

Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa

Mestrado em Fotografia



Fotografia Vernacular: do quotidiano da família para a arte contemporânea

2013/2014

Maria Margarida Cardoso de Sá Marques

Professor Orientador: Professora Doutora Jenny Feray

Professor Co-Orientador: Mestre Carlos Lobo

Setembro de 2014

Ao meu pai.

AGRADECIMENTOS

Muito especialmente, agradeço à Prof.^a Doutora Jenny Feray pela sua orientação e por toda a disponibilidade, dedicação, compreensão e paciência que teve ao longo deste ano.

Ao Prof. Carlos Lobo, pela orientação no desenvolvimento do projeto “De ti herdei o nome” e por me fazer ver a fotografia sempre com outro olhar. Obrigada por toda a inspiração.

À Renata Magalhães por fazer com que eu seja exigente comigo própria. Obrigada pelo teu tempo precioso.

À Patrícia Barbosa, pela amizade e pelas conversas entusiastas que me fazem questionar a fotografia.

À Sofia Soares, pela paciência e orientação em horas tardias.

À Mariana Marques por tornar possível a minha participação nas conferências *Everyday and everywhere: vernacular photography today* e *Vernacular photography as art*.

Aos meus colegas de Mestrado, que partilharam esta jornada comigo e que me mostraram distintas formas de ver.

Aos meus pais e à minha irmã, por todo o apoio, incentivo, compreensão e paciência.

Ao Hélder Silva pela amizade e por acreditar em mim.

À Universidade Católica Portuguesa, em especial à Escola das Artes, por ter sido impulsionadora na minha formação e no meu percurso académico.

RESUMO

A fotografia contemporânea vive da analogia entre a prática e a teoria e, é na fotografia vernacular, que esta relação tem o seu expoente. O estudo *Fotografia Vernacular: do quotidiano da família para a arte contemporânea* pretende investigar de que forma a família é objecto central da fotografia vernacular e como esta pode encontrar o seu lugar na arte contemporânea.

Esta investigação, apoiada no desenvolvimento prático e artístico de um projeto fotográfico, pretende indagar a relação da família com a arte, tendo como ponto de partida a *snapshot*. Para tal, é analisada a história da fotografia vernacular, atendendo não só aos aspectos teóricos e artísticos, mas também aos sociológicos. Aqui, são indagadas as relações familiares e o impacto que a fotografia tem sobre as mesmas. O álbum, como elemento relíquia e a fotografia como catalisador da memória são pontos curiosos quanto à relação que estabelecemos com a própria imagem e com o carácter temporal da mesma.

Neste âmbito erguem-se diferentes perspectivas, sendo destacado o contributo determinante de Geoffrey Batchen, que luta ativamente para integrar a fotografia vernacular no seio da arte. As contribuições artísticas dos fotógrafos Joachim Schmid, Rosângela Rennó e Duarte Amaral Netto, são também referências relevantes nesta dissertação, sendo as suas atuações, cruciais para a atualmente percepção da fotografia vernacular e da dualidade público/privado que a mesma transporta. Como é que algo realizado e pensado na e para a esfera privada, pode tornar-se público?

O projecto artístico *De ti herdei o nome* surge da reflexão e do questionamento desta investigação e visa propor, no contexto da arte, novas formas de ver e utilizar a fotografia vernacular, tendo como ponto de partida a família do autor desta dissertação.

Palavras Chave: fotografia vernacular, *snapshot*, família, memória, arte

ÍNDICE DE CONTEÚDOS

LISTA DE FIGURAS	1
GLOSSÁRIO	7
1. INTRODUÇÃO	9
1.1. Apresentação do tema de investigação e do projeto final.....	9
1.2. Problemática	11
1.3. Metodologia	12
1.4. Estrutura da dissertação.....	13
2. FOTOGRAFIA VERNACULAR	15
2.1. Do privado ao público.....	16
2.1.1. A massificação da fotografia	16
2.1.2. O álbum de família.....	19
2.1.3. Introdução da Fotografia Vernacular na Arte Contemporânea.....	23
2.2. Fotografia Vernacular e família: pontos de convergência.....	29
2.2.1. O papel sociológico da fotografia vernacular.....	29
2.2.2. A fotografia no seio familiar.....	32
2.2.3. O álbum: elemento fulcral nas relações familiares.....	34
2.2.4. Fotografia e Memória	35
2.3. Fotografia Vernacular na arte contemporânea.....	39
2.3.1. Podemos falar de uma estética visual específica?.....	40
2.3.2. Apropriação de imagem.....	44
2.4. Conclusão de Capítulo.....	49
3. "DE TI HERDEI O NOME"	51
3.1. Descrição do projeto.....	51
3.1.1. Processo	52
3.2. Análise teórica do projeto	61
3.2.1. A família como ponto de partida	61
3.2.2. Um olhar sobre a Fotografia Vernacular: apropriação e arquivo	64
3.3. Expor o projeto "De ti herdei o nome".....	67
3.3.1. Expor o privado.....	67
3.3.2. Tornar "De ti herdei o nome" público.....	73
4. CONCLUSÃO E PERSPECTIVAS	87
REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA	91
APÊNDICES	101

LISTA DE FIGURAS



Pág. 16

Figura 2 - Publicidade à câmara Kodak, propriedade de George Eastman House.



Pág. 16

Figura 1 - Publicidade à câmara Brownie, propriedade George Eastman House.



Pág. 17

Figura 3 - Exemplo de uma fotografia tirada com a câmara Kodak.



Pág. 17

Figura 4 - Exemplo de uma fotografia tirada com a câmara Kodak.



Pág. 18

Figura 5 -Hoerger Studio: Anonymous Portrait, c. 1883. Propriedade de Minnesota Historical Society.



Pág. 20

Figura 6 - Exemplo de um álbum pertencente a Mary Marcão.



Pág. 21

Figura 7 - Exemplo de um álbum pertencente a Mary Marcão.



Pág.22

Figura 8 - Exemplo de um álbum pertencente a Mary Marcão.



Pág.22

Figura 9 - Exemplo de um álbum pertencente a Mary Marcão.



Pág. 22

Figura 10- Exemplo de um álbum pertencente a Patrícia Barbosa.



Pág. 24

Figura 11 - "Main Street Faces", 1935, Walker Evans.



Pág. 25

Figura 12 - "Trolley, New Orleans" em The Americans, 1955, Robert Frank.



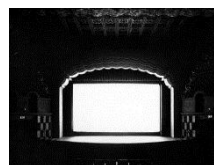
Pág. 25

Figura 13 - "Big face in crowd", New York, 1955, William Klein.



Pág. 31

Figura 14 - "Nan one month after being battered", 1984, Nan Goldin.



Pág. 37

Figura 15 - La Paloma, Encinitas (1993) da série Theaters de Hiroshi Sugimoto.



Pág. 40

Figura 16 - Snapshots retiradas de diferentes álbuns.



Pág. 40

Figura 17 - Snapshots retiradas de diferentes álbuns.



Pág. 40

Figura 18 - Snapshots retiradas de diferentes álbuns.



Pág. 42

Figura 19 - Snapshots retiradas de um álbum de Patrícia Barbosa.



Pág. 42

Figura 20 - Snapshots retiradas de um álbum de Patrícia Barbosa.



Pág. 45

Figura 21 - Archiv#541, da série Archiv (1986–1999), Joachim Schmid.



Pág. 46

Figura 22 - Imemorial, Rosângela Rennó.



Pág. 48

Figura 23 - Z (2012), Duarte Amaral Netto.



Pág. 53 e 75

Figura 24 - “A festa”, *De ti herdei o nome*, Margarida Marques.



Pág. 55

Figura 25 - Imagem do projeto *De ti herdei o nome* com inscrição no verso.



Pág. 55

Figura 26 - Imagem do projeto *De ti herdei o nome* com inscrição no verso.



Pág. 56

Figura 27 - “The Hotel, Room 47” (1981) de Sophie Calle.



Pág. 57

Figura 28 - Imagens relativas ao livro *The world from my front porch* (2008) de Larry Towell.



Pág. 57

Figura 29 - Imagens relativas ao livro *The world from my front porch* (2008) de Larry Towell.



Pág. 58

Figura 30 - Fotografias da série *Immediate Family* de Sally Mann, 1984-1991.



Pág. 58

Figura 31 - Fotografias da série *Immediate Family* de Sally Mann, 1984-1991.



Pág. 59

Figura 32 - Fotografia da série *De ti herdei o nome*, Margarida Marques.



Pág. 60

Figura 33 - Imagem do livro de autor do projeto *De ti herdei o nome*, Margarida Marques.



Pág. 60

Figura 34 - Imagem do livro de autor do projeto *De ti herdei o nome*, Margarida Marques.



Pág. 68

Figura 35 - Vista da exposição da série “Z”, de Duarte Amaral Netto, no Museu Berardo, em 2012.



Pág. 68

Figura 36 - Vista da exposição da série “Z”, de Duarte Amaral Netto, no Museu Berardo, em 2012.



Pág. 68

Figura 37 - Vista da exposição da série “Z”, de Duarte Amaral Netto, na Pinacoteca São Paulo, em 2012.



Pág. 69

Figura 38 - Vista do projeto “Menos-valia [leilão]”, 2010, Rosângela Rennó.



Pág. 69

Figura 39 - “Red Series (Militares), 2000”, Rosângela Rennó.



Pág. 70

Figura 40 - “Jack’s Cat” da série Dare alla Luce de Amy Friend.



Pág. 72

Figura 41 - Vista de duas páginas do livro FLOH (2001) de Tacita Dean.



Pág. 73

Figura 42 - Vista da exposição de “De ti herdei o nome” em CAAA, Guimarães.



Pág. 73

Figura 43 - Vista da exposição de “De ti herdei o nome” em CAAA, Guimarães.



Pág. 74

Figura 44 - Vista da exposição de J.H. Engstrom, da série “From back home” no Värmlands Museum (Suécia).



Pág. 75

Figura 45 - Imagem da série *De ti herdei o nome*, Margarida Marques.



Pág. 75

Figura 46 - Imagem da série *De ti herdei o nome*, Margarida Marques.



Pág. 75

Figura 47 - Imagem da série *De ti herdei o nome*, Margarida Marques.



Pág. 75

Figura 48 - Imagem da série *De ti herdei o nome*, Margarida Marques.



Pág. 76

Figura 49- Núcleo I, De ti herdei o nome, Margarida Marques.



Pág. 76

Figura 50 - Núcleo II, De ti herdei o nome, Margarida Marques.



Pág. 77

Figura 51 - Núcleo III, De ti herdei o nome, Margarida Marques.



Pág. 78

Figura 52 - Núcleo IV, De ti herdei o nome, Margarida Marques.



Pág. 78

Figura 53 – Núcleo V, De ti herdei o nome, Margarida Marques.



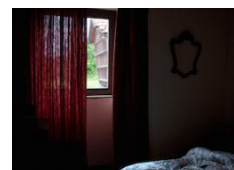
Pág. 79

Figura 54 - Imagem da série De ti herdei o nome, Margarida Marques.



Pág. 79

Figura 55 - Imagem da série De ti herdei o nome, Margarida Marques.



Pág. 79

Figura 56 - Imagem da série De ti herdei o nome, Margarida Marques.



Pág. 79

Figura 57 - Exemplos dos documentos integrados em De ti herdei o nome, Margarida Marques.



Pág. 79

Figura 58 - Exemplos dos documentos integrados em De ti herdei o nome, Margarida Marques.



Pág. 80

Figura 59 - Disposição dos objetos nos plintos e fotografia, De ti herdei o nome, Margarida Marques.



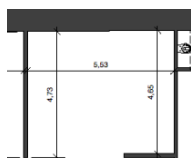
Pág. 80

Figura 60 - Imagem da série De ti herdei o nome, Margarida Marques.



Pág. 81

Figura 61 - Planta do piso 0 do edifício do CAAA.



Pág. 82

Figura 62 - Planta do espaço escolhido para expor o projeto.



Pág. 83

Figura 63 - Vista da parede 1 da exposição.



Pág. 83

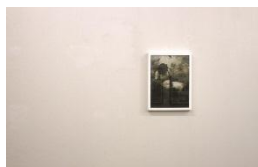
Figura 64 - Vista da parede 1 da exposição.

Fotografia Vernacular: do cotidiano da família para a arte contemporânea



Pág. 83

Figura 65 - Vista da parede 1 da exposição.



Pág. 84

Figura 66 - Vista da parede 1 da exposição.



Pág. 84

Figura 67 - Divulgação da exposição no site do CAAA.



Pág. 85

Figura 68 - Divulgação da exposição no site P3, plataforma digital do jornal Público.



Pág. 85

Figura 69 - Vista da inauguração da exposição, Expo#4, no CAAA.



Pág. 86

Figura 70 - Vista da inauguração da exposição, Expo#4, no CAAA.



Pág. 86

Figura 71 - Vista da inauguração da exposição, Expo#4, no CAAA.

GLOSSÁRIO

Acidente: momento não deliberado pelo fotógrafo que atribui à imagem um resultado distinto do esperado.

Álbum: coleção de fotografias do seio familiar.

Apropriação: ato de tornar próprio, através da transformação/manipulação, algo cuja a autoria pertence a terceiros.

Fotografia Vernacular: definição do conjunto de géneros de fotografia desconsiderados pela arte.

Snapshot: fotografia tirado no contexto familiar.

1. INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação do tema de investigação e do projeto final

A **fotografia vernacular** é um termo muito recente e, de certo modo, ponto de discórdia entre vários teóricos da fotografia. Alguns referem-se à mesma como a fotografia do quotidiano, não-profissional, sem finalidade estética, como é o caso do fotógrafo inglês Martin Parr. Já outros teóricos, e citando Jean Marc Tingaud, vêm a fotografia vernacular “sem vocação artística como uma produção interna para uso interno”¹. De qualquer modo, o facto da fotografia vernacular existir devido a não-profissionais parece coincidir nas diferentes opiniões.

Ao longo deste trabalho, constatamos que a evolução técnica da fotografia foi crucial para que este termo surgisse na nossa sociedade. Um dos maiores contributos foi a criação, por parte da Kodak, da câmara Kodak #1. A sua portabilidade e o custo pouco elevado fez com que a fotografia se tornasse acessível à maior parte das pessoas. A massificação da fotografia trouxe, assim, a possibilidade de registar o quotidiano, facto que até então não era possível.

A **família** acaba por adquirir um papel central na fotografia vernacular, assumindo, na maior parte das vezes, os três papéis do domínio da fotografia ao ser autor da mesma, sujeito

¹ A.d., Qu'est ce que la photographie vernaculaire ? | Photographie.com. *photographie.com*. Disponível em <http://www.photographie.com/archive/publication/102459> [20-10-2013].

fotográfico e receptor que, cuidadosamente, guarda a fotografia para que esta perdue no tempo. Para além da família, o álbum é também um outro elemento de destaque, ao longo desta dissertação. É nele que a família guarda as suas fotografias, atribuindo-lhes um carácter de relíquia, onde é possível descobrir as relações que unem os diferentes sujeitos fotografados.

Sendo o seio familiar um dos principais vetores para esta análise sobre a fotografia vernacular, é necessário restringir este termo a um dos seus tipos, nomeadamente àquele que vai de encontro à família e ao uso que esta faz da fotografia – a **snapshot**. Este tipo de fotografia é, sem qualquer dúvida, a que mais se relaciona com o íntimo e privado da família, o que justifica todo o destaque que lhe será atribuído ao longo desta dissertação.

