós-produção

O registo do álbum foi realizado em diversas fases, de modo a aperfeiçoar o processo até obter o género e qualidade pretendidos. Num primeiro momento, em casa, fora do contexto do estúdio, apenas para registo da totalidade das partes que constituem o objecto de forma a contabilizar o número de imagens e proceder a uma análise mais detalhada do álbum, evitando o manuseamento constante, o que poderia contribuir para a sua, já acentuada, degradação. O objectivo é a posterior junção das diferentes páginas, impressas em miniaturas, numa montagem em que fosse possível visualizar a totalidade do álbum, em simultâneo.

A partir desta fase, todo o processo foi realizado no estúdio localizado nas instalações do Departamento de Artes da Imagem da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo. O registo foi realizado através da reprodução da capa e contra-capa, bem como a totalidade de páginas do lado direito. Esta opção deve-se ao facto de estas serem as partes do álbum detentoras de mais vestígios de uso e consequente degradação do mesmo: fotografias arrancadas, marcas de cola ou cantos sem a respectiva imagem. O conjunto de equipamento utilizado constituiu-se por uma mesa de reprodução de imagens e duas cabeças de flash Esprit da Bowens a 1500 W's, orientadas a 45º, cada uma à mesma distância do objecto a fotografar, sincronizadas ao equipamento digital: Canon 7D, complementada por lentes 24-70mm. O objectivo proposto era a captação do objecto na sua totalidade e, posteriormente, das partes que o constituem, individualmente. Deste modo, é possível estudar de forma mais precisa o tipo de imagens que o compõem, bem como a sua potencialidade e plasticidade como parte integrante da maquetização da exposição correspondente ao projecto final.

Posteriormente, o referido processo de reprodução foi aperfeiçoado. A reprodução integral do álbum foi acompanhada da utilização de um vidro da área total de ambas as páginas a registar, com o auxílio de um filtro polarizador (Posso, de 25 mm) que complementou a câmara: Nikon D200 e lente de 50 mm. Assim, minimizaram-se quaisquer brilhos e reflexos, uniformizando o aspecto geral do objecto. A mudança de equipamento de captura deveu-se à necessidade de conjugar os novos acessórios, o que não seria possível com o anterior, devido

à sua incompatibilidade. Para além disto, cada disparo foi condicionado pelo temporizador do equipamento digital, de modo a garantir a estabilidade máxima do processo de captura e a certeza que nenhum tipo de sombras ou indícios da presença do fotógrafo eram notados. O uso de campanulas complementam os focos de luz, de modo a direcioná-la a suavizá-la. O conjunto de equipamento em estúdio é completado com um escadote, para garantir que o cenário estaria pronto previamente ao momento de captura. Para além disto, o processo conclui-se com o uso de um par de luvas de algodão necessário ao manuseamento do objecto e do material, bem como por duas folha de cartolina preta: uma colocada na superfície da mesa de reprodução, de modo a criar o fundo pretendido e uma outra orientada verticalmente, de modo a corrigir reflexos notados ao longo do processo de registo.

A última fase que compõe o processo de fotografar o álbum, ainda em estúdio, explora, maioritariamente, a parte conceptual do projecto, indo para além do mero registo de cada página e da totalidade das imagens que o constituem. O enquadramento assume-se como conceito-chave desta fase, combinando o projecto desenvolvido teoricamente com o complemento prático. Em termos técnicos, o objectivo principal direcciona-se para a obtenção da máxima qualidade de imagem possível, daí a opção pelo uso da câmara analógica de médio formato Hasselblad 503 CW complementada do respectivo back digital, no sentido de a agilizar o processo fotográfico. À objectiva de 180 mm acrescentou-se o fole de extensão, acessórios adequados ao género de aproximação pretendida ao objecto, o álbum, disposto na mesa de reprodução do estúdio, com o auxílio de uma cartolina preta como fundo. A iluminação parte de uma cabeça de flash (Boewns QUADX 3000), cuja luz se caracteriza por ser assumida, directa e, acima de tudo, direccionável e flexível, dependendo do lado a fotografar – página direita ou esquerda – e adequado ao efeito pretendido em cada imagem, mais ou menos contrastante. Para aperfeiçoar todo o processo, foi colocada uma placa de esferovite suspensa sob a cabeça de *flash* que, não alterando a iluminação do objecto, impedia o envio de luz para o visor do equipamento fotográfico, possibilitando uma correcta visualização antes do acto em si, de modo a enquadrar e focar correctamente e após o registo.

A adicionar a esta fase, junta-se a criação de uma imagem de grandes dimensões, a incluir na selecção final de fotografias, em que o objecto é registado na sua totalidade, ao contrário do último conjunto de fotografias que

constituem, em si, uma selecção e narrativas próprias. O registo é da parte lateral do álbum de fotografias da família, em que é percepcionada a sua dimensão, o seu estado de degradação e os pormenores das fotografias no limite das páginas. O processo é realizado com o mesmo equipamento fotográfico, variando apenas o tripé e a iluminação.

Todo o processo descrito é auxiliado pelo software associado ao back digital da Hasselblad, *Sinar Captureshop 6.1*, que permite a visualização instantânea das imagens, optimizando o acto de fotografar o objecto, até atingir os objectivos pretendidos em cada imagem.

Posteriormente, foi realizada uma selecção provisória de fotografias e são efectuados testes de cor, através de tiras de teste recortadas horizontalmente, para rentabilizar ao máximo os referidos *crops* e a conseguir um equilíbrio entre o que é visualizado no monitor do computador e o resultado real pós-impressão.