Mas a questão que atualmente incide sobre a fotografia vernacular é até que ponto esta pode ser considerada **arte**? Será que existe uma estética específica? A verdade, é que são já muitos os fotógrafos que se apropriam da fotografia vernacular para as suas obras. Exemplos disso, são artistas como Joachim Schimd, Rosângela Rennó, Tacita Dean e Duarte Amaral Netto, que integram nas suas obras fotografias vernaculares que encontram na rua, compram em feiras ou na internet. Os próprios museus já têm uma perspectiva mais ampla sobre o assunto. Em 1998, o museu de São Francisco, nos Estados Unidos, realizou uma grande exposição intitulada “*Snapshots: the Photography of Everyday Life*”, trazendo ao mundo da arte contemporânea a fotografia vernacular. Atualmente, é também crucial o papel de teóricos/historiadores como Geoffrey Batchen para posicionar a fotografia vernacular no seio da história da fotografia.

Com esta investigação sobre o que é a fotografia vernacular, qual a sua relação com a família e, conseqüentemente, o seu carácter público-privado, pretendo desenvolver um projeto fotográfico onde possa pôr à prova as questões levantadas no corpo desta dissertação. Este projeto centrar-se-á, por isso, na minha própria família, com especial destaque para a figura da minha avó paterna. Por intermédio de fotografias, resultantes de exercícios e, de outras imagens encontradas em álbuns da minha família, tentarei levar o espectador numa viagem íntima e subjetiva, que o fará refletir sobre o uso da fotografia no seu próprio seio familiar.

1.2 Apresentação da problemática

Apesar das teorias sobre a fotografia vernacular serem recentes, a prática da mesma não o é. Negligenciada pela arte quase desde do nascimento da fotografia, a fotografia vernacular tem levantado na última década, questões pertinentes que propõe uma nova forma de ver a fotografia e até a própria arte. Dos álbuns de família à teorização de Batchen, os aspectos sociológicos e artísticos modelaram a perspectiva atual da arte sobre a fotografia vernacular, para a qual também muito contribuiu a prática artística contemporânea.

Com esta investigação e, em muito apoiada pelo desenvolvimento prático e artístico de um projeto fotográfico, pretendo indagar a relação da família com a arte, tendo como ponto de partida a snapshot. Intento com isto perceber qual a linha que separa estes dois mundos e quais os pontos que estes têm em comum.

Neste âmbito e com o objectivo de demonstrar que a fotografia vernacular está intimamente ligada à família, tenciono analisar o seu percurso até aos dias de hoje, explorando a influência da própria fotografia nas relações familiares, quer no ato fotográfico quer na forma como, posteriormente, esta é usada. Que caminho a fotografia vernacular tem tomado para gradualmente integrar-se na arte contemporânea?

Partindo desta reflexão, questiono de que forma a fotografia vernacular é, hoje em dia, usada pela arte contemporânea e qual o impacto do seu uso na própria fotografia. Tendo em conta que o consumo da fotografia vernacular é algo recorrente nos dias que correm, e em muitos casos, livre de qualquer ligação emocional, interrogo também em que pressupostos esta pode tornar-se pública sem preterir o seu carácter íntimo e privado.

Apesar da aproximação incontestável que a fotografia vernacular tem vindo a marcar relativamente à arte contemporânea, fica ainda por perceber:

Haverá espaço na Arte para a fotografia vernacular?

É sobre estes pressupostos que irei incidir esta dissertação, refletindo assim sobre a existência de um carácter artístico da fotografia vernacular e contribuindo com uma perspectiva sobre o levantamento desta problemática.

1.3 Metodologia

Para poder responder à problemática encontrada, nesta dissertação não só me aproprio do tema em quanto pressuposto teórico, mas também, parto dele para desenvolver um projeto prático. A dinâmica entre estas duas dimensões torna-se catalisadora e só com ela, consigo aprofundar as questões que me inquietam.

Se por um lado, é imprescindível o levantamento histórico do tema, analisando diferentes perspectivas ao longo do século; por outro, é importante olhar para o presente e perceber quais os métodos de trabalho dos fotógrafos que integram a fotografia vernacular nas suas obras. Desta dualidade ressalto nomes como o de Geoffrey Batchen, que revelou a importância da fotografia vernacular e pela sua integração na história da fotografia, ou Rosângela Rennó, Joachim Schmid e Duarte Amaral Netto, fotógrafos contemporâneos que vivem a fotografia vernacular com diferentes processos de trabalho.

Apoio esta dissertação na leitura de diversos ensaios e artigos escritos ou, pelos próprios artistas ou, por críticos e teóricos do mundo da arte contemporânea, sempre com o objectivo de aprofundar estas diferentes perspectivas. Com esse mesmo objectivo, e de forma a conseguir obter respostas às questões que particularmente me inquietam, entrei em contacto directo com Geoffrey Batchen, Joachim Schmid e Duarte Amaral Netto, expondo as minhas incertezas.

Independentemente de aceder a diferentes discursos, foi importante poder contrapor as diferentes opiniões assistindo à conferência *Everyday and everywhere: vernacular photography today* que se realizou no dia 26 de novembro de 2013, no Tate Modern, em Londres. Moderada por Kathy Kubicki e com Geoffrey Batchen, Joachim Schmid e Ben Burbridge como oradores, esta conferência criou um confronto de ideias que revelaram tensões propícias à reflexão do tema. No seguimento desta conferência, também participei no seminário *Vernacular photography as art* conduzido por Kathy Kubicki, que levantou algumas questões, nomeadamente quanto à dualidade público/privada da fotografia.

Paralelamente a esta reflexão teórica, foi essencial todo o processo de trabalho da realização do projeto *De ti herdei o nome*. Este pretende partir da reflexão teórica desenvolvida e, materializar as respostas que fui adoptando e tornando próprias. É de destacar ainda a importância da consulta dos vários arquivos/álbuns de família aos quais tive acesso e que se tornaram referência e análise na desenvoltura deste projeto.

1.4 Estrutura da dissertação

A estrutura desta dissertação foi delineada com o objectivo de conseguir responder com sucesso à problemática proposta. Assim, esta é composta por um primeiro capítulo onde é exposto o objeto de estudo desta dissertação e por mais três, onde é desenvolvido e refletido o tema em análise.

O capítulo dois, intitulado *Fotografia Vernacular*, divide-se em três subcapítulos. O primeiro *Do privado ao público*, percorre a história da fotografia procurando o espaço próprio da fotografia vernacular em três pontos distintos: *a massificação da fotografia*, *o álbum de família* e *a introdução da fotografia vernacular na arte contemporânea*. Desde a influência da Kodak na massificação da fotografia, à introdução do vernacular na arte contemporânea e na história da fotografia, passado pelo álbum fotográfico, como objecto relíquia no seio familiar, é perceptível uma linha cronológica que acompanha a fotografia vernacular desde as suas origens até à sua utilização nos dias de hoje. O segundo, designado de *Fotografia Vernacular e família: pontos de convergência*, apresenta uma perspectiva sociológica da fotografia e é composto por quatro pontos: *o papel sociológico da fotografia vernacular*, *a fotografia no seio familiar*, *O álbum: elemento fulcral nas relações familiares* e *Fotografia e Memória*. Neste subcapítulo, é abordado a relação que a fotografia mantém com a família, a importância do álbum para o estreitamento dos laços familiares e a função catalisadora que a fotografia detém perante a **memória**. O terceiro subcapítulo, intitulado *Fotografia vernacular na arte contemporânea* apresenta dois subpontos, *Podemos falar de uma estética visual específica?* e *Apropriação de Imagem*, e torna-se importante para responder às questões de como a fotografia vernacular pode tornar-se pública.

O terceiro capítulo, intitulado de *De ti herdei o nome* centrar-se-á no projeto fotográfico e na relação estabelecida com o tema principal da dissertação – a fotografia vernacular – dividindo-se em três pontos de teorização. O primeiro subcapítulo refere-se à descrição do projeto e divide-se apenas num subponto intitulado *processo*, demonstrando o processo utilizado para a concretização do projeto. O segundo subcapítulo, intitula-se de *Análise teórica do projeto* e divide-se nos subpontos, *a família como ponto de partida* e *um olhar sobre a Fotografia Vernacular: apropriação e arquivo*, que demonstram reflexões levantadas pelo diálogo entre a teorização e o processo prático do projeto. O terceiro

subcapítulo intitula-se *Expor o projeto “De ti herdei o nome”* e traduz-se nos subpontos, *Expor o privado* e *Tornar “De ti herdei o nome público*, onde serão referenciados diferentes modos expositivos da fotografia vernacular, culminando na idealização e realização da exposição do projeto *De ti herdei o nome*.

Por último, o quarto capítulo dá resposta à problemática levantada, demonstrando a reflexão construída pela tensão entre o teórico e o prático. Aqui são apresentadas as considerações finais relativas ao processo de trabalho desenvolvido e ao resultado alcançado, apontando também perspectivas futuras para depois de *De ti herdei o nome*.

2. FOTOGRAFIA VERNACULAR

O termo fotografia vernacular é, para os mais leigos, um termo pouco conhecido. Aqueles que vivem e teorizam a fotografia, definem-na como algo comum, que todos fazemos, diariamente, em registo informal. O termo vernacular incita ao que é nativo, sendo a sua origem o latim *vernaculu* e, o seu significado, o de *escravo que nasceu em casa*². A palavra *casa* surge como ligação entre o significado antigo e o mais recente, pois é nesse ambiente íntimo e informal que o vernacular surge: “After all, the vernacular begins and ends at home.”³. (LANGFORD: 2008, p.82)

A fotografia vernacular engloba vários tipos de fotografia que não eram considerados no meio artístico, como as snapshots, os arquivos de polícia, as fotografias realizadas por estúdios de fotografia locais, entre outras. Apesar disso, irei centrar o desenvolvimento desta dissertação nas snapshots, dado que mantêm maior relação com o ambiente privado e, conseqüentemente, com a família.

Mas antes de mais, o que significa snapshot? Traduzido para português como *instantâneo*, este termo tem origem na caça. Segundo John A. Kouwenhoven, a primeira vez que se utilizou esta designação foi “(...) in the diary of an English sportsman (...) who in 1808 noted that almost every bird he got was by snapshot, meaning a hurried shot, taken without deliberate aim.”⁴. (KOUWENHOVEN: 2012, p.404) Mesmo que este seja um termo deslocado da fotografia, aplica a sua característica de casualidade.

A verdade é que os termos vernacular e snapshot são de uso comum na gíria fotográfica, embora, muitas vezes, sem a percepção do seu verdadeiro significado. Como refere Jonathan Green “The word snapshot is the most ambiguous, controversial word in photography since the word art.”⁵. (GREEN: 2012, p. 401).

² Infopédia – Enciclopédia e Dicionários Porto Editora in <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/vernaculus> [20013/10/21].

³ “Apesar de tudo, o vernacular começa e acaba em casa” [tradução feita pelo autor da dissertação]

⁴ “(...) num diário de um inglês desportista (...) que em 1808 notou que quase todos os pássaros que apanhava era por instantâneo, sugerindo um tiro rápido, sem objectivo definido.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

⁵ “A palavra snapshot é a mais ambígua e controversa palavra na fotografia desde a palavra arte.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

2.1. Do privado ao público

2.1.1. A massificação da fotografia

A empresa de George Eastman – *Eastman Kodak Company* – foi responsável pelo maior contributo para a massificação da fotografia e para o nascimento da fotografia vernacular. Eastman, numa perspectiva de desenvolver o seu negócio, optimizou o transporte da câmara fotográfica e o processo de revelação, procurando tornar “(...) the camera as convenient as the pencil (...)”⁶. A sua determinação, aliada a uma estratégia com foco na obtenção de lucro, fez com que, em 1888, lançasse a primeira câmara fotográfica – *Kodak original* - acessível a todos.

Para apoiar este lançamento e apresentar o conceito de acessibilidade associado a esta câmara, Eastman desenvolveu uma forte campanha publicitária sob o slogan “You press the button, we do the rest.”⁷ (como se pode ver na fig. 1, p.16). Esta campanha abrangeu diversos jornais diários, tendo sido crucial para o sucesso deste produto.

Desde então, e consciente do poder da publicidade, Eastman apostou em cartazes cada vez mais apelativos que contavam com a presença de figuras femininas e/ou crianças para transmitir a facilidade de utilização das suas câmaras (como mostra a fig. 2, p.16).



Figura 1 - Publicidade à câmara Kodak, propriedade de George Eastman House.

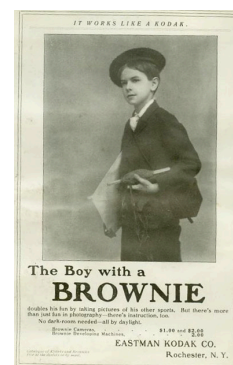


Figura 2 - Publicidade à câmara Brownie, propriedade George Eastman House.

⁶ “a câmara tão conveniente como um lápis” [tradução feita pelo autor da dissertação] George Eastman. Disponível em http://www.kodak.com/ek/US/en/Our_Company/History_of_Kodak/George_Eastman.htm [2013/11/10].

⁷ “Apertas o botão, nós fazemos o resto” [tradução feita pelo autor da dissertação] George Eastman. Disponível em http://www.kodak.com/ek/US/en/Our_Company/History_of_Kodak/George_Eastman.htm [2013/11/10].

A verdade é que todo este esforço publicitário resultou, passando a Kodak a ser conhecida e a fazer parte do cotidiano da população americana. Exemplo disso são palavras como *kodaking*, *kodakers*, *kodakery*⁸ que, na altura, eram frequentemente utilizadas.

Este fenómeno associado à Kodak, alterou por completo o trajeto da fotografia. Se até então só os fotógrafos profissionais fotografavam, a partir desse momento qualquer pessoa o podia fazer, registrando o dia-a-dia, eventos como festas populares e de aniversário, viagens, reuniões familiares, pessoas, edifícios e animais.

Do mesmo modo, antes da proliferação da Kodak, só as famílias mais abastadas é que se dirigiam a um fotógrafo para serem fotografadas e, quase como num ritual, apuravam-se com as suas melhores roupas para uma única fotografia.

O contributo da Kodak foi enorme para a mudança deste preceito. De certo modo, começamos a ter acesso à espontaneidade vivida no quotidiano - com a vulgarização da fotografia podemos observar outros tipos de vivências (como mostram as figuras 3 e 4, p.17).



Figura 3 – Exemplo de uma fotografia tirada com a câmara Kodak.



Figura 4 – Exemplo de uma fotografia tirada com a câmara Kodak.

A evolução técnica da câmara fotográfica e dos processos de revelação abriram à fotografia caminhos não percorridos. Segundo John A. Kouwenhoven, “(...) amateur

⁸ “kodakiar, kodakiistas, kodakiismo” [tradução feita pelo autor da dissertação] Fineman, Mia. "Kodak and the Rise of Amateur Photography". Disponível em *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000—http://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.htm [2013/10/21].

snapshooters were revolutionizing mankind's way of seeing.”⁹ (KOUWENHOVEN: 2012, p.405). E acrescenta “(...) snapshot forces us to see, and thereby teaches us to see, differently than we would have seen through our own unaided eyes, and also differently than people had been taught to see by pre-photographic pictorial conventions.”¹⁰ (KOUWENHOVEN: 2012, p.405).

Antes da evolução concretizada por Eastman, a maior parte das fotografias existentes eram retratos feitos em estúdio onde, devido ao longo tempo de exposição, é perceptível uma pose artificial e rígida do sujeito fotográfico. Apesar de não se poder excluir a ideia de pose na fotografia vernacular (já que o sujeito, na maior parte das vezes, posiciona-se perante a câmara como pretende), esta é muito mais diluída com a espontaneidade da vida quotidiana, onde é possível encontrar os sujeitos fotográficos no seu contexto privado, em atividade, e não num estúdio que, apesar dos diversos adereços, transmite um ar pouco pessoal, artificial e forçado, tornando-se, por vezes, até repetitivo (como mostra a fig.5, p.18).



Figura 5 – Hoerger Studio: Anonymous Portrait, c. 1883. Minnesota Historical Society.

Este fenómeno fez com que diversos teóricos considerassem a fotografia vernacular como sendo aquela que regista o quotidiano com maior fiabilidade. Nunca até então houve uma proximidade tão grande com a vida quotidiana. De todas as artes, a fotografia – e em

⁹ “(...) snapshooters amadores foram revolucionando a maneira humana de ver.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

¹⁰ “(...) snapshot obriga-nos a ver, e assim ensinam-nos a ver, diferentemente do que temos visto através dos nossos próprios olhos, e também diferentemente do que as pessoas foram ensinadas a ver pelas convenções pré-fotográficas e pictóricas.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

especial a vernacular - era a primeira que continha em si mesma esta característica de *voyeur*, de grande fetiche para o ser humano. A fotógrafa Lisette Model afirma que todas as imagens vernaculares são “closest to true”¹¹ (MODEL: 2012, p.402).

Mas será que a fotografia vernacular é em si mesmo um registo fiel da realidade? Apesar de chegar a locais e situações a que nunca tinha chegado, o sujeito fotografado continua a ter uma importância fulcral no ato fotográfico e, por isso, influenciador do mesmo. Quantas vezes, mesmo sendo um familiar a fotografar-nos, não vestimos a melhor roupa para a fotografia? Quantas vezes não encaramos a câmara fotográfica fazendo sorrisos, expressões e olhares? Model afirma que as pessoas “(...) give themselves to the snapshot with pride.”¹² (MODEL: 2012, p.402). É neste paradoxo, entre o registo do real e da ficção, que a fotografia vernacular atua.

2.1.2. O álbum de família

Quando falamos de fotografia vernacular, não podemos deixar de referir o álbum de família. Este apareceu como uma necessidade prática de reunir e indexar as várias fotografias que se possui, num contexto privado. Se inicialmente estes tinham uma construção muito própria – as folhas eram de cartão, para que se pudesse colocar no seu interior os chamados cartões de visita, muito populares no final do séc. XIX (como mostra a fig. 6, p.20) –, com o tempo estes foram-se moldando às necessidades e propósitos que cada álbum tinha.

A massificação que a Kodak atribuiu à fotografia fez com que a necessidade do álbum de família fosse ainda maior, em virtude do aumento do número de fotografias que as pessoas começavam a possuir. Apesar de ser uma necessidade prática, o facto é que se começou a atribuir um valor quase de relíquia a este tipo de álbuns, pois neles podiam fazer perdurar no tempo imagens dos seus entes queridos ou situações das suas vidas. O álbum torna-se, assim, uma relíquia para quem o constrói mas também para quem o herda, possibilitando o acesso ao que nunca se chegou a conhecer. Verna Posever Curtis, no seu livro *Photographic Memory*, afirma mesmo que: “When you hold a photo album, you sense that you are in possession of something unique, intimate, and meant to be saved for a long time.”¹³ (CURTIS: 2011, p.7)

¹¹ “próximas da verdade” [tradução feita pelo autor da dissertação]

¹² “(...) dão-se à snapshot com orgulho” [tradução feita pelo autor da dissertação]

¹³ “Quando seguramos um álbum fotográfico, sentimos que estamos na posse de algo único, íntimo e destinado a ser salvo por um longo tempo.” [tradução feita pelo autor da dissertação]



Figura 6 - Exemplo de um álbum pertencente a Mary Marcão.

Segundo a mesma autora, existem cinco classificações diferentes para os álbuns fotográficos tendo em conta o seu propósito: “(...) souvenirs and mementos, presentations, documents, memoirs and creative process (...)”¹⁴ (CURTIS: 2011, p.13). Para esta dissertação, o que nos interessa abordar, devido à sua relação com a fotografia vernacular e a família, são os álbuns de memórias com “(...) special emphasis on family, people, and places that made strong impressions on their creators (...)”¹⁵ (CURTIS: 2011, p.13).

É difícil definir quais os critérios utilizados pela maioria das pessoas para a construção de um álbum de memórias. Isto porque, sendo um objecto tão pessoal e íntimo, reflete, em grande parte, a personalidade da pessoa que o constrói, resultando daí a sua riqueza. Tendo isto em consideração, salientamos, de seguida, algumas características que se tornam repetitivas na maior parte dos álbuns e que, por isso mesmo, consistentes para serem abordadas.

Em primeiro lugar, temos de considerar a seleção de fotografias que foi feita para o álbum. Porque a verdade, e em muitas famílias isso acontece, é que os álbuns não são suficientes para todas as fotografias que se possui. Quais são as fotografias que os álbuns abarcam e quais as que foram excluídas? Que razões estiveram na origem dessa exclusão? Quase de uma forma inconsciente, diria que existem duas possibilidades para essa seleção: a

¹⁴ “(...) souvenirs e mementos, apresentações, documentos, memórias e processo criativo (...)” [tradução feita pelo autor da dissertação]

¹⁵ “(...) especial ênfase na família, nas pessoas, e nos lugares que deixam fortes impressões sobre os seus criadores (...)” [tradução feita pelo autor da dissertação]

primeira, está relacionada com a narrativa do álbum. Muitas vezes, constroem-se álbuns com narrativas específicas – como festas de aniversário ou casamentos – e aí damos preferência às fotografias que vão de encontro a essa narrativa; A segunda, vai de encontro à emotividade que o construtor do álbum cria com a própria imagem. Este dá preferência às fotografias onde essa ligação é maior e acaba por excluir as restantes, contribuindo assim para o estatuto de relíquia dos álbuns.

Em segundo lugar, encontramos a já referida narrativa. Com ela, o planificador do álbum pode organizar as fotografias de uma maneira lógica. É claro que esta narrativa pode ser, muitas vezes, incompreendida por outros. Apesar de tudo, na maioria dos casos, os álbuns são organizados de forma cronológica. Independentemente de ser um álbum dedicado a um único evento ou a toda a vida, a organização cronológica faz com que as histórias por detrás das fotografias sejam mais compreensíveis. A estrutura temporal exerce uma força direcional sobre nós denotando-se, até mesmo nos nossos álbuns, quando não os construímos à medida que fotografamos (como demonstra a fig. 7, p.21).



Figura 7 – Exemplo de um álbum pertencente a Mary Marcão.

Em último lugar, temos a composição dos álbuns. O típico álbum é aquele que possui uma capa e contracapa rijas e separadores de papel vegetal para, quando fechado, as fotografias não se colarem umas às outras (como podemos ver na fig. 8, p.22). Apesar de simples, no seu interior podemos encontrar as mais diversas composições. Muitos álbuns, por não terem marcações próprias, dão liberdade a quem os compõe. Por outro lado, possibilitam ainda a adição de elementos decorativos, recortes de jornais, textos, entre outros (como

mostra a fig. 9, p.22). É também muito frequente escrever pequenas descrições no próprio álbum, para poder lembrar, mais tarde, a história associada àquela imagem ou dá-la a conhecer às gerações futuras. É também bastante comum, a utilização de pequenos elementos, por vezes naturais, no meio do álbum, sendo esses elementos recordações em si mesmos (como podemos deduzir no caso da fig. 10, p.22).

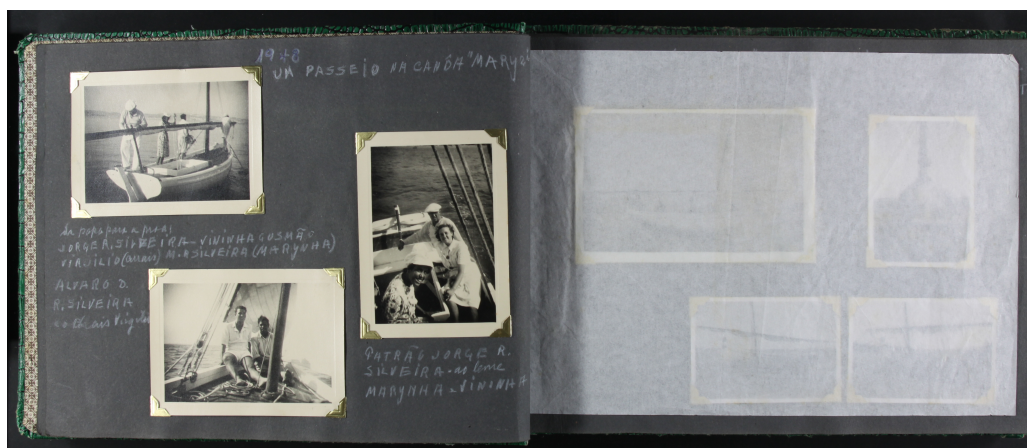


Figura 8 – Exemplo de um álbum pertencente a Mary Marcão.



Figura 9 – Exemplo de um álbum pertencente a Mary Marcão.



Figura 10 – Exemplo de um álbum pertencente a Patrícia Barbosa.

Apesar destas características que enriquecem o álbum como objecto de interesse sociológico, este tem caído em desuso devido ao aparecimento do digital. Hoje em dia, as fotografias são armazenadas diretamente nos computadores, sem nunca serem impressas. Contudo, Verna Posever Curtis afirma que “Still, many people desire a physical object that can be held, paged through again and again, and shown to others.”¹⁶ (CURTIS: 2011, p.269).

¹⁶ “Mesmo assim, muitas pessoas desejam um objecto físico que possam segurar, folheando as páginas uma e outra vez, e mostrando aos outros.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

Acredito que Curtis não poderia estar mais certa, pois é esta relação física, prazerosa, que só o álbum satisfaz e que o computador não permite ou fica muito aquém.

2.1.3. Introdução da Fotografia Vernacular na Arte Contemporânea

A fotografia vernacular foi-se integrando no mundo da arte contemporânea muito subtilmente. Pequenos passos foram dados à medida que a fotografia foi sendo explorada.

Na altura do pictoralismo e do formalismo, esta caracterizava-se pelos enquadramentos perfeitos, cliques pensados e técnicas incontestáveis. Já no início do século XX, o novo realismo veio trazer ao mundo uma forma diferente de fotografar.

Devido aos tempos de crise em que o mundo vivia, em particular os Estados Unidos da América, os fotógrafos começaram a desinteressar-se pela imagem perfeita e a interessar-se por imagens que retratavam a realidade da época. Esta mudança de paradigma, que teve como expoente máximo Walker Evans (1903), vai de encontro à própria fotografia vernacular que se caracteriza pelo registo da realidade quotidiana. No site do *The Metropolitan Museum of Art* lê-se à cerca do trabalho de Walker Evans, “His principal subject was the vernacular - the indigenous expressions of a people found in roadside stands, cheap cafes, advertisements, simple bedrooms, and small-town main streets.”¹⁷.

Com esta nova perspectiva, a imagem acabou também por se adaptar, adoptando novas formas. Os enquadramentos perfeitos e a perfeição da técnica foram suplantados pela fotografia pouco planeada e pelos enquadramentos aparentemente descuidados. A figura 11, da autoria de Walker Evans, é um exemplo disso já que o edifício, que surge por trás dos sujeitos fotografados, não se encontra enquadrado de forma paralela à moldura da imagem, deixando-nos a impressão de que o ato fotográfico foi mais um instante feliz do que uma preparação reflectida do autor.

¹⁷ “O seu principal tema foi o vernacular – as expressões indígenas de pessoas encontradas na rua, cafés baratos, publicidade, quartos simples, e avenidas de cidades pequenas.” [tradução feita pelo autor da dissertação] Department of Photographs. “Walker Evans (1903–1975)”. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 disponível em http://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/hd_evan.htm [2013-11-19].



Figura 11 - “Main Street Faces”, 1935, Walker Evans.

Talvez por isto, e quase de forma imperceptível, a fotografia dita artística, e aceite pelos trâmites da academia ou do museu, começou a integrar em si mesma características visuais que apenas tinham sido utilizadas na fotografia vernacular.

A fotografia, a que hoje chamamos vernacular, não tinha preocupações estéticas e, por isso, aos olhos da fotografia artística, nunca poderia ser considerada arte, por apresentar falhas técnicas e visuais. Esta foi sempre uma questão bastante sensível na história da fotografia. Desde o seu nascimento, a fotografia foi criticada por ser um produto resultante de uma máquina e não da inteligência e sensibilidade do ser humano, sendo considerada por muitos sem qualquer carácter artístico. Apesar das críticas que sofreu na sua origem, as questões que se colocam ao facto da fotografia vernacular poder ser ou não arte, são ainda recorrentes, o que merecerá uma abordagem mais aprofundada ao longo desta dissertação.

Walker Evans não é o único fotógrafo que abraçou o registo do quotidiano na sua forma de fazer fotografia. Mais tarde, surgiram nomes como Robert Frank (1924) ou William Klein (1928) que o fizeram com tanta ou mais vivacidade, sem deixar de lado a exposição da realidade quotidiana e as mesmas características visuais como se percebe nas suas imagens (figuras 12 e 13, p.25). Nestas, observarmos situações citadinas e focagens pouco usuais como a da figura 13. De acordo com site do *The Metropolitan Museum of Art*, Frank e Klein “(...) embrace the formal energy, spontaneity, and immediacy of the snapshot and to emulate these qualities in their own work. Grainy and blurred, with tilted horizons and erratic framing, their photographs managed to capture the movement and chaos of modern urban life in visual form.”¹⁸.

¹⁸ “(...) abraçaram a forma energética, espontânea, e a iminência da snapshot e emularam essas qualidades nos



Figura 12 – Trolley, New Orleans, 1955, Robert Frank "The Americans".



Figura 13 – "Big face in crowd", New York, 1955, William Klein.

A introdução da fotografia vernacular no meio artístico, aconteceu também pelas mãos das próprias organizações que gerem o mundo da arte – os museus. Como refere o site do *The Metropolitan Museum of Art*, "In the mid-1960s, the idea of a "snapshot aesthetic" began to gain currency in art photography circles."¹⁹.

Em 1938, o *MoMA (The Museum of Modern Art)* fez uma retrospectiva dos dez anos de trabalho de Walker Evans, intitulada *American Photographs*, exaltando o cotidiano da sociedade americana. Apesar de ser perceptível uma certa ligação à fotografia vernacular, esta exposição só foi reconhecida no meio artístico devido ao seu autor.

Mais tarde, em 1944, é inaugurada uma nova exposição no *MoMA*, intitulada *The American Snapshot: An Exhibition of the Folk Art of the Camera*, mas que passou despercebida no meio artístico. Nesta, Willard D. Morgan, selecionou 350 snapshots realizadas nos Estados Unidos da América entre 1888 e a data da exposição. Esta foi a primeira vez que foram expostas imagens cujo autor não era reconhecido. Aquando da exposição, Morgan afirma "The snapshot has become in truth, a folk art, spontaneous, almost effortless, yet deeply expressive. It is an honest art, partly because it doesn't occur to the average snaphooter to look beyond reality, partly because the natural domain of the camera is in the world of things as they are, and partly because it is simply more trouble to make an

seus próprios trabalhos. Granuladas e turvas, com horizontes inclinados e enquadramentos erráticos, as sua fotografias conseguiam captar o movimento e o caos da vida urbana moderna de uma forma visual." [tradução feita pelo autor da dissertação] Fineman, Mia. "Kodak and the Rise of Amateur Photography". In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 disponível em http://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.htm [2013-10-21].