Fig. 32: Medição da luz em estúdio de fotografia.



Fig. 33: Equipamento fotográfico e de iluminação montados.

Posteriormente, foi realizada uma selecção provisória de fotografias e são efectuados testes de cor, através de tiras de teste recortadas horizontalmente, de modo a rentabilizar ao máximo os referidos *crops* e a conseguir um equilíbrio entre o que é visualizado no monitor do computador e o resultado real pós-impressão.



Fig. 34: Exemplo I de testes de impressão.



Fig. 35: Exemplo II de testes de impressão.

À fase de selecção provisória de imagens segue-se a de edição de cada uma individualmente, realizada em *Photoshop CS5*. Este processo de pós-produção centra-se na uniformização do tom das mesmas, bem como a diminuição da saturação geral dos fundos, representativas do próprio fundo do album de fotografias, de modo a que o conteúdo – a própria fotografia do album – ganhe destaque em relação ao *background.* Esta acção é realizada através da criação de máscaras, que a resgarduam do fundo a editar. São, também, realizadas leves correcções necessárias nas imagens, nomeadamente relativas às *curves*, *leves, color balance* e *sharpen.*

A impressão da série fotográfica é no tipo de papel *Photo Rag White (white FineArt Smooth*, da marca *Hannemulle*), através do equipamento Epson Sttylus Pro 11880 (jacto de tinta), da Moldarte (Póvoa de Varzim). O suporte surge em colagem fotográfica no tipo de compost de alumínio denominado de *dibond*, com três mm de espessura. A referida combinação garante a simplicidade da apresentação pública do projecto, bem como a durabilidade do mesmo não só para uma possível itinerância de exibições, bem como a garantia de que a atenção é centrada na imagem em si e não no seu suporte – que, por sua vez, resulta num registo de outras imagens, sendo excessivo e algo redundante o recurso a margens, molduras ou mesmo a utilização de vidro protector.

3.4. Conclusão

A produção fotográfica dividiu-se em duas linhas distintas: o estudo, tratamento e reprodução das imagens de arquivo que constituem a totalidade dos espólios da minha família não só paterna, mas também materna, bem como a realização de novas fotografias a partir das antigas. A pesquisa caracteriza-se por ser bibliográfica e imagética, direccionando-se, de igual forma, para os depoimentos e a história dos referidos arquivos familiares.

De forma a complementar o processo técnico, o lado mais humano e de contacto apresenta-se como essencial, no sentido de garantir a partilha de informações e sucesso do projecto a todos os níveis. O resultado final sustenta-se na junção das diferentes componentes, através de reproduções de fotografias que compõe o álbum de fotografias, culminando na criação de novas: mantém-se o foco no arquivo, valorizando, igualmente, a criação a partir do mesmo.

4. Exibição Pública do Projecto

4.1. Produção e Apoios ao Projecto

A procura de apoios ou patrocínios orçamentais ao projecto "Álbum", correspondente à fase inicial de desenvolvimento do mesmo, perdeu, de certa forma, importância após a conclusão de que a actual conjuntura económica não se afirma como favorável à produção artística. O facto de este ser um primeiro projecto de autor aumenta a improbabilidade de ser sustentado por outrém, uma vez que não existe qualquer portefólio ou *background* que o preceda. Tal obriga a uma melhor gestão do orçamento, tendo em conta a totalidade de gastos, desde a impressão e colagem das imagens à montagem e produção da exposição e à edição de um livro a partir do website Blurb.

Após pesquisa nos mais diversos locais de possível exibição, através da apresentação do documento de apresentação e proposta da série fotográfica, surge a aceitação e concordância de datas com a Galeria-Atelier Geraldes da Silva e, onde se propõe a avaliação em âmbito do Mestrado em Comunicação Audiovisual – Fotografia Documental.

GS Galeria Atelier Geraldes da Silva

Fig. 36: Logotipo da Galeria Geraldes da Silva, cedido pelos responsáveis.

4.2. Espaço de exibição das imagens fotográficas

A Galeria-Atelier Geraldes da Silva advém da pintora com o mesmo nome e conta com cerca de oito anos de existência, tendo revelado ao longo desse tempo uma enorme abertura e aceitação de projectos estudantis e ainda sem grande projecção. No caso em particular, acedeu em reservar todo o espaço de exposição à "Mostra Coletiva: Fotografia Documental", no qual se insere a série "Álbum", em conjunto com os projectos de final de Mestrado em Comunicação Audiovisual dos alunos Elisabete Morais, Sérgio Rolando e Marta Ferreira. É, assim, ocupado quase a totalidade do local: três pisos expositivos, restando uma sala destinada à apresentação e reunião dos projectos, na data final da exibição, que inaugura a 20 de Outubro e encerra a 31 do mesmo mês.

A publicitação do evento surge sob a forma de flyers desdobráveis em cartazes e convites referentes à inauguraçãoo, sendo que cada autor tem um convite particular direcionado para a série fotográfica que apresenta: no total, existem quatro versões de cada documento, mas todas detém as mesmas informações gerais, apenas variando a imagem de fundo. Como complemento às sinopses de cada projecto e diferentes biografias, surge um texto geral de Ângela M. Ferreira, actual Directora dos Encontros da Imagem de Braga, presente em anexo no ensaio.

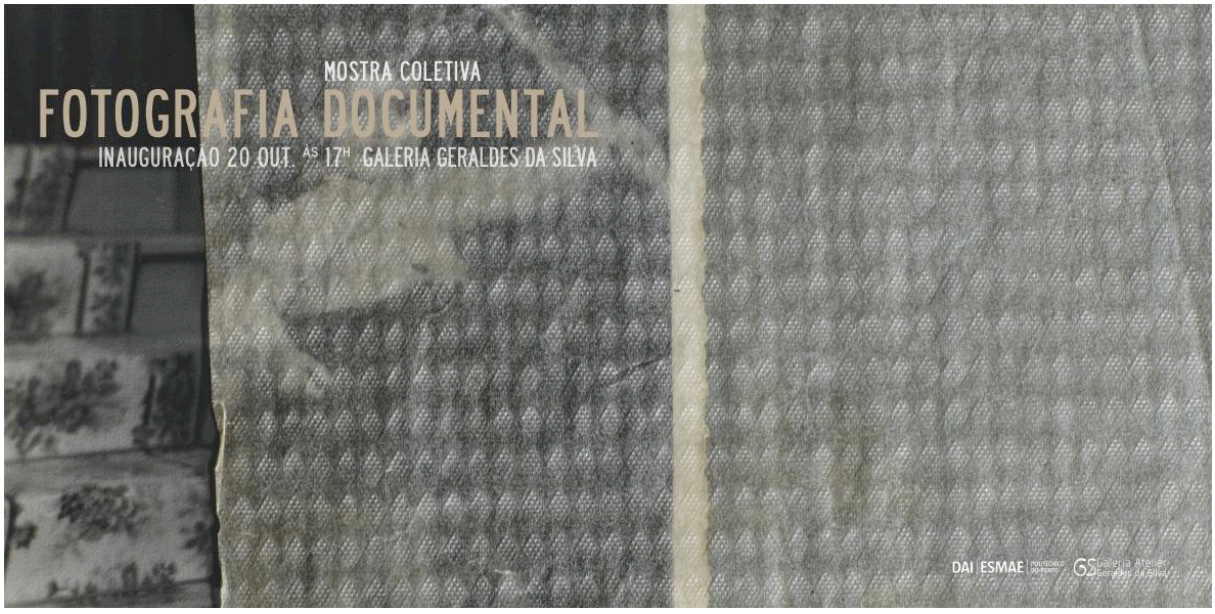


Fig. 37: Convite particular da série "Álbum" da Mostra Coletiva.

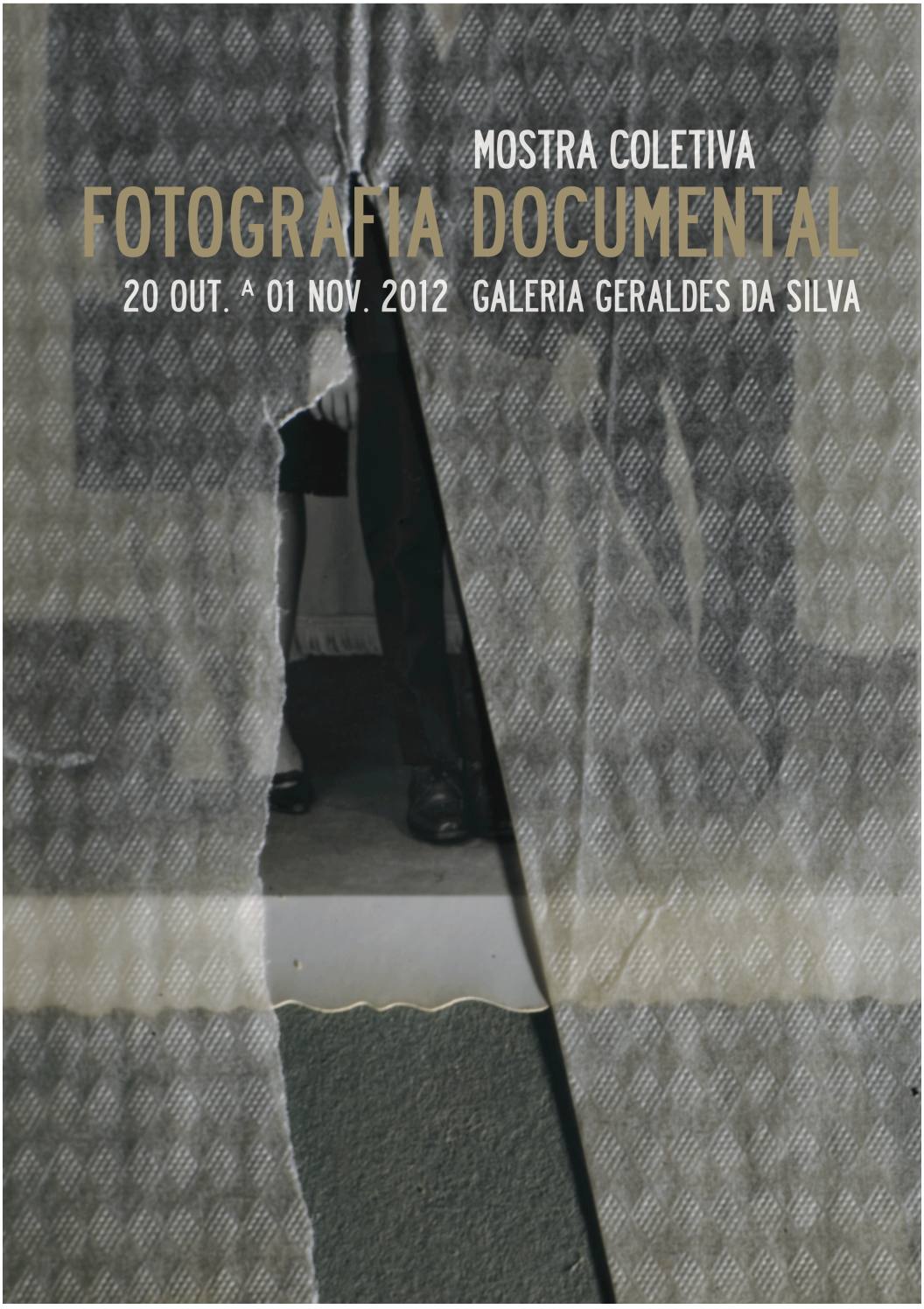


Fig. 38: Cartaz alusivo à inauguração da Mostra Coletiva.