¹⁹ "Nos meados da década de 60, a ideia de uma estética de snapshot começou a ganhar circulação nos círculos da arte fotográfica" [tradução feita pelo autor da dissertação] FINEMAN, Mia. "Kodak and the Rise of Amateur Photography". In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 disponível em http://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.htm [2013-10-21].

untrue than a true picture.”²⁰.

Tendo em conta a influência do *museu* na definição de arte, e do que a ela pertence ou não, John Szarkowski, curador de fotografia do próprio MoMA, lançou, em 1966, o livro *The Photographer's Eye*, onde, pela primeira vez, numa abordagem histórica da fotografia, se comparou a fotografia artística com a fotografia vernacular, apresentando exemplos concretos. Apesar disso, a fotografia vernacular nunca teve o destaque merecido. Mas foi este livro que lançou as bases para a realização de uma exposição dedicada à fotografia vernacular, em 1998, no *San Francisco Museum of Modern Art*. Esta exposição intitulada *Snapshots: The Photography of Everyday Life, 1888 to the Present* teve um grande destaque a nível mundial e mostrava ao visitante uma seleção de snapshots realizada por amadores do final do séc. XIX e início do séc. XX. Finalmente o enfoque passou do artista para a imagem em si mesma.

Dois anos mais tarde, *The Metropolitan Museum of Art* deu continuação ao tema, inaugurando *Other Pictures: Anonymous Photographs from the Thomas Walther Collection*. No texto introdutório afirma-se que esta exposição é composta por “Photographs by anonymous amateurs whose “happy accidents” and “successful failures” resulted in surprising and tantalizing works of art (...)”²¹. Mia Fineman, co-curadora da exposição, acrescenta ainda que “These photographs are truly the ‘*crème-de-la-snapshot*.’ Each one is a little lure for the imagination, an enticement, a revelation. The exhibition, the first of its kind at the Metropolitan Museum, sheds new light on one of the most prolific and eccentric artists of our century: ‘Photographer Unknown.’”²².

²⁰ “ A snapshot tornou-se em verdade, arte folclórica, espontânea, quase sem esforço, e mesmo assim profundamente expressiva. É uma arte honesta, em parte porque não ocorre ao snapshooter ver além da realidade, em parte porque o domínio natural da câmara está no mundo das coisas como elas são, e em parte porque é mais complicado fazer uma falsa imagem do que uma verdadeira.” [tradução feita pelo autor da dissertação] “Snapshots exhibited at Museum of Modern Art as an importante american folk art” disponível em http://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/923/releases/MOMA_1944_0009_1944-02-28_44228-8.pdf?2010 [2013-11-19].

²¹ “Fotografias por amadores anónimos de que os seus “acidentes felizes” e “falhas com sucesso” resultam em obras de arte surpreendentes e tentadoras.” [tradução feita pelo autor da dissertação] Department of Photographs. “Other Pictures: Vernacular Photographs from the Thomas Walther Collection” disponível em <http://www.metmuseum.org/about-the-museum/press-room/exhibitions/2000/other-pictures-vernacular-photographs-from-the-thomas-walther-collection> [2013-11-19].

²² “Estas fotografias são verdadeiramente a cereja no topo do bolo das snapshots. Cada uma é uma pequena atração para a imaginação, uma tentação, uma revelação. A exposição, a primeira do género no Metropolitan Museum lança uma nova luz sobre o artista mais prolífico e excêntrico do nosso século: “o fotógrafo desconhecido”. [tradução feita pelo autor da dissertação] “ Department of Photographs. “Other Pictures: Vernacular Photographs from the Thomas Walther Collection” disponível em <http://www.metmuseum.org/about-the-museum/press-room/exhibitions/2000/other-pictures-vernacular-photographs-from-the-thomas-walther-collection> [2013-11-19].

Será este o momento que faz com que se atribua à fotografia vernacular o estatuto de obra de arte? Mia Fineman refere “Removed from their original context in the family album, these anonymous vernacular photographs take on new meanings, inviting interpretation as a uniquely modern form of folk art.”²³. A esta questão voltaremos mais tarde, na terceira parte do capítulo dois, onde abordaremos a relação da fotografia vernacular com a arte contemporânea.

Paralelamente à integração da fotografia vernacular no meio artístico, trava-se uma luta para que esta seja integrada na história da fotografia. Esta batalha tem como impulsionador Geoffrey Batchen, que através dos seus livros e da sua intervenção constante na teoria da fotografia, tem vindo a abrir caminho para que a fotografia vernacular seja reconhecida.

As grandes enciclopédias sobre a história da fotografia centram-se, sobretudo, no artista. Isto leva a que uma enorme quantidade de fotografias seja automaticamente excluída. Segundo Batchen, só os americanos tiram 550 snapshots por segundo (BATCHEN:2008), o que nos leva a perceber que a quantidade de fotografias que foram e são tiradas a todo o instante no mundo é incrivelmente grande, sendo que apenas uma minoria pertence ao grupo restrito da fotografia artística. As várias *histórias da fotografia* publicadas ficam, assim, aquém da veracidade da História da fotografia. Batchen, refere a obra *The History of Photography from 1839 to the Present Day* de Beaumont Newhall, publicada na década de trinta, como o exemplo das histórias da fotografia que se baseiam em coleções privadas ou de museus. E acrescenta insatisfeito “ ‘A History’ soon became ‘The History’(...) ”²⁴ (BATCHEN:2008). Estas histórias da fotografia, além de se centrarem no artista, focam-se apenas em artistas americanos e/ou europeus, ignorando o que foi feito noutros pontos do globo. Uma linha de orientação que vai contra os pressupostos da fotografia vernacular, que apesar de registar o quotidiano e o íntimo, não deixa de ter uma amplitude global.

Escrever a história da fotografia integrando os vários tipos de fotografia vernacular não é tarefa fácil. É preciso arquitetar uma estrutura que tenha em consideração aspectos que a *história da fotografia* comum, não contemplaria. Batchen considera que “(...) traditional art

²³ “Retiradas do seu contexto original no álbum de família, estas fotografias vernaculares anónimas assumem novos significados, convidando a interpretação como a única forma moderna de arte popular.” [tradução feita pelo autor da dissertação] FINEMAN, Mia. "Kodak and the Rise of Amateur Photography". In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.htm [2013-10-21].

²⁴ “ ‘Uma história’ rapidamente torna-se ‘A história’ ” [tradução feita pelo autor da dissertação]

historical categories such as originality, authorship, intention, chronology, and style seem completely inadequate to this kind of material.”²⁵ (BATCHEN: 2000, p. 77). Para este autor têm que surgir novas formas estruturais, tendo por base “(...) the way they deal with their photographs: addition, elaboration, subtraction, erasure, sequencing, masking, framing, inscription, posing, multiplication, and so forth. Or perhaps a more fertile approach would be to trace common themes (death, memory, family, desire, childhood) or social functions (exchange, memorialization, confirmation, certification).”²⁶ (BATCHEN: 2000, p. 77).

A questão é mesmo esta: para que a fotografia vernacular possa ser completamente integrada na história da fotografia, deve existir uma mudança na forma de a perceber, deixando o seu atual conservadorismo. Batchen afirma “(...) traditional, conservative art history (...) is patently inadequate to the complexities of this genre of photography, or even to photography in general.”²⁷. Na prática é preciso abandonar os cânones estabelecidos e criar novos, tendo em conta as características específicas da fotografia vernacular como, por exemplo, a importância do seu corpo. Este tipo de fotografia foi criado para ser tocado, contrariamente às que se expõem em museus, onde o toque não é possível.

Com o tempo e o constante uso, a fotografia vernacular vai adquirindo pequenas deformações que são visíveis pelo olhar e percebidas pelo toque. Tal como refere Batchen, “Such deformities are also a reminder that these pictures were once regularly touched by their original owners. They were touched, fingered, fondled, turned over, perhaps written on or read, and then, in many cases, placed in albums designed expressly for the purpose.”²⁸ (BATCHEN: 2008, p.136).

Mais recentemente, na conferência *Everyday and everywhere: vernacular photography today*, organizada pelo *Tate Modern*, em Londres, em 2013, Geoffrey Batchen afirmou que, apesar das suas publicações sublinharem a ideia da integração da fotografia vernacular na história da fotografia, esta não deve ser consolidada num género, atendendo a que se trata de

²⁵ “(...) as categorias tradicionais da história da arte como originalidade, autoria, intenção, cronologia e estilo parecem completamente inadequadas para este tipo de material.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

²⁶ “(...) a maneira que as pessoas lidam com as suas fotografias: adição, elaboração, subtração, rasura, sequência, máscara, enquadramento, inscrição, pose, multiplicação, e por adiante. Ou talvez uma abordagem mais fértil poderia ser traçar temas comuns (morte, memória, família, desejo, infância) ou funções sociais (troca, memorização, confirmação, certificação).” [tradução feita pelo autor da dissertação]

²⁷ “(...) a história de arte tradicional e conservadora (...) é manifestamente inadequada para a complexidade deste tipo de fotografia ou mesmo para a fotografia em geral.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

²⁸ “Essas deformidades são também um lembrete que estas imagens foram algum dia tocadas regularmente pelos seus donos originais. Elas foram tocadas, acariciadas, viradas, talvez escritas ou lidas, e depois, em muitos casos, colocadas em álbuns desenhados expressamente para esse propósito.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

uma fotografia como tantas outras. Por isso, a existir uma nomeação para tal, a mais correta será apenas fotografia. E quando queremos falar sobre ela, devemos especificar o tipo – snapshot, de arquivo médico ou de estúdio, entre outros. Isto introduz um paradoxo no discurso de Batchen, mas não torna o seu objectivo em vão, já que a sua intenção era que a História da fotografia abrangesse todos os tipos de fotografia existentes, para além da de autor.

2.2. Fotografia Vernacular e família: pontos de convergência

2.2.1. O papel da fotografia vernacular do ponto sociológico

Nos dias de hoje a quantidade de fotografias que são feitas em todo o mundo, a cada instante, é surpreendente. Fotografamos cada vez mais, e para isso muito contribuiu a fotografia digital que veio facilitar todo o processo e o custo, a ele associado. O facto é que são cada vez menos as pessoas que imprimem as fotografias que tiram. A maior parte descarrega as mesmas para os computadores ou até diretamente para a internet, impedindo que sejam devidamente apreciadas. Os seus autores estão mais preocupados em registarem e partilharem as fotografias com os outros, incluindo pessoas até desconhecidas. Este fenómeno leva-nos a questionar o porquê de continuar-mos a fotografar. Qual a necessidade que as pessoas têm em fotografar tudo a todo o instante?

No meu ponto de vista esta necessidade surge não só devido a desejos pessoais e íntimos como também das relações que mantemos com os outros e que a sociedade muitas vezes nos exige. Hoje em dia, como Catherine Zuromskis afirma no seu artigo *On snapshot photography: Rethinking photographic power in public and private spheres* publicado na coletânea *Photography - Theoretical Snapshots*, em relação a uma fotografia tirada pela sua mãe, “(...) my mother can only ever enjoy this moment voyeuristically. Thus, she chooses distance and the opportunity to possess a trace of the past over the chance to live in the present.”²⁹ (ZUROMSKIS: 2009, p.55). Preferimos que o momento seja registado para a eternidade do que vivê-lo sem o objecto mediador que é a máquina fotográfica. Por isso, é que passamos pelo presente com a necessidade de fotografarmos tudo, pensando com isso que nos

²⁹ “(...) a minha mãe só pode aproveitar o momento voyeuristicamente. Assim, ela escolhe distância e a oportunidade de possuir um traço do passado em vez da chance de a viver no presente.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

escapamos da morte mas não percebemos que ela apenas fica mais presente. Susan Sontag afirma “By taking up the camera, one chooses voyeuristic detachment over immersive experience.”³⁰. (ZUROMSKIS: 2009, p.51)

Para além desta necessidade, o facto de segurarmos uma câmara fotográfica pode ser uma maneira de adquirirmos algum poder perante a situação atendendo a que tudo é feito tendo em conta a fotografia. Isso denota-se em qualquer evento social, como casamentos e férias, e até em contextos de trabalho ou aprendizagem, como conferências. A verdade é que o uso da câmara fotográfica pode, por vezes, ser considerado agressivo, tendo em conta a vontade do sujeito fotografado. Susan Sontag é de opinião que “há uma agressão implícita sempre que se usa uma câmara” (SONTAG: 2012, p. 15). Claro que esta é uma visão radical do ato fotográfico, mas que de certa forma torna-se verdadeira em diversas situações. Noutras, como por exemplo, no contexto familiar, esta agressividade não é tão evidente, uma vez que, muitas vezes, é o próprio sujeito fotografado que pretende tomar esse papel. Pierre Bourdieu, no seu livro *Un arte medio*, afirma que, em qualquer evento social, “(...) la significación y el papel de la fotografía son funciones de la significación social de la fiesta (...)”³¹ (BOURDIEU: 2003, p.59) e que, como participante da mesma, “Dejarse fotografiar, es aceptar que el testimonio de la propia presencia cuenta y que es la contrapartida obligada del homenaje que se ha recibido a través de la invitación,”³² (BOURDIEU: 2003, p.60). Sendo assim, há uma necessidade social em aparecer nas fotografias. A ausência pode ser vista como um factor negativo.

Há também quem tenha necessidades e desejos individuais de ser fotografado. Quando estamos à frente de uma câmara fotográfica é difícil não posar ou no mínimo sorrir. A câmara (voyeurista por natureza) é sempre intrusa na nossa realidade e, por isso mesmo, dificilmente deixar-nos-emos fotografar da maneira mais pura, sem qualquer artificialidade ou mentira. É por este mesmo motivo, que a fotografia vernacular reside na sua maioria no registo de momentos felizes. Ninguém quer que os seus piores momentos sejam vistos por terceiros ou perdurem em algum álbum. Gillian Rose, no seu livro *Doing Family Photography: The domestic, the public and the politics of sentiment* cita as palavras de sua mãe “(...) you only take photos of happy things (...) you cannot not remember if you had an illness (...) This is

³⁰ “Ao tirar a câmara, a pessoa escolhe o desapego voyeurista em vez da experiência imersiva.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

³¹ “(.) a significação e o papel da fotografia são funções da significação social da festa (...)” [tradução feita pelo autor da dissertação]

³² “Deixar-se fotografar, é aceitar que o testemunho da própria presença conta e que é a contrapartida obrigada da homenagem que se recebeu através do convite;” [tradução feita pelo autor da dissertação]

something that I will remember in my mind for ever and ever, I don't need to see it in the photo, and I don't need other people to see it.”³³ (ROSE, 2010, p.13). E o facto, é que há alguma verdade neste depoimento. Para quê fotografarmos as coisas más da vida se não as queremos recordar? Porque é que o fazemos? Assim denota-se o poder que a fotografia tem relativamente à memória (que será abordada mais à frente, neste mesmo capítulo). E talvez aqui se possa fazer uma comparação com a fotografia de Nan Goldin, abaixo apresentada (fig.14, p.31). Goldin, fez este autorretrato para que não se esquecesse do que o namorado lhe fizera. De facto ela registou este mau momento para poder ter autocontrolo sobre as suas emoções caso, mais tarde, reconsiderasse voltar para ele. Neste caso em concreto, a fotografia assume-se como uma prova importante de um mau momento da sua vida. Goldin ao fotografar-se neste momento e posteriormente torná-lo público, contraria os trâmites sociais do esquecimento e do fingimento.