Fig. 39: Verso do cartaz: sinopses, biografias e texto geral.

4.3. A construção do livro

A montagem e edição de um livro de fotografia de autor do projecto "Álbum" apresenta-se como complemento ao mesmo, conjugando as imagens a exibir em público, fotografias do espólio e documentação da família Martins apresentado nessa mesma exposição, bem como de algum texto de enquadramento teórico e testemunho directo da principal personagem – João Martins, o autor do álbum de fotografias da família Martins. Após algumas sessões de acompanhamento com o co-orientador Cláudio Melo sobre composição de livros através de plataformas online, através do programa InDesign, surgem os primeiros rascunhos da obra. O produto final materializa-se em papel couchê mate, diferenciando-se a capa por uma gramagem maior, impresso na gráfica Moldarte (Porto).

As primeiras edições provisórias demonstram a necessidade de um maior delineamento dos diferentes sub-projectos dentro de um maior. O propósito do livro é o de permitir ao leitor uma maior introspecção e intimidade com a temática, em comparação à exibição fotográfica. Com o desenvolvimento do projecto como um todo – contextualização teórica, metodologia, pesquisa e fotografia – também o processo de edição do livro "Álbum" sofreu o consequente afunilamento, delimitando as imagens e conteúdo a ser inseridos. O conteúdo imagético referente ao álbum de fotografias e as próprias fotografias do espólio constituem a edição final, que se centra no conceito de testemunho, alternando a visão do autor/fotógrafo com a respectiva realidade linear do arquivo– ressalvando o discurso directo de João Martins, transcrito em manuscrito pela autora. O design geral prima pela simplicidade, em concordância com o tom da exposição fotográfica, valorizando o conteúdo. Cada fotografia preenche a página da forma adequada, dando espaço de leitura a quem o folheia. É uma visita a uma família, cuja consulta transporta o leitor ao seu próprio universo familiar, através da imagem doméstica.



Fig. 40: Imagem de capa do livro "Álbum"

5. Conclusão Geral

> "Editing the family album is both an operation on memory and therefore upon personal and familial identity and their intense mutual dependency; as well as a construction of future memories in the photographic practice of the presente. We construct ourselves *for* and *through* images." (Slater *in* Lister, 1995: 134)

A construção individual referida por Don Slater, centrada no campo visual, traduz-se na projecção da imagem pretendida em diferentes plataformas, entre as quais o álbum fotográfico familiar é exemplo. A família surge, assim, como o lugar formal e, simultaneamento, afectivo com a maior probabilidade de ser registado. Consequentemente, o álbum, depositório dos diferentes exemplares fotográficos, apresenta-se como a tradicional superfície de exibição deste processo referido por Don Slater. Como concluído pelo autor:

> "The photographic image in the everyday of digital culture takes its shape and force within [the] *mélange* of domesticity, consumerism and leisure." (Slater *in* Lister, 1995: 130)

A desconstrução de um álbum como realizado no projecto em questão, desafia a noção de narrativa, possibilitando o surgimento de novas histórias dentro do mesmo núcleo familiar. O que persiste até à contemporaneidade é o seu sentido de ritualização: tanto o álbum em si como o respectivo conteúdo fotográfico são rituais tradicionais familiares de socialização. Partindo de um lugar comum à maioria dos agregados familiares, surge o apelo ao relembrar da própria imagem de cada um: este factor de universalidade resulta nos coincidentes ritos re-fotografados na série apresentada: os eventos, os locais, as poses, bem como toda a estrutura e lógica visual inerente a este género fotográfico: uma linguagem universal.

Numa época de multiplicidade de imagens e foco maioritário no campo digital, a componente analógica em geral e a vernacular, em particular, são parte crucial das histórias e da História da Fotografia. Imagens de arquivo, álbuns de fotografias e espólios familiares privados assumem-se como impulsionadores do estudo de conceitos como a memória e narrativa visual e, consequentemente, da valorização do passado através da imagem. Contrapondo fotografia amadora e

profissional, a intimidade de uma família e exibição pública de arte fotográfica, imagens de arquivo e actuais, é sugerida a valorização do estatuto do primeiro género em relação ao discurso fotográfico mais abrangente. "Álbum" associa série fotográfica, livro de autor e ensaio reflexivo, confirmando a dupla abrangência do ensaio: prática e teorização, agregadoras de uma só ideia sintetizadora final – a transposição de imagens privadas para o espaço público.

Em "Álbum de Família: a imagem de nós mesmos", Armando Silva apresenta um ensaio de âmbito teórico e estatístico acerca da actualidade da fotografia doméstica representada no álbum familiar, ressalvando, no entanto a essência da referida área de estudo: "(...) quando torno a ver cada fotografia, mesmo depois de passado um processo interpretativo, sempre – esquiva, incapturável, poderosa – uma nova visão delas me surpreende. (...) a fotografia, como acontecimento visual e comunicativo, coloca-se acima de qualquer leitura sistemática" (Silva, 2008:17) A reflexão do autor coincide com a síntese presente, na qual a subjectividade e as infinitas possibilidades de interpretação superam a necessidade do indivíduo de analisar a fotografia, em geral e a imagem doméstica, em particular. A misticidade presente numa fotografia nunca é, de forma total, descodificada.