Figura 14 - “Nan one month after being battered”, 1984, Nan Goldin

De resto, continua a persistir o porquê de fotografarmos, mas Zuromskis defende que “(...) we take pictures because not to do so would be unthinkable. The photographic act dispels anxieties of unbelonging by providing a socially acceptable and minimally intrusive

³³ “(...) tu só tiras fotos de coisas felizes (...) não podes não lembrar-te se tiveres uma doença (...) isto é uma coisa que irei lembrar-me para sempre, eu não preciso vê-lo numa foto, e não preciso que outras pessoas o vejam.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

form of engaging with others and claiming life experience.”³⁴ (ZUROMSKIS: 2009, p.53).

É por tudo isto que a fotografia é maioritariamente sociológica e, tendo em conta o que Bourdieu afirma “(...) es natural que la fotografía sea objeto de una lectura que podríamos llamar sociológica, y que nunca sea considerada en sí misma y por sí misma, según sus cualidades técnicas o estéticas.”³⁵ (BOURDIEU: 2003, p.60), tem que ser vista como um elemento realizada pelo homem para o homem, e todas as ambiguidades emocionais que isso implica. A imagem é sempre mais do que uma imagem, e na maior parte das vezes a importância que lhe atribuímos refere-se não à sua estética mas às ligações emocionais para as quais nos remete.

2.2.2. A fotografia no seio familiar

A fotografia é um elemento fulcral no seio familiar e são vários os aspetos que o confirmam. Numa primeira reflexão, e considerando o que foi referido no subponto anterior, a fotografia é um elemento essencial em qualquer reunião familiar. Sem fotografia não há confirmação da existência dessa reunião e por isso, há que fotografar para mais tarde poder recordar.

“Precisamente porque la fotografía de familia es un rito del culto doméstico, en el que la familia es a la vez sujeto y objeto (pues expresa el sentimiento de fiesta que el grupo se ofrece a sí mismo y lo refuerza al expresarlo), la necesidad de fotografías y la necesidad de fotografiar (interiorización de la función social de dicha práctica) se sienten más vivamente cuando el grupo está más integrado, cuando atraviesa por su momento de mayor integración.”³⁶ (BOURDIEU: 2003, p.57).

³⁴ “(...) fotografamos porque não o fazer seria impensável. O ato fotográfico dissipa a ansiedades de não pertença, fornecendo uma aceitação social e uma forma pouco intrusiva de se envolver com os outros e alegar experiência de vida.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

³⁵ “(...) é natural que a fotografia seja objecto de uma leitura que poderíamos chamar sociológica, e que nunca seja considerada em si mesma e por si mesma, segundo as suas qualidades técnicas ou estéticas.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

³⁶ “Precisamente porque a fotografia de família é um ritual de culto doméstico, nele a família é sujeito e objecto (pois expressa o sentimento de festa que o grupo se oferece a si mesmo e o reforça ao expressa-lo), a necessidade de fotografias e a necessidade de fotografar (interiorização da função social da dita prática) se sentem mais vivamente quando o grupo está mais integrado, quando atravessa pelo seu momento de maior integração.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

A questão é que nas fotografias que encontramos nas nossas casas, vemos momentos felizes em que toda a família está reunida. Há uma sensação de união transmitida em cada fotografia e a máquina é o único elemento presente que regista essa realidade. Todas as famílias têm nos seus espólios as típicas fotografias de família, onde todos (ou quase todos) os elementos da família estão presentes. Nesses momentos, a fotografia torna-se num ritual (que não pode falhar) que credibiliza a família e os seus laços. “The image is then designed to fulfil the social imperative of documenting familial closeness.”³⁷ (ZUROMSKIS: 2009, p.55).

Isto confirma-se também no ato de rever a fotografia, o qual é feito muitas vezes em família, explicando as relações familiares às gerações mais novas e fortificando o laço que os unem. À volta da fotografia são contadas as histórias a elas indexantes: quem aparece nas fotografias, em que sítio foram tiradas, entre outras, “(...) in combination with the emotionally significant subject and a sphere of eager and intimate consumption, these conventions above all others testify to the intimacy and complicity of the familial bond.”³⁸ (ZUROMSKIS: 2009, p.53). A fotografia é, pois, um elemento de união familiar. Propiciando os momentos para que as relações entre os vários elementos de família sejam desenvolvidos.

Há também outra evidência do poder da fotografia no seio familiar. Devido ao seu carácter de registo da realidade, esta é muitas vezes a melhor forma para mostrarmos que estamos bem, sobretudo quando a distância é o elemento impeditivo para o encontro dos elementos familiares. Este facto é ainda mais evidente quando nos encontramos numa situação que nos é imposta, como por exemplo, o caso do meu pai, quando foi para Moçambique para a Guerra do Ultramar, em 1972. Para dar provas de que estava fisicamente bem, ele enviava não só cartas mas também fotografias, mantendo assim forte a ligação com a família independentemente da distância. Mas não é só em casos extremos como este. Sempre se enviaram fotografias para os familiares, antigamente mais pelo correio, hoje em dia através da internet. Mas sempre foi comum serem oferecidas fotografias, principalmente de crianças, para que pudesse ser perceptível o seu crescimento para os familiares que não podiam estar presentes - os avós, os padrinhos, tios ou até amigos.

Para além destas características, há uma outra não menos importante, que devemos destacar: a questão da própria fotografia como objecto. Para muitas famílias a fotografia está presente nas suas casas em diferentes espaços e formatos. É comum encontrar fotografias

³⁷ “A imagem é então designada para preencher o imperativo social de documentar a proximidade familiar.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

³⁸ “(...) em combinação com o sujeito emocionalmente significativo e uma esfera de consumo ansioso e íntimo, estas convenções acima de todas testemunham a intimidade e a complicidade do laço familiar.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

emolduradas nas paredes ou colocadas em cima dos móveis. Muitas vezes, as fotografias são vistas como um dos elementos mais pessoais e íntimos presentes numa casa. É comum uma pessoa que mude de habitação, não se sentir em ‘casa’ enquanto não colocar as suas fotografias à vista de todos. Isto significa que a fotografia transmite um sentido de aconchego que, muito mais elementos conseguem fazer. Do mesmo modo, é também comum, que a fotografia seja um dos elementos mais preciosos, porque nela estão impressos os traços de alguém amado.

Esta questão da fotografia como objecto vai ainda mais além. A fotografia é muitas vezes uma herança, que nos é deixada pelos nossos antepassados para podermos descobrir as nossas origens. Devido ao seu carácter físico, é muitas vezes, uma das poucas coisas que perduram no tempo, contrariamente à maior parte dos bens que adquirimos e que se vão desmoronando ou perdendo. A fotografia é um objeto que facilmente podemos guardar e que nos traz riqueza e conhecimento sobre a nossa família, os nossos antepassados e, conseqüentemente, sobre nós mesmos. Este poder também muito poucos objetos o têm.

2.2.3. O Álbum: elemento fulcral nas relações familiares

No capítulo 2.1.2, abordamos a forte presença do álbum no seio da fotografia familiar, bem como as suas características físicas e os vários tipos de álbuns existentes. Também referimos os motivos para a sua criação.

Mas neste ponto, iremos aprofundar as razões, para que cada um de nós, tenha pelo menos um álbum de família em casa. Para além dos motivos de catalogação e organização já referenciados, existem outras razões de ordem afectiva e psíquica que podem estar associadas à sua construção. Ao colocarmos uma fotografia num álbum, estamos a elevá-la, porque esse ato implicou uma escolha entre tantas outras fotografias. Essa escolha está, muitas vezes associada a uma decisão emocional. As relações que estabelecemos ditam as opções que fazemos e, por vezes, esse processo é tão intuitivo que nem nos apercebemos. O facto é que o álbum de família, para além de permitir a colocação das fotografias que nos tocam, destacando assim as ligações familiares e a sua importância, é um elemento de revisita por parte de toda a família, fomentando ainda mais as relações familiares. Zuromskis, no seu artigo *On snapshot photography: rethinking photographic power in public and private spheres*, afirma “Whether placed in a silver frame, pasted in an album, or tucked away in a shoebox, photographs like these constitute emotional touchstones, personal totems, and

conduits to happier, simpler times within their particular networks of consumption.”³⁹ (ZUROMSKIS: 2009, p.53). Reconhecemos que há todo um processo de descoberta e redescoberta associado aos álbuns, pois estes nunca são vistos uma única vez. Inclusive, muitas vezes, ao redescobri-los, adquirimos novas perspectivas do nosso seio familiar e até de nós mesmos. Como refere Serge Tisseron “Del mismo modo que la imagen de un sujeto es un espejo de su identidad, la reunión de imágenes en un álbum se considera un espejo de la identidad familiar.”⁴⁰ (TISSERON: 2000, p.118).

A questão da identidade é um outro elemento importante ao nível da motivação para a criação de álbuns. Apesar dos álbuns não se centrarem, normalmente, numa única pessoa (a não ser em eventos específicos como os batizados, por exemplo), o facto da nossa imagem estar presente origina um maior interesse para a concretização dos mesmos.

2.2.4. Fotografia e Memória

A memória é indissociável da fotografia. Já foram muitos os autores que abordaram este tema, mas nunca deixou de ser um tema misterioso. Fontcuberta afirma “Tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria.”⁴¹ (FONTCUBERTA: 2002, p.56). De uma forma naïf pensamos esta relação segunda a semelhança da fotografia com a realidade. Foi apenas com o aparecimento da fotografia que o Homem conseguiu registar a realidade tal como a via, conseguindo assim ultrapassar as tentativas da pintura. Com a fotografia e a sua semelhança, temos presente as efemeridades da vida contra as quais tanto lutámos.

O ser humano nunca conseguiu aceitar a finitude. Qualquer meio que faça com que essa finitude pareça irreal é elemento de fascínio para ele. A fotografia é então fascinação. Com ela temos a ilusão de eternidade. A morte, que tanto nos assusta, parece apaziguada com a fotografia, pois com ela prolongamos na nossa memória a ideia visual do que já

³⁹ “Se colocadas numa moldura de prata, coladas num álbum, ou escondidas numa caixa de sapatos, as fotografias como estas constituem critérios emocionais, amuletos pessoais e condutas para tempos felizes e simples dentro das suas redes particulares de consumo.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

⁴⁰ “Do mesmo modo que a imagem de alguém é um espelho da sua identidade, a reunião de imagens num álbum considera-se um espelho da identidade familiar. [tradução feita pelo autor da dissertação]

⁴¹ “Tanto a nossa noção do real como a essência da nossa identidade individual dependem da memória. Não somos senão memória.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

desapareceu. É esta semelhança visual que nos deixa agarrados à película. Mas é também ela que nos repele. O confronto com a passagem do tempo é, muitas vezes, destruidor dessa ilusão. É por isso, que a imagem ao mesmo tempo nos atrai e repele, dependendo da realidade com que nos deparamos. Quando na película está gravado o nosso ar da juventude, deparamo-nos cada vez mais com a nossa finitude e, por vezes, essa realidade torna-se dolorosa. A fotografia é uma constante lembrança do tempo que passa. Geoffrey Batchen, no seu artigo “Snapshots” para a revista *Photographies*, afirma:

“The irony is that we take photographs in order to deny the possibility of death, to stop time in its tracks and us with it. But that very same photograph, by placing us indisputably in the past, is itself a kind of mini-death sentence, a prediction of our ultimate demise at some future time. It certifies times past and time’s inevitable passing. Every snapshot, no matter what its subject matter, embodies this paradoxical message, speaking simultaneously of life and death.”⁴² (BATCHEN: 2008, p.137).

Sobre esta mesma característica e da relevância que o tempo tem para a criação da dinâmica fotografia/memória, Tisseron acrescenta “A menudo la fotografía es presentada como una forma de lucha contra el tiempo que pasa y contra la muerte que acecha. Mientras que todo está condenado a cambiar -algunos dirán: condenado a morir...-, la fotografía parece imponer un presente eterno.”⁴³ (TISSERON: 2000, p.57). A verdade é que numa única imagem temos perceptíveis e em simultâneo duas realidades paradoxais – o presente eterno de que fala Tisseron e o avizinhamento célere da morte.

Esta noção da passagem do tempo já muito foi abordada, não só por teóricos, como por vários fotógrafos. Há uma obra específica que me toca especialmente e que penso ser bastante singular no seguimento das ideias expostas - falo da série *Theaters* (presente na fig.15, p.37) do fotógrafo japonês Hiroshi Sugimoto. Nesta série, Sugimoto fotografa teatros e

⁴² “A ironia é que tiramos fotografias com o intuito de negar a possibilidade da morte, para parar o tempo no seu percurso e nós com ele. Mas essa mesma fotografia, por nos colocar indiscutivelmente no passado, é ela mesma um género da sentença de uma mini-morte, uma previsão da nossa morte final em algum momento futuro. Certifica o tempo passado e a inevitável passagem do tempo. Toda a snapshot, sem importar qual o tema que aborda, encarna essa mensagem paradoxal, falando simultaneamente da vida e morte.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

⁴³ “Frequentemente a fotografia é apresentada como uma forma de luta contra o tempo que passa e contra a morte que chega. Enquanto que tudo está condenado a mudar – alguns dirão: condenado a morrer... -, a fotografia parece impor um presente eterno.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

cinemas com uma exposição exatamente igual à duração do filme que passaram. O resultado é uma tela branca. O que em sempre me fascinou, não só visualmente mas, por me transmitir um certo mistério. O próprio Sugimoto afirma no seu livro *Time Exposed*, essa noção de mistério e até acrescenta, religiosa. O certo é que essa áurea tornou-se significativa quando Joan Fontcuberta atribui um paradoxo sublime ao trabalho de Sugimoto, no seu livro *El beso de Judas*. Fontcuberta, faz-nos ver que essa tela branca é o resultado da soma de todos os frames do vídeo e, por isso, deveria ser a imagem que condensa o maior número de informação visual para o espectador. No entanto, o resultado que é obtido é o vazio - tornando-se assim um paradoxo (FONTCUBERTA: 2002). Esta constatação é também verdadeira quanto à própria memória: quanto maior for a informação a decorar, maior a possibilidade de a esquecermos. Fontcuberta, conclui ainda sobre a série de Sugimoto, “El tiempo pasa a ser simbólicamente eternidad, la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes del tiempo.”⁴⁴ (FONTCUBERTA: 2002, p.102).



Figura 15 - *La Paloma, Encinitas* (1993) da série *Theaters* de Hiroshi Sugimoto

Mas focando-nos numa das principais funções da fotografia - preservar a memória visual daqueles que não estão presentes, maioritariamente que já morreram – a fotografia acaba por, de certa forma, reter mais do que a figura dessa pessoa. Serge Tisseron, afirma no seu livro *El misterio de la cámara lúcida* tendo em conta a conhecida obra de Roland Barthes,

⁴⁴ “O tempo passa a ser simbolicamente eternidade, a simultânea e lúcida possessão de todos os instantes do tempo.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

A Câmara Clara que “¿No encontramos en ella como un eco del poder mágico atribuido a la fotografía desde sus orígenes, a saber, el poder de aprisionar el alma de la persona cuya imagen queda fijada en ella?”⁴⁵ (TISSERON: 2000, p.58). A questão levantada por Tisseron, é bastante assertiva, pois essa é a sensação que muitas fotografias conseguem passar. Quando estamos ligadas a uma pessoa emocionalmente, há pelo menos uma fotografia que mais do que nos lembrar os traços físicos dessa pessoa, consegue transmitir a sua *alma*.