6. Bibliografia

BALTAZAR, Maria João - A Síndrome de Bartleby e a fotografia de família. In **Revista de Comunicação e Linguagens**. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. ISSN 08707081 (2008) 47-62

BATCHEN, Geoffrey - **Each Wild Idea. Writing, Photography, History**. The MIT Press, 2002. ISBN 978-0262523240

BATE, David - **Photography: Key Concepts.** Berg Publishers, 2009. ISBN 978-1845206673

CAMERON, Dan. Entre as Linhas [Between the Lines]. In **Rosângela Rennó**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1995, pp. 6-9.

CURTIS, Verna Posever - **Photographic Memory. The album in the age of photography.** Nova Iorque, Aperture, 2011. ISBN 9781597111317

DEROO, Rebecca – Christian Boltanski's Personal Memorabilia. DEROO, Rebecca **The Museum Establishment and Contemporary Art: The Politics of Artistic Display in France after 1968**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2006. ISBN: 9780521841092. pp 71-124

GOMES, Kathleen - Geoffrey Batchen acha que o seu álbum de família devia ser público. **Público** (11 Junho 2008).

GROSVENOR, Ian - The school album: images, insights and inequalities. In **Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació.** Barcelona: Societat d'Història de l'Educació dels Països de Llengua Catalana. ISSN: 11340258 (2010) 149-164

HIRSH, Marianne - **Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory.** Harvard University Press, 1997. ISBN 9780674292659

HOLLAND, Patricia – 'Sweet it is to scan...': personal photographs and popular photography. In WELLS, Liz – **Photography: A Critical Introduction**. Londres, Routledge, 2004. ISBN 0415307031. pp. 113-158

LANGFORD, Martha - Speaking the Album: An Application of the Oral-Photographic Framework. In KUHN, Annete; MCALLISTER, Kirsten, eds. – **Locating Memory: Photographic Acts. Remapping Cultural History.** Nova Iorque, Berghahn Books, 2006. ISBN 978-1845452278

LINKMAN, Audrey - **The Victorians, Photographic Portraits.** Londres: Tauris Park Books, 1993. ISBN 1-85043-738-4

MANN, Sally - **Immediate Family**. Londres: Phaidon, 2001.

NICKEL, Douglas R. - **The Snapshot of Everyday Life, 1888 to the present**. San Francisco Museum of Modern Art, 1998. ISBN 9780918471451

RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó: O Arquivo Universal e Outros Arquivos.** São Paulo, Cosac e & Naify, 2003. ISBN 978-8575032305

SEMIN, Didier; B. KUSPIT, Donald; TAMAR, Garb - **Christian Boltanski.** Londres: Phaidon, 1997. ISBN 978-0714836584

SILVA, Armando – A Família e seus relatos em fotografia. In SILVA, Armando - **Álbum de família: a imagem de nós mesmos**. eds – SESCSP. São Paulo: Senac, 2008. ISBN 9788598112718. pp. 115-117

SLATER, Don - **Domestic Photography and Digital Culture.** In LISTER, Martin. Londres: Routledge, 1995. ISBN 0415121574

SONTAG, Susan – **On Photography**. Londres: Penguin Books, 2009. ISBN 978-0312420093

SPENCER-WOOD, Sophie - **Family: Photographers photographing their families**. Londres: Phaidon, 2005. ISBN 0714844020

TOWELL, Larry - **The World From My Front Porch**. Londres: Chris Boot Ltd & Archive of Modern Conflict, 2008. ISBN 9781905712090

7. Webgrafia

www.artnet.com (visualizado em 10 de Março de 2011)

www.bulgergallery.com (visualizado em 10 de Março de 2011)

www.christianboltanski.com (visualizado em 10 de Março de 2011)

www.larrytowell.com (visualizado em 10 de Março de 2011)

www.mariangoodman.com (visualizado em 10 de Março de 2011)

www.moma.org (visualizado em 10 de Março de 2011)

www.rosangelarenno.com.br (visualizado em 10 de Março de 2011)

www.sallymann.com (visualizado em 10 de Março de 2011)

www.serralves.pt (visualizado em 10 de Março de 2011)

www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=MD9w0kfNg3w&NR=1 (visualizado em 20 de Abril de 2011)

www.youtube.com/watch?NR=1&v=PRUmAFTkSn8&feature=endscreen (visualizado em 20 de Abril de 2011)

www.youtube.com/watch?NR=1&v=yn7le3_TvPE&feature=endscreen (visualizado em 20 de Abril de 2011)

www.youtube.com/watch?v=2UeGk6VqL7Y (visualizado em 20 de Abril de 2011)

www.youtube.com/watch?v=GNkpTMBVepI&NR=1&feature=endscreen (visualizado em 20 de Abril de 2011)

www.youtube.com/watch?v=XNEd93H4pPY (visualizado em 20 de Abril de 2011)

8. Anexos

1. Documento de apresentação do projecto "Álbum"

PROJECTO: "ÁLBUM"

Autoria: Catarina Martins. catarinacunhamartins@hotmail.com. 927868819

Mestrado em Comunicação Audiovisual. Variante de Fotografia Documental
Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, Departamento de Artes da Imagem



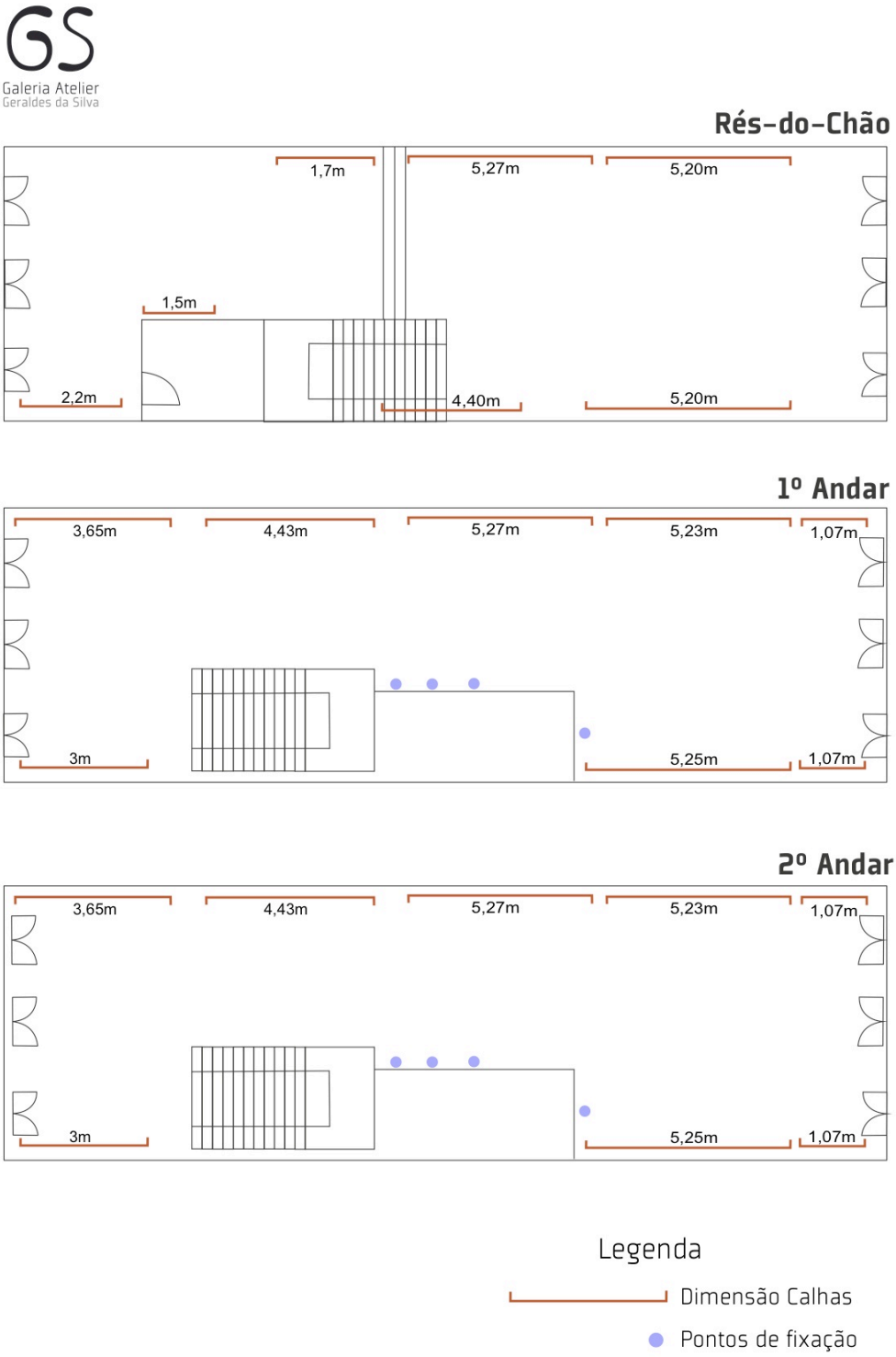
Quando o meu avô regressou da emigração, trouxe com ele o álbum de fotografias da família, ainda vazio. Volta do Rio de Janeiro para o norte de Portugal, onde nasce a família e se compõem as páginas. O ponto de partida é o álbum: objecto feito de memória, mas sujeito a diferentes processos de tratamento e arquivo. O que esconde e revela um álbum e o que nos faz diferenciar o que é digno de ser retratado ou não apresentam-se como questões relevantes no estudo da fotografia instantânea e doméstica. Que história pode contar este objecto particular, que carece de um discurso temporal? "Álbum" propõe uma nova existência às imagens vernaculares. A minha própria família e o seu espólio tornam-se universais, são uma outra qualquer família. Ao ser negada a percepção da totalidade do conjunto de fotografias, cria-se espaço imaginativo ao que poderia estar no seu lugar, ao restante do corpo ou da paisagem da fotografia. A desconstrução de um álbum desafia o seu sentido de narrativa, possibilitando o surgimento de novas histórias dentro do mesmo núcleo familiar.

When my grandfather returned from emigration, brought along the photography's family album, still empty. He comes back from Rio de Janeiro to the north of Portugal, where the family is born and the pages are composed. The starting point is the album: object made of memory, but bound to diferent archive treatment processes. What an album conceals and reveals and what makes us differentiate what is worthy of being portraied or not are relevant questions in the instant and domestic photography. What story can this particular object tell, which lacks of a temporal speech? "Album" propones a new existence to vernacular images. My own family and their assets become universal, they are any other family. As the group of pictures perception is denied, imaginative space is created to what could be in their place, the remainder of the body or the picture's landscape. An album's deconstruction challenges his sense of narrative, possibiliting the appearance of new stories within the same family core.