Muitas vezes, e devido ao seu carácter emotivo, as ligações psicológicas da fotografia tornam-na muito mais do que uma imagem. Deste facto surge a referência que Tisseron faz na sua obra *El misterio de la cámara lúcida* à menção de Barthes quando afirma em *A Câmara Clara* que a fotografia onde *reencontra* a sua mãe (recentemente falecida) é uma em que esta tinha apenas 5 anos. Esta fotografia nunca poderá fazer lembrar a sua mãe, pois Barthes nunca a conheceu com tal idade. Mas a questão que se coloca é que esta imagem específica (que acaba por ficar incógnita para o leitor) consegue transmitir o espírito que Barthes recordava da mãe, daí o poder da fotografia em capturar a alma da pessoa.

De uma forma bastante pessoal, e fazendo uma ponte para o capítulo 3 desenvolvido no corpo desta dissertação, ao analisar os álbuns de família e, apesar de não possuir nenhuma lembrança da minha avó paterna (pois esta falecera antes mesmo de eu nascer) existem certas fotografias, principalmente da sua adolescência que me fazem ter uma imagem mais real daquilo que penso ser o seu verdadeiro íntimo e a sua individualidade.

Contrariamente à ideia de que a fotografia é alavanca da memória, Batchen, nega relação afirmando que a fotografia não é capaz de fazer com que nos lembremos das pessoas como devíamos (BATCHEN: 2004). E reforçando esta ideia, acrescenta “Think back to childhood. Can you remember it? Or do the images that come to mind resemble the photographs you have been shown of your childhood? Has photography quietly replaced your memories with its own?”⁴⁶ (BATCHEN: 2004, p. 15). Do meu ponto de vista pessoal, e não descredibilizando o pensamento de Batchen, justamente porque muitas vezes fiz a mim própria a mesma questão, penso que na realidade a memória tem uma dimensão ainda pouco conhecida do Homem e que existem vários tipos de factores favorecedores ao desenvolvimento da memória, sendo um deles a fotografia. Quando perdemos alguém seja pela morte, seja pela distância, o tempo leva muitos dos traços físicos que lembramos dessa pessoa. Por vezes, esses traços desvanecem-se da memória mais rapidamente do que o

⁴⁵ “ Não a encontramos como um eco do poder mágico atribuido à fotografia desde as suas origens, a saber o poder de apresionar a alma da pessoa cuja imagem fica fixada nela? [tradução feita pelo autor da dissertação]

⁴⁶ “Pensa na infância. Consegues lembrar-te? Ou as fotografias que te vêm à mente lembram fotografias que te foram mostradas da tua infância? Terá a fotografia substituído silenciosamente as tuas memórias pelas suas?” [tradução feita pelo autor da dissertação]

espírito, referenciado anteriormente nesta mesma página. E neste caso, a fotografia é o principal motor para que esses traços sejam lembrados.

Noutros casos, as imagens e a presença contínua das mesmas nas nossas casas ou nos nossos álbuns, fazem com que as mesmas sejam interiorizadas como lembranças reais, mas no fundo não passam de uma ficção. A memória é tão enigmática que, por vezes, não conseguimos distinguir quando estamos na presença de uma realidade ou de uma ficção. Mas esta questão torna-se em certo ponto irrelevante, porque as fotografias acabam por fazer parte do nosso imaginário e da nossa vida, sendo as memórias provenientes delas ou não. Uma lembrança induzida pela fotografia não fará com que a realidade de cada um seja menos verídica. As fotografias e as histórias são elementos enriquecedores e nunca, no meu ponto de vista, embelezadoras da memória.

Duma perspectiva mais prática, a fotografia foi também sempre propícia a ser elemento de lembrança, isto principalmente devido à sua portabilidade. Apesar de certos objetos adquirirem esse mesmo valor imposto por cada indivíduo devido a ligações afetivas, muitos deles e pelo seu tamanho e características físicas, deixam de ser adequados de serem transportados. E a questão do objeto estar sempre presente junto de quem o guarda é uma questão relevante para maior parte das pessoas, pois há uma necessidade emocional de tocar no objeto, de o ver. Daí que, com a repetição contínua destes atos a pessoa que o detém acaba por elevá-lo a um patamar de relíquia. Tisseron, diz mesmo que “La fotografía ya no es elegida como una representación del desaparecido, sino como un verdadero sustituto de su ausencia. Se convierte literalmente en una «relíquia». Es como si una parte de la sustancia del desaparecido se hubiera conservado por arte de magia en su imagen, como en un mechón de su pelo o en un fragmento de sus uñas.”⁴⁷ (TISSERON: 2000, p.60).

2.3. Fotografia Vernacular na arte contemporânea

Apesar do enfoque atribuído à relação da fotografia com o seio familiar no desenvolvimento desta dissertação, outra questão importante surge. Qual a relação que a fotografia vernacular estabelece com a arte? Qual a sua importância no meio artístico? As

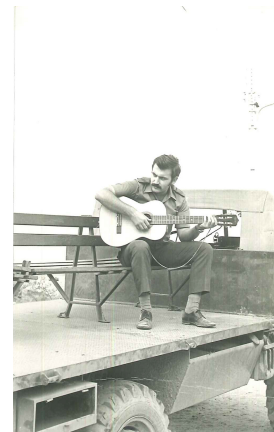
⁴⁷ “A fotografia já não é escolhida como uma representação do desaparecido, senão como um verdadeiro substituto da sua ausência. Converte-se literalmente numa «relíquia». É como se uma parte da substância do desaparecido fosse conservada como por magia na sua imagem, como numa madecha do seu cabelo ou num fragment das suas unhas.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

snapshots regem-se por uma estética específica? Como a podemos definir? Neste terceiro subcapítulo, aprofundaremos estas questões.

2.3.1. Podemos falar de uma estética específica?

Apesar das snapshots serem parte integrante da fotografia vernacular e não terem na sua essência objectivos visuais de composição específicos, a verdade é que elas são todas muito parecidas independentemente dos seus temas. Catherine Zuromskis afirma “(...) such aesthetic concerns are ultimately secondary, as long as the snapshot fulfils its basic indexical function. Indeed, snapshots often seem designed to be as stylistically unremarkable as possible.”⁴⁸ (ZUROMSKIS: 2009, p.53). Talvez devido a uma sensibilidade do senso comum, a verdade é que se analisarmos diversas fotografias vernaculares, descobriremos em todas, pontos idênticos.

Contestemos então esta declaração, pondo em prática a análise de três imagens distintas, recolhidas de diferentes álbuns de família, mas todas enquadradas na definição de snapshot.



Figuras 16, 17 e 18 – Snapshots retiradas de diferentes álbuns.

Estas três imagens foram todas elas tiradas no contexto comum da snapshot – a família, os amigos, a casa ou as viagens são recorrentes neste tipo de fotografia. Qualquer observação feita nesta análise não pode ser tida como regra, as exceções são várias, principalmente no âmbito abordado.

⁴⁸ “(...) estas preocupações estéticas são completamente secundárias, enquanto a snapshot preencher as suas funções básicas de indexação. De facto, snapshots costumam ser designadas para serem o mais estilisticamente banal.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

Mas partindo destas fotografias e como podemos observar, apesar de serem de épocas distintas, todas elas centram o tema em questão, e isso, tanto se denota nas fotografias em que é centrado apenas um sujeito como na fotografia de grupo. Há uma atenção por parte do fotógrafo em incluir no enquadramento o sujeito fotográfico por completo, atribuindo à imagem um espaço vazio entre este e o próprio enquadramento da imagem. Isto só não se verifica na figura 16, pois há um elemento (a árvore de natal) que se encontra em primeiro plano.

É também comum, o sujeito fotográfico olhar de frente para a câmara, consciente do ato fotográfico do qual participa.

Também é perceptível algum descuido quanto ao resultado da imagem. Se por um lado a figura 16 apresenta uma iluminação artificial vinda de dois pontos distintos, resultando na projeção de duas sombras; por outro a fotografia de grupo demonstra a espontaneidade da ação, em que não houve a preocupação por parte do fotógrafo em imobilizar os seus modelos.

As três fotografias são tiradas da mesma perspectiva, de frente para o objecto fotográfico e ao nível do olhar. A figura 18 revela bem essa mesma questão: essa é a razão para que o sujeito fotográfico se encontre num plano ligeiramente superior ao olhar do fotógrafo – não houve preocupação por parte do mesmo em encontrar outro enquadramento, inclusive posicionar-se no mesmo plano em que o sujeito se encontrava.

Com esta análise, podemos concluir que a típica snapshot utiliza sempre um enquadramento ao nível da linha do horizonte, isto porque o amador utiliza a máquina fotográfica ao nível dos olhos (mesmo quando as máquinas são digitais, e a pré-visualização da imagem faz-se por um ecrã), não se posicionando em diferentes ângulos para obter outros resultados visuais. Para além desta característica, normalmente o enquadramento é realizado com o motivo fotografado no centro. “The subject (almost always a person) is usually placed firmly in the center of the picture plane, looking directly at the camera, well aware that they are posing for posterity’s sake.”⁴⁹ (BATCHEN: 2008, p.133). Poucas são as imagens que não centralizam os objetos que querem destacar.

Tendo isto em conta, analisemos agora duas fotografias selecionadas do álbum de família donde retiramos a fotografia da figura 16 (p.40) e que acabam por contrariar alguns destes pressupostos.

⁴⁹ “O sujeito (quase sempre uma pessoa) é normalmente colocado num plano central no enquadramento, olhando diretamente para a câmara, ciente de que posa para a posteridade [tradução feita pelo autor da dissertação]



Figuras 19 e 20 - Snapshots retiradas de um álbum de Patrícia Barbosa.

As figuras 19 e 20 opõem-se à análise realizada em certos pontos, mas como se clarificou inicialmente, na fotografia vernacular não existem regras.

As duas imagens são desde logo distintas por não centrarem os sujeitos fotografados. E em nenhuma delas, os sujeitos enfrentam a câmara. Ambas destacam-se por questões díspares: a figura 19, devido ao seu enquadramento, que corta o sujeito escondendo inclusive o seu rosto; a figura 20, devido à iluminação presente na fotografia, apresentando grandes contrastes. Tanto uma como a outra, transmitem ao espectador um certo enigma, aguçando a sua curiosidade. Ambas as fotografias, dão liberdade de especulações, desejos e fantasias, contrariamente às fotografias analisadas anteriormente.

Estas estéticas peculiares que encontramos em algumas snapshots acontecem, muitas vezes, de forma inconsciente por parte do fotógrafo. É aqui que é introduzido no ato fotográfico, o acidente.

Assim, concluímos também que, associado às snapshots, as imagens desfocadas e os enquadramentos acidentais são frequentes,

“The snapshotter's (...) pictures have an apparent disorder and imperfection, which is exactly their appeal and their style. The picture isn't straight. It isn't done well. It isn't composed. It isn't thought out. And out of this imbalance, and out of this not knowing, and out of this real innocence

toward the medium comes an enormous vitality and expression of life."⁵⁰
(MODEL: 2012, p.403).

Inserido no seu contexto natural, o seio familiar, estas imagens são analisadas segundo as interações emocionais estabelecidas e pelo conteúdo social que transmitem, sendo o seu carácter estético raramente ressaltado. Mas há que ter em conta que quando expostas num museu, os aspectos estéticos podem ser mais ou menos ressaltados, devido à falta de contexto que pode ser elemento intensificador para ressaltar o carácter visual da obra, pois o espectador incidirá sobre as informações que tem (BATCHEN: 2008).

Apesar destas evidências, prossegue a questão principal quando é que uma fotografia vernacular pode ser colocada na parede de um museu? Segundo Batchen, "Art is a business, not an aesthetic, category. So when the Museum of Modern Art shows snapshots on its wall, they become art works."⁵¹. Nesta afirmação está patente uma desvalorização do meio artístico, para Batchen o facto de uma obra estar num museu é que faz com que essa obra seja aceite como arte no meio artístico, o que nos leva a pensar que o mundo da arte é gerida pelo dinheiro e não pela qualidade artística das obras em questão. Esta é uma opinião um tanto radical por parte de Batchen, mas que não deixa de ter o seu discernimento. É inevitável o facto de que por trás do mundo artístico estar um mundo ainda maior de negócios, e esse factor acaba por descredibilizar o primeiro.

De qualquer modo, no meu ponto de vista, a estética da própria snapshot é um dos critérios que pode defini-la como arte, principalmente quando esta é distinta das demais, trazendo para a imagem algo de novo. Arrisco dizer que normalmente, isto acontece através do acidente. Mas porque é que o acidente traz uma estética à imagem, valorizando-a perante a arte contemporânea? Em muito, porque o acidente anula a afetividade que o fotógrafo imprime na fotografia. Sendo o resultado da imagem, um conflito entre a emoção do fotógrafo e a impessoalidade da câmara fotográfica.

⁵⁰ "O fotógrafo amador (...) tem uma aparente desordem e imperfeição, que é exatamente o seu interesse e estilo. A imagem não é direita. Não é bem feita. Não tem composição. Não é pensada. E fora deste desequilíbrio, deste não conhecimento e fora da sua real inocência perante o meio, vem uma enorme vitalidade e expressão de vida." [tradução feita pelo autor da dissertação]

⁵¹ "Arte é um negócio, não uma estética, categoria. Quando o Museu de Arte Moderna mostra snapshots nas paredes, elas tornam-se obras de arte." [tradução feita pelo autor da dissertação] entrevista disponível nos apêndices, p.100.

2.3.2. Apropriação de Imagem

De qualquer maneira, e esquecendo as questões económicas que pairam sobre a arte, a fotografia vernacular tem vindo a adquirir espaço dentro do Museu, principalmente devido ao seu uso nas obras de vários artistas contemporâneos. Um dos artistas mais conhecidos exatamente pelo uso que faz da fotografia vernacular, é o fotógrafo alemão Joachim Schmid. Em vez de fazer novas fotografias, Schmid usa fotografias já existentes. Então o seu trabalho não é fotografar mas sim pesquisar essas mesmas imagens. Se inicialmente servia-se dos fleamarkets para o fazer, hoje em dia utiliza a internet onde estão disponibilizadas milhões de imagens.

Quando questionado se é um fotógrafo, já que não fotografa, Schmid confessa que não lhe interessa o termo que lhe aplicam. Interessa-lhe sim, a essência dos projetos que desenvolve, e neles procura sempre a repetição. Já foi dito anteriormente que apesar da fotografia vernacular (principalmente a snapshot) não possuir uma estética específica, esta acaba por ser repetida involuntariamente em todo o mundo. O mesmo se passa com os conteúdos das próprias fotografias. E Schmid, nas suas obras, interessa-lhe essa mesma questão, que apesar de distantes uns dos outros, fotografámos as mesmas coisas.

Nas inúmeras horas que Schmid passa em frente ao computador a reunir imagens, esta questão da repetição é sempre o seu intuito e forma de organizar as imagens (perceptível na fig. 21, p.45). Atualmente, Schmid foca-se em imagens mais contemporâneas, já que sentia que nos fleamarkets as imagens que obtinha nunca eram da sua geração, sendo maioritariamente, de duas gerações atrás. O facto é que chega a uma altura, normalmente na quarta geração, que já não existem grandes ligações emocionais com as pessoas retratadas nos álbuns (apesar de serem da nossa família) e por isso, as pessoas acabam por descartá-los, vendendo-os ou até deitando-os fora.