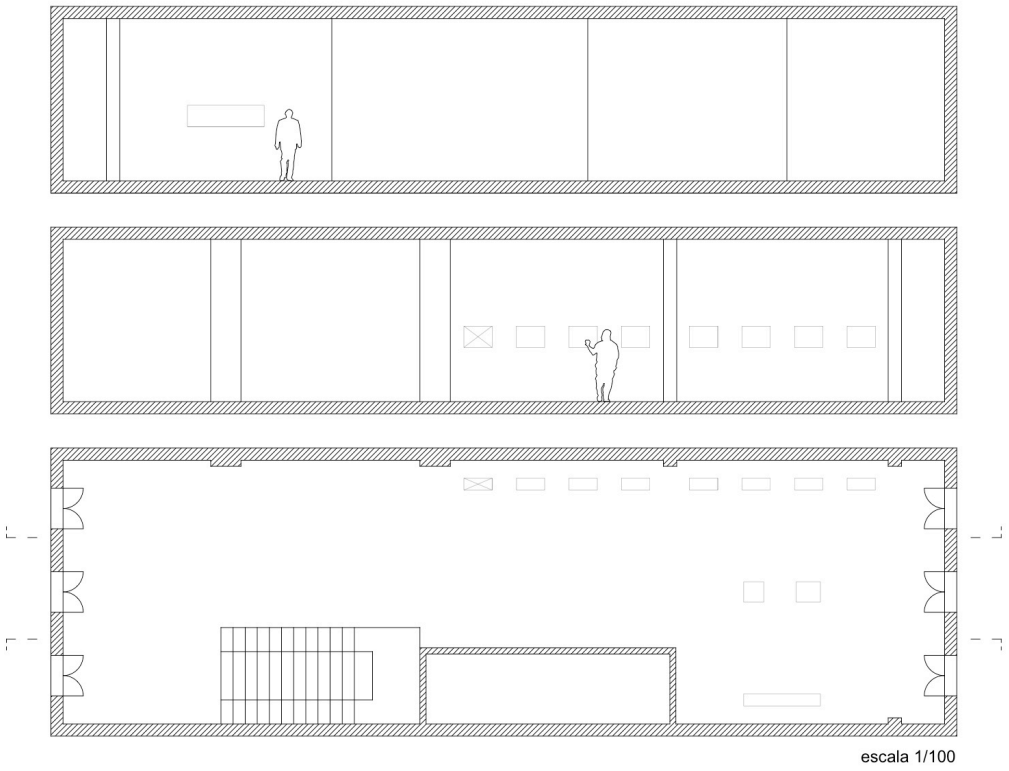
EXPOSIÇÃO (dados provisórios):

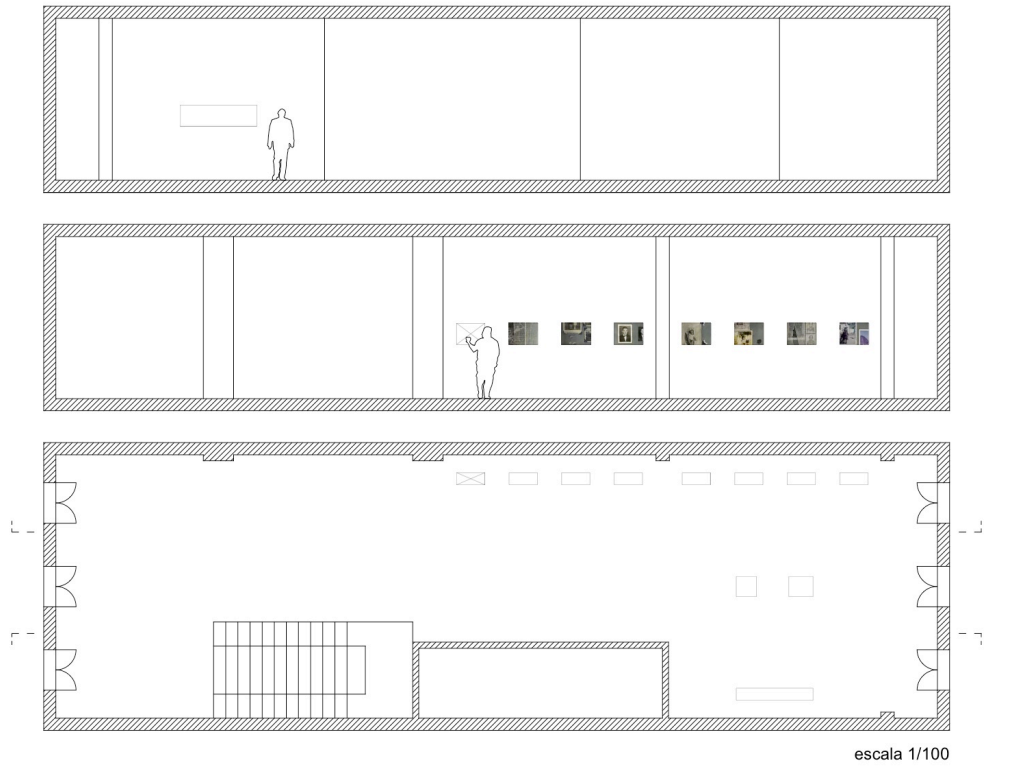
Espaço com capacidade para, aproximadamente, dez imagens sessenta centímetros por quarenta e cinco e uma de dois metros por 40 centímetros, montadas em PVC de 3 mm e alumínio, respectivamente. Às fotografias expostas na parede seria acrescentada a componente de instalação: a exibição de documentos pertencentes ao referido espólio, expostos em mesas-vitrine.

2. Planta da Galeria Geraldes da Silva



3. Maquetização da exposição "Álbum", a partir da planta anterior





4. Excertos de depoimentos de João Martins, a inseridos do livro de fotografias referente ao projecto "Álbum"

"São dezoito dias de barco até lá. Ou eram, porque agora vocês pegam o avião para o Brasil. Saí do Porto de Leixões, para-se primeiro na ilha da Madeira, aquilo tudo cheio de bananas na beira da estrada. Já ia tão mal na viagem que cheguei lá, compro meia dúzia delas (pequenas, não são como as daqui) como duas e com as pontadas de lado que me dão na barriga volto logo para o camarote. Não saí nem em Cabo Verde: era tudo tão pobre lá, visto do barco. Depois pegamos um mar bravo, a sopa ia por aquele chão fora e o prato só não caia porque as mesas tinham uns bordinhos que não deixavam. Dessa última vez que fui, peguei um navio italiano com um nome parecido ao teu. Quando voltei a casa, era hora de o teu pai nascer e depois vieram os outros."

"Trouxe-o quando voltei para casa. Comprei-o vazio lá no Rio de Janeiro. E esses cantos, as cantoneiras de colar as fotografias, ora, já nem sei se comprei lá ou aqui. O meu quadro mandei fazer lá, a um freguês do Nova Brasília. Eu era o caixa do restaurante, que também era sorveteria, e usava a borboletinha na minha camisa. Depois pensei que queria um retrato com a tua avó e tia pequenina e elas tinham-me enviado uma imagem das duas juntas, do fotógrafo e assim pedi para juntar as duas e fiquei com um retrato de nós os três. Não era verdadeiro, mas era o melhor que se podia arranjar, com eu lá e elas as duas cá."

"Quando regressei, peguei em todas as fotos e as coloquei no álbum de fotografias. Mas depois guardei-o numa das gavetas do guarda-vestidos, não tinha mais tempo para pegar nele. Era roçar mato e campo todos os dias. E quando o teu bisavô estava cá ainda se trabalhava mais. Lembro-me de um ano em que ele enxertou umas videiras em que não falhou nenhuma, pegaram todas e com uma força como nunca mais pegaram. Não falhou uma, mas cada vez que se levantava faltava-lhe o ar. Depois o resto tu sabes: foi o último mês de Março dele."

"Tinha dias que trabalhavam cinco no Nova Brasília. Eu era o chefe deles, passava tudo por mim na caixa. Uma vez chegou lá um português que não largava o sotaque de Viseu por nada. Não sabia falar com os clientes e eu dizia-lhe: tonho, não se diz senhora aqui, é madame. Embalávamos doces e salgadinhos num papel próprio, floridinho. Mas bonito, bonito era o Hotel Copacabana Palace. Eu trabalhava no mais moderno dos dois. Ensinaram-me a agradecer as gorjetas aos espanhóis: gracias, señor e aos ingleses: thank you very much. De lá não tenho fotos."

5. Texto geral introdutório da Mostra Colectiva: Fotografia Documental, da autoria de Ângela M. Ferreira, actual Directora dos Encontros da Imagem

"Numa época em que se alcançou uma democraticidade na fabricação da imagem nunca antes conhecida, donde resulta uma enorme euforia na construção e publicação de imagens, consideramos pertinente uma reflexão em torno da fotografia documental social.

Em Portugal, o documentalismo fotográfico tem, de alguma forma, um défice expositivo. Para colmatar essa falha e de certa maneira sublinhar a importância que esta prática encerra na preservação na nossa memória coletiva, destaco e premeio esta mostra Coletiva inteiramente dedicada à Fotografia Documental. Daqui resulta uma multiplicidade de olhares, que perscrutam um momento de viragem no país. Do discurso intimista, ao retrato, passando pelas representações da paisagem, produz-se um painel sociológico que ilustra as vicissitudes do momento.

O quotidiano altera-se também consoante as culturas e para exemplificar as experiências vivenciais revela-se a obra *Planalto Barrosão* de Sérgio Rolando com a sua representação da paisagem. As suas fotografias procuram enfatizar a essência única deste povo procurando captar de forma profunda a sua cultura.

Deslizando para outros quadrantes, nomeadamente aqueles cujas memórias sobressaiem, apresenta-se o *Álbum* de Catarina Martins. A autora constrói um discurso onde impera a intemporalidade. Ofuscadas pela luz e de contrastes acentuados as fotografias impõem um atrativo dramatismo idílico. O seu olhar é construído em busca do álbum de família-, incólume às influências da cultura fotográfica, criando assim, um restauro de cada imagem, reinventado um instante puro de realidade.

Numa perspectiva mais dramática, mas também envolta no manto cultural/social apresenta-se a obra *Trinta e Seis* de Elisabete Morais. Jogando numa espécie de ausência da imagem, a autora, conduz a um questionamento do observador sobre espaços que trazem consigo memórias. Através de uma fratura discursiva e conceptual a autora confronta o olhar do espectador com consequências decorrentes do vazio.

Deslizando para outras paisagens, encontramos o projecto da Marta Maria Ferreira que documenta de forma incisiva a EN 12 provocando um mapeamento das fronteiras entre a cidade do Porto e os concelhos vizinhos registando as novas vivências e transformações da paisagem.

Acreditamos que cada projeto nos permite uma visão abrangente da sociedade atual, contribuindo igualmente para um retrato sociológico de grande riqueza e uma reflexão em torno das vivências do momento."