Figura 21 - *Archiv#541*, da série *Archiv* (1986–1999), Joachim Schmid

Questionado pela apropriação de imagem que faz, Schmid referenciou que até há pouco tempo não sabia que nome dar a esse ato, mas que agora pensa que apropriação não é o termo mais adequado, preferindo adoção, pois cada imagem que recolhe passa a ter um elo para com ele.⁵²

Rosângela Rennó (1962) é uma artista brasileira que utiliza a fotografia vernacular como principal influência da sua obra. Numa outra perspectiva que Schmid, já que a repetição não é o tema central da sua obra, Rennó apropria-se de imagens que encontra e com a sua intervenção nas próprias fotografias, estas adquirem novos significados. Focada na busca da memória colectiva, Rennó assume uma perspectiva mais política e interveniente do que Schmid. A série *Immemorial* (1994), onde mostra retratos dos trabalhadores e crianças que morreram na construção de Brasília, é exemplo disso (ver fig. 22, p.46). Segundo Charles Merewether, e sobre esta mesma série, “Rennó engaja a luta sobre a propriedade da memória.”⁵³

⁵² Entrevista presente nos apêndices, p.102.

⁵³ MEREWETHER, Charles. “Archives of the Fallen // 1997”. In *The Archive: Documents of Contemporary Art*. London [Londres] e Cambridge, Massachusetts: Whitechapel e MIT Press, 2006. P. 160- 162 apud <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/19>

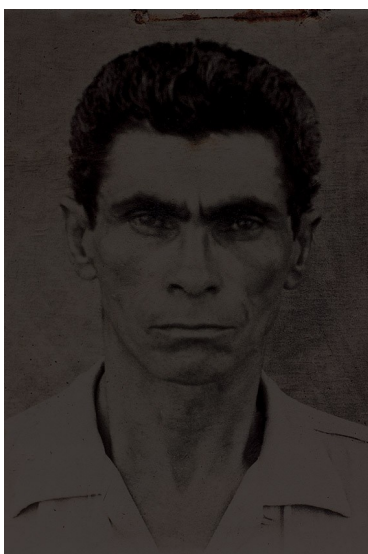


Figura 22 – *Imemorial*, Rosângela Rennó.

A estética da imagem apropriada é também centro do seu trabalho, valorizando sempre as suas imperfeições. Tendo como exemplo a mesma série, Rennó valoriza a estética da imagem através do escurecimento da mesma, traduzindo o desaparecimento gradual dos que já realmente desapareceram. Geoffrey Batchen, afirma relativamente às snapshots e ao seu reposicionamento “Certainly the separation of any snapshot from its original contextual narrative makes you concentrate on incidental details and on the contingent pictorial effects of framing and cropping.”⁵⁴ (BATCHEN: 2008, p.133).

Uma das séries mais referenciadas relativamente à apropriação de fotografias vernaculares, apesar da sua autora não basear a sua obra na apropriação, é *FLOH*, da artista inglesa Tacita Dean (1965). Nesta série, Dean faz uma recolha de fotografias que vai encontrando em fleamarkets e reunindo-as num livro. Mark Godfrey, no seu artigo *Photography Lost and Found* na revista *October*, refere que Dean fala de *FLOH* como “I do not want to give these images explanations (...) I want them to keep the silence of the flea market, the silence they had when I found them (...)”⁵⁵ (GODFREY: 2005, p.92). Por isso,

⁵⁴ “Certamente a separação de qualquer snapshot do seu contexto original faz-nos concentrar nos detalhes acidentais e nos efeitos do contingente pictórico do enquadramento e corte.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

⁵⁵ “Eu não quero dar explicações sobre estas imagens (...) descrições sobre como e onde elas foram encontradas, ou suposições de que histórias elas podem ou não contar. Eu quero que elas contenham o silêncio do fleamarket, o silêncio que elas tinham quando as encontrei, o silêncio de objecto perdido.” [tradução feita pelo autor da dissertação]

neste caso não há nenhuma teorização por trás da obra, apenas a recolha das fotografias e a sua posterior organização estética como conteúdo do livro.

Sobre a questão do silêncio que a fotografia vernacular encontrada emana, Geoffrey Batchen faz-nos refletir quando questiona,

“Snapshots were rarely contemplated in respectful silence and nor should they be now. But what is a snapshot when it has been rendered mute? What do they have to say to us now, when all this animating chatter has died down and we are left with only its husk, with just the prompt itself? What else do found snapshots have to tell us, beyond the sad fact of their own death as meaningful personal artifacts?”⁵⁶ (BATCHEN: 2008, p. 135).

Penso que é através da apropriação dessas mesmas imagens, que podemos encontrar as respostas às perguntas de Batchen. Martha Langford, no seu artigo *Strange Bedfellows: Appropriations of the Vernacular by Photographic Artists*, questiona quando a fotografia do dia-a-dia é transferível para a arte e qual a linha que divide uma simples recolha de imagens e uma obra de arte (LANGFORD: 2008). Martha Lanford, acrescenta no seu artigo “Transferred into the hands of artists, ordinary people’s pictures are being re-authored and re-signed. The vernacular is possessed and translated as a relic by these gestures;”⁵⁷ (LANGFORD: 2008, p.75).

Com *FLOH* também podemos questionar quando é que estas imagens que são atos privados podem então passar a públicos. Segundo Batchen, “Whenever any one puts it into the public realm.”⁵⁸ e a verdade é que a com a internet, hoje em dia é possível fazermos com que uma imagem privada seja vista por milhares de pessoas, basta inseri-la no meio através de aplicações como o facebook ou o instagram. Tisseron afirma ainda sobre esta questão que

⁵⁶ “As snapshots foram raramente contempladas num silêncio respeitável e nem o serão agora. Mas o que é uma snapshot quando foi proferida em silêncio? O que é que elas têm a dizer-nos agora, quando todo este animado murmúrio morreu e somos deixados apenas com a sua superfície e com o seu imediato? Que mais é que as snapshots encontradas têm para nos dizer, a não ser o triste facto da sua morte como artefacto pessoal significativo?” [tradução feita pelo autor da dissertação]

⁵⁷ “Transferidas para as mãos dos artistas, as imagens das pessoas comuns estão a ser re-escritas e re-assinadas. O vernacular é possuído e transferido como relíquia por estes gestos;” [tradução feita pelo autor da dissertação]

⁵⁸ “Quando qualquer um a põe no domínio público.” [tradução feita pelo autor da dissertação] em entrevista presente nos apêndices, p.100.

“Con la fotografia, ya no existe imagen totalmente «íntima» ni totalmente «pública».”⁵⁹
(TISSERON: 2000, p.52).

Mas a questão que se destaca é, quando é que uma imagem privada pode passar a ser pública e inserida no meio artístico? Penso que isto só poderá acontecer quando essas imagens passam pela apropriação de um artista e o mesmo intervir nelas. Quanto maior for a sua intervenção, menor a questionabilidade de estas mesmas imagens serem ou não arte.

No panorama nacional, o artista Duarte Amaral Netto (1976) fez uso da fotografia vernacular na sua última série intitulada Z (2012). Netto através da compra de imagens na internet, montou uma narrativa ficcional sobre estas mesmas imagens, sendo a figura principal da série, o seu suposto avô (ver fig. 23, p.48).



Figura 23 – Z (2012), Duarte Amaral Netto

A ficção através do uso de fotografias vernaculares, é uma das vertentes que os artistas contemporâneos abordam. Netto, foi nomeado com esta série para prémio BesPhoto 2012, denotando-lhe um certo prestígio.

⁵⁹ “Com a fotografia, já não existe imagem totalmente «íntima» nem totalmente «pública».” [tradução feita pelo autor da dissertação]

2.4. Conclusão de Capítulo

No capítulo antecedente, existem ideias a ressaltar. Numa perspectiva histórica, ressalta-se neste capítulo, a importância da Kodak para a massificação da fotografia e como esta se tornou acessível a maior parte das pessoas em todo o mundo, tendo em conta a sua inteligente propaganda. Destaca-se também, o relevo do álbum de família no seio familiar, onde aprofundamos quais os factores que levaram ao seu aparecimento e quais os métodos de construção e organização dos mesmos. E por último e tendo sempre como perspectiva a história da fotografia vernacular, a sua introdução no mundo artístico, desde ao uso por parte de vários artistas de estéticas associadas às fotografias amadoras, como à introdução por parte dos museus das mesmas nos seus programas. Destacou-se também o contributo de Geoffrey Batchen, para a introdução da fotografia vernacular na história da fotografia. Numa perspectiva mais sociológica, abordamos aspectos tais como a influência da fotografia vernacular para o Homem, a influência da mesma no seio familiar, tendo em conta a importância do álbum de família para o fortalecimento dos laços familiares. Também é de destaque a dinâmica fotografia/memória fonte de muita da teoria sociológica da fotografia. Por último, e de uma perspectiva artística, questionamos a inclusão da fotografia vernacular na arte, através das suas características estéticas e da apropriação de imagem realizada por diversos artistas contemporâneos.

No próximo capítulo, pretende-se que seja abordado o projecto fotográfico em prática, tendo em conta a relação deste com o contexto histórico, teórico e artístico que foi apresentado anteriormente. Neste capítulo constará a descrição do mesmo e das suas distintas fases de produção, uma análise teórica sobre as minhas intenções relativamente ao projecto e ao seu resultado e uma análise da apresentação do mesmo ao público, incluindo uma planificação detalhada sobre o espaço em que será apresentado e as condições necessárias a essa exibição.

3. “DE TI HERDEI O NOME”

3.1. Descrição do Projeto

De ti herdei o nome teve a sua origem numa ideia que já vinha a acompanhar-me há algum tempo. A verdade, é que de uma maneira naïf, sempre mantive uma ligação, difícil de explicar, com a imagem da minha avó paterna. Essa ligação, devido ao facto de nunca ter sido física, porque a minha avó faleceu um ano antes de eu nascer, era muito presente na minha vida e no meu dia-a-dia, até que decidi debruçar-me sobre ela e perceber o seu porquê.

As pessoas que me conhecem desde pequena, dizem repetidamente que as semelhanças entre nós as duas são reais, para além do facto que herdei o nome dela, pois como só tinha passado um ano da sua morte, os meus pais acharam que seria uma bonita homenagem. Isto, aliado ao facto da sua morte ter tido muita influência no decurso da vida dos meus pais e consequentemente, da minha, fez com que essa ligação fosse cada vez mais evidente.

Mas esta ligação tornou-se mais do que emocional - comecei a questioná-la e posteriormente a interrogar o papel da fotografia nesta relação. A verdade é que a fotografia tornava-se o principal meio de atingir a essência da minha avó. Quando as memórias não existem, a fotografia passa a ser a principal ponte para as criarmos.

Assim, tal como enumerado no ponto seguinte, passei por diversas fases de uma procura do quem tinha sido a minha avó. Foi através da fotografia, primeiramente e quase instintivamente, que a fui descobrindo. As imagens, por um lado, confirmavam os

testemunhos que a minha família já me tinha passado. No entanto, senti necessidade de completar esta investigação com documentos, objetos e testemunhos/entrevistas.

De ti herdei o nome pretende dar a conhecer, numa primeira instância, a história da minha avó, Margarida, e a sua relação com a família. Mas também fazer o espectador questionar a fotografia vernacular no seio da sua própria família através da visão que faço da minha. Enquanto autora, este projeto centrou-se principalmente na procura pessoal e incessante da essência da minha avó. Sem com isso fugir para pretensões falsas – este é um projeto que mais do que um resultado, é uma procura.

3.1.1. Processo

Comecei por procurar mais informação sobre quem tinha sido a minha avó. As fotografias que tinha em casa não eram muitas. Interroguei os meus pais sobre esse facto, sempre na tentativa de encontrar mais fotografias. Isto levou-me a mais algumas imagens, mas poucas e apenas exclusivamente da fase anterior à sua morte. Como esta primeira procura mostrou-se ainda muito reducente, falei com outros familiares na tentativa de encontrar mais imagens. Uma das irmãs do meu pai, tinha na sua posse vários álbuns que pertenceram anteriormente à minha avó. Álbuns construídos pela própria, onde colecionava exemplares do seu percurso de vida - aí descobri fotografias da sua infância e adolescência, fotografias às quais nunca tinha tido acesso.

Foi ao folhear um desses álbuns, que me deparei com uma imagem em específico, e que a partir de agora, a nomearei de *A festa*. Esta imagem tornou-se crucial no decorrer processual do projeto, de maneira que especificarei mais à frente neste mesmo capítulo. Através desta imagem, descobri na minha avó, semelhanças físicas para comigo. Com *A festa*, toda a ligação que sempre senti, intensificou-se (ver fig. 24, p.53).



Figura 24 – “A festa”, encontrada num álbum de família.

Com isto surgiu a necessidade de continuar e intensificar a procura pela essência da figura tão misteriosa para mim. Assim, tentei recolher mais imagens suas.

A certo momento, no meio desta pesquisa, apercebi-me de algo curioso que me deixou bastante intrigada. Sabendo da história de vida dos meus avós e possibilidades financeiras que tinham, estranhei não existirem imagens do seu casamento. Isto não fazia sentido nenhum para mim e quis indagar ainda mais sobre este assunto. Mais tarde, através de testemunhos e documentos que recolhi, consegui perceber a razão desta inexistência. Mas este acaso apenas confirmou a importância que a fotografia foi conquistando na vida social de todos.

Como já abordei no ponto 2.2. do corpo desta dissertação, a fotografia vernacular é utilizada pela maioria, como registo dos seus momentos sociais. Se houve um tempo em que possuir uma fotografia era algo raro e inacessível à maior parte da população, hoje em dia, considera-se estranho o facto de não se fotografar um evento⁶⁰. Mas, há já algum tempo, que os momentos importantes eram sempre registados (nem que de uma única fotografia se tratasse) com o intuito de integrar o álbum, tão especial, que preservaria os acontecimentos do passado. Por isto, a ausência desta fotografia contava-me mais do que se ela realmente existisse. Para mim a sua inexistência só poderia ter duas justificações: a) todo o registo fotográfico do casamento tinha-se perdido, o que não fazia muito sentido, pois nesta procura

⁶⁰ E este facto traduz-se nas *selfies*, *groupies* ou imagens com terminologias originárias deste universo digital, que invadem todos os dias as redes sociais. A sociedade de consumo e o digital têm vindo a transformar a fotografia. Esta está a tornar-se uma obsessão.

encontrei imagens anteriores ao mesmo; b) não existia qualquer registo, o que apontava para o facto de os meus avós não quererem que este momento perdurasse no tempo. Vim a confirmar que a minha segunda elação seria a mais correta.

Ao mesmo tempo que fui procurando por mais fotografias, também recorri a pessoas que conheceram e conviveram com a minha avó, para me contarem histórias e mostrarem-me quem é que ela tinha sido; inclusivamente a sua irmã mais nova (ainda viva) com a qual me encontrei por diversas vezes, e que aos poucos me foi revelando mais pormenores da sua vida. E também uma colega com quem conviveu na época em que se mudou para Sandim para dar aulas. Estas conversas para além de me darem elementos (quase) factuais, porque o conto nunca é fidedigno à realidade (para além da própria questão da idade e da memória das pessoas em causa), também me deram a perceber as relações que a minha avó estabelecia com estas pessoas em concreto e com outras que se viam envolvidas no enredo. Tanto me foram transmitidos momentos de alegria, como momentos de mágoa e ressentimento, normal da própria vida, e que em muito me ajudaram a humanizar esta ideia onírica que fazia da minha avó.

Também procurei documentos e objetos que contassem a sua história. Como vivo na casa onde ela viveu depois de se casar, quase todos os objetos ou mobiliário, tinham sido seus. Mas eu procurava objetos mais íntimos. Fui descobrindo, roupa, bijutaria ou livros, que permaneceram mesmo após a sua morte. Também encontrei os seus recibos de vencimento, anedotas transcritas por si para um papel ou a sua certidão de nascimento e o registo do casamento. Esses documentos esclareceram certos factos, e ajudaram a entender de uma forma cronológica a sua vida. Também fui ao encontro do seu passado mais longínquo. Visitei a casa onde nasceu e onde viveu a sua infância e adolescência. Aí tive a oportunidade de fotografar os espaços e objetos ligados à sua história.

Todas as imagens que recolhi, e isto ao longo de todo o processo, digitalizei e cataloguei, colocando-as num arquivo pessoal que construí para o efeito. Construí este arquivo com base em temáticas que fui definindo, isto porque a ideia de o catalogar por anos, era bastante incerta, porque nenhuma fotografia tinha referência à data da sua realização. Algumas, tinham apenas a indicação das idades das pessoas presentes na imagem (como é o caso das figuras 25 e 26, p.56) que transmitiam uma ideia temporal (quando sabia a data de nascimento da pessoa em questão).



Figuras 25 e 26 - Imagem do projeto *De ti herdei o nome* com inscrição no verso.

Numa fase posterior, comecei a fazer uma seleção das imagens recolhidas. Algumas diziam-me mais que outras, e esse acabou por ser o meu processo de seleção. Não temo em justificá-lo desta forma, tal como Roland Barthes diz em *A Câmara Clara*, “(...) uma determinada foto acontece-me, uma outra não.” e acrescenta ainda que, não é a historicidade ou a técnica reveladas na imagem que explicam o desejo que sentimos por ela; esse, é uma emoção indizível. (BARTHES, 2001, p. 27)

Ao longo do projeto e com a sua maturação, a minha maior dúvida e assente na problemática levantada por esta dissertação, era de que maneira podia lidar com a questão de tornar público um espólio tão privado. Comecei a aperceber-me que esta questão não se coloca apenas na apropriação da fotografia vernacular. Qualquer artista imprime na sua obra a sua intimidade, uns fazem-no mais intensamente, outros de forma mais subtil. A artista francesa Sophie Calle (1953) que nos seus projetos aborda o “(...) subject/object, the public versus the private, and role-playing (...) voyeurism, intimacy and identity.”⁶¹ é um exemplo de destaque e que referencia esta questão. *Take care of yourself* é uma das suas obras que questiona o papel do íntimo e do emocional na arte contemporânea. Depois do desgosto, de ter sido deixada pela namorada através de um e-mail, Calle traz este acontecimento para o museu, compilando uma variedade de interpretações desse e-mail, por distintas mulheres. A artista eleva algo que era íntimo e que só a ela lhe dizia respeito, para algo do qual podemos retirar várias elações e perceber diferenças e semelhanças entre as várias mulheres que

⁶¹ “(...) sujeito/objecto, o público versus o privado, e a interpretação de papéis (...) voyeurismo, intimidade e identidade.” [tradução feita pelo autor da dissertação]. Sophie Calle Biography. Barbara Krakow Gallery. <http://www.barbarakrakovgallery.com/> Disponível em <http://www.barbarakrakovgallery.com/sophie-calle?bio> [2014-06-27].

participarem deste seu projeto.

Mas Sophie Calle não utiliza apenas a sua intimidade como ponto de partida para as suas obras. Note-se a obra *The Hotel*, em que a artista foi contratada para ser camareira num hotel e que, segundo a mesma, “In the course of my cleaning duties, I examined the personal belongings of the hotel guests and observed through details lives which remained unknown to me.”⁶² (ver fig. 27, p.56).



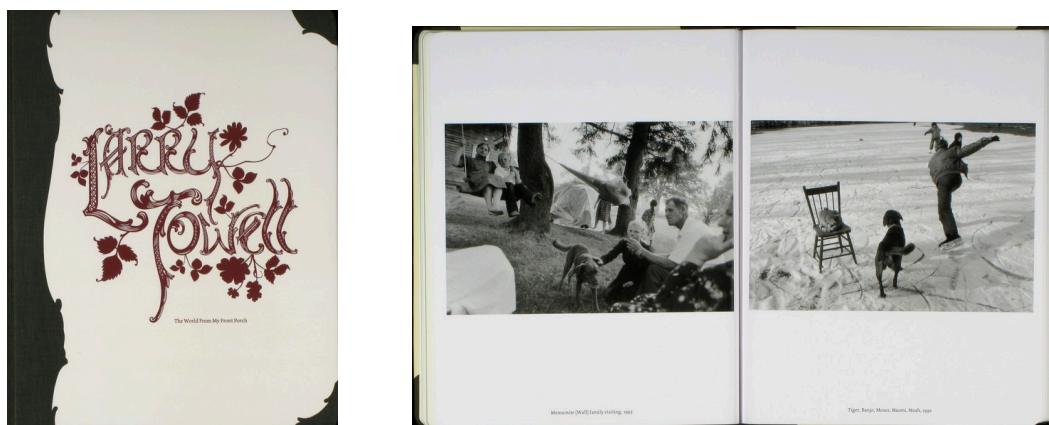
Figura 27 – “*The Hotel, Room 47*” (1981) de Sophie Calle.

Com estes exemplos, fui percebendo que não existe uma resposta precisa e concreta para a minha dúvida. Penso que no caso de *De ti herdei o nome* optei por um equilíbrio entre esta mesma dualidade. E isto denotou-se em algumas escolhas que tive que tomar, principalmente quanto à exposição da série. Existiram alguns elementos que preferi não mostrar, para preservar a vontade das pessoas envolvidas, em especial a minha avó. E com isto, assumi que os álbuns que deixou eram a melhor orientação, porque mostravam a maneira que ela queria que os outros a vissem.

À medida que recolhi todos os dados, senti necessidade de perceber de que maneira a família era tema na arte, e em específico na fotografia. Com isto, descobri e, em alguns casos redescobri, artistas e obras que me fizeram ver este tema com outros olhos - é o caso da obra

⁶² “No curso das minhas funções de limpeza, eu examinei os pertences pessoais dos hóspedes do hotel e observei, através de detalhes, vidas que permaneceram desconhecidas para mim.” [tradução feita pelo o autor da dissertação] disponível em <http://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-47-p78300>

transformada em livro *The world from my front porch* de Larry Towell (1953). Este, parte do seu álbum de família, registrando momentos pessoais e íntimos na sua quinta no Canadá, para a evolução do próprio álbum, como elemento comum a todas as famílias. Contrariamente ao normal, aborda também as influências que o mundo exterior tem na sua vida pessoal. É um projeto cheio de dualidades, mas que contem uma maturação e delicadeza impressionantes (ver fig. 28 e 29, p.57).



Figuras 28 e 29 – Imagens relativas ao livro *The world from my front porch* (2008) de Larry Towell.

Um livro que marcou o mundo da arte, mas mais do que isso, tornou-se herança para o mundo, analisando de forma sutil o que deixamos para as gerações futuras.

Noutra perspectiva, e de certa forma até polêmica, redescobri a série *Immediate Family* de Sally Mann (1951). A abordagem desta fotógrafa americana à sua própria família, tem vindo a levantar diversas questões, pondo até em causa o seu papel como mãe. Confrontada com as críticas sobre a exposição pública dos seus filhos menores, mesmo porque a nudez é frequentemente visível nas suas fotografias, Mann define-as como “(...) intimate, some are fictitious and some are fantastic, but most are of ordinary things that every mother has seen (...)”⁶³ (ver fig. 30 e 31, p.58).

⁶³ “(...) íntimas, algumas são ficcionais e outras são fantásticas, mas a maioria são sobre coisas comuns que qualquer mãe vê (...)” [tradução feita pelo autor da dissertação] disponível em <http://www.americansuburbx.com/2009/11/theory-sally-manns-immediate-family.html>



Figuras 30 e 31 – Fotografias da série *Immediate Family* de Sally Mann, 1984-1991.

Ao contrário destes exemplos, e também porque apesar de em *De ti herdei o nome* me centrar na minha própria família, a figura de destaque deste projecto é sempre a minha avó, preferi tomar uma abordagem distinta. Com o objectivo de tornar esta série numa visão pessoal e metafórica da biografia da minha avó, fui fotografando, ao longo desta procura, e também tendo em conta o que ia encontrando. Nunca quis que essas imagens fossem muito claras ou específicas, ou até que relatassem factos. Eram apenas imagens que faziam sentido para mim, poemas da sua imagem aos meus olhos.

No entanto, estas imagens surgem como contraste das fotografias encontradas nos álbuns. Se por um lado, estas últimas mostram o dinamismo e a espontaneidade natural das snapshots, as outras despontam em pausa e reflexão, tanto pela estética utilizada como pelos significados atribuídos. Estas tornam-se imagens de contemplação, e criam uma ponte entre a arte contemporânea e as snapshots. Apesar de no capítulo dois, mostrar que a estética das snapshots podem ser um dos elementos principais para a sua introdução na arte contemporânea, também destaco o processo de apropriação dos artistas, que atribuem nova vida às imagens. Estas fotografias são a via mais directa dessa apropriação, pois com elas crio um diálogo não só de significados mas também estéticos atribuindo assim uma segunda vida às snapshots seleccionadas. Para contextualizar esta contestação, analiso a fotografia do projeto *De ti herdei o nome*, abaixo apresentada (fig. 32, p.59).

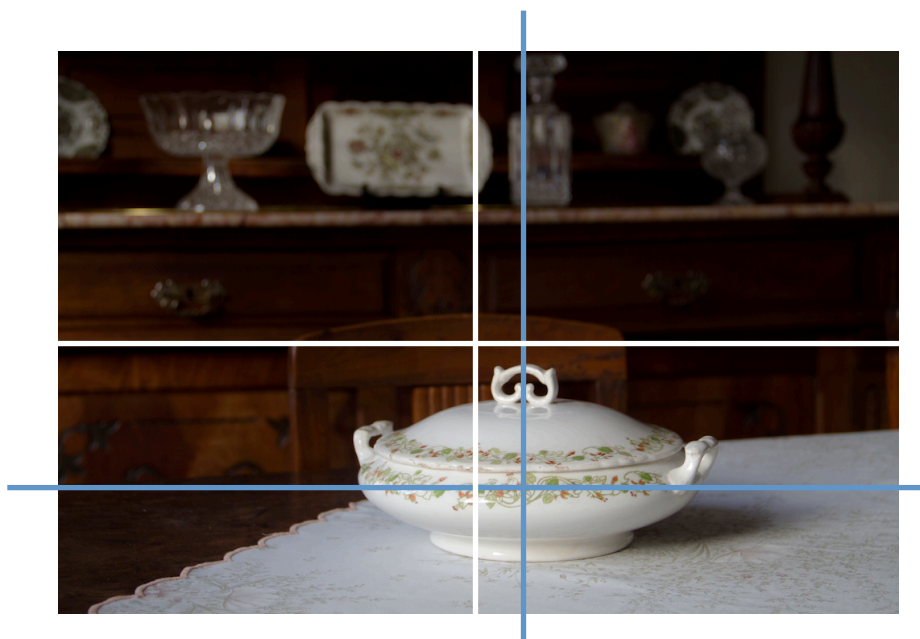


Figura 32 – Fotografia da série *De ti herdei o nome*, Margarida Marques.

Esta fotografia da série *De ti herdei o nome*, surge não só como documental, mas também como poética. Nela, é perceptível que o olhar por de trás da câmara foi um olhar pensado e reflectido. O objecto central desta fotografia, a terrina, transpõe ao espectador ideias e histórias do seio familiar. O enquadramento pensado descentraliza a terrina, posicionando-a num ponto ligeiramente abaixo e para a direita do centro, como mostram as rectas azuis no esquema da fig.30. Esta opção contraria os trâmites usuais das snapshots que como foi referenciado no ponto 2.3.1, dão preferência ao centralismo do objeto fotografado. O jogo de linhas dialoga com o jogo de luz. As linhas presentes na imagem, como a linha da mesa, da cadeira e do aparador, parecem convergir num único ponto inacessível, à direita da imagem. Apenas a linha proporcionada pela toalha da mesa, quebra esta continuidade, atribuindo assim dinamismo à imagem. Da mesma forma, o posicionamento da terrina, que não se encontra totalmente de frente para o espectador, cria, na sua longitude uma linha imaginária que vem contrapor ainda mais a harmonia que a fotografia aparentemente apresenta.

É também perceptível um olhar pensado, no jogo de claro/escuro presentes na imagem. O primeiro plano, onde é apresentado o objeto central da fotografia, encontra-se iluminado uniformemente por uma luz natural e que atribui ao branco da terrina a ideia de tranquilidade.

Neste plano, a sombra do próprio objeto difunde-se pela superfície da mesa, atribuindo tridimensionalidade ao próprio objeto. O segundo plano, apesar de escurecido com o objetivo de conceder destaque ao primeiro plano, consegue também mostrar ao espectador elementos que contribuem para diferentes dialéticas do seu imaginário.

Após essa recolha e exercício de fotografar, surgiu outra etapa no processo. Senti necessidade de criar dualidades entre imagens. Apesar da narrativa que os álbuns construídos pela minha avó me iam contando, ao explorar este espólio e em muito devido aos testemunhos que compilei, comecei a construir uma narrativa própria. Esta foi ganhando corpo, também devido às imagens que ia escolhendo das práticas fotográficas que ia fazendo. O processo de construção de uma narrativa teve como base várias experiências e a certo ponto, concretizei-a num livro de autor (ver fig. 33 e 34, p.60), conseguindo assim materializar *De ti herdei o nome* pela primeira vez para compreender se a maneira que estava a construir a série ia ao encontro do que queria contar. Este livro tornou-se um desafio, já que pela primeira vez criei manualmente um livro de raiz. Só assim faria sentido, transpor o próprio álbum para o livro. Até a colocação das imagens nas suas páginas, foi pensada tendo sempre o álbum como referência.



Figuras 33 e 34 – Imagens do livro de autor do projeto *De ti herdei o nome*, Margarida Marques.

Como maior parte das fotografias escolhidas para entregar este projeto, faziam parte dos álbuns da minha avó e que agora estavam na posse da minha tia, não pude integrar no projeto as fotografias originais. Isto porque, e como já referi no segundo capítulo deste trabalho, o álbum adquire a qualidade de relíquia e danificando-o de alguma forma (pois as fotografias encontravam-se coladas aos mesmos) iria contra ao que acredito e afirmo nesta dissertação.

Por isso, e para preservar ao máximo a originalidade dos álbuns, optei por digitalizar as fotografias e apropriar-me assim das mesmas. Mas também era minha intenção que, na apropriação a fazer, não desvirtuasse a qualidade da própria fotografia, por isso, a edição que realizei, cingiu-se a pequenos ajustes de brilho e contraste. Todas as marcas da imagem, continuaram presentes. Os rasgos, as dobras, a sujidade ou a deterioração própria do papel. Queria que todas as imagens transmitissem a passagem do tempo e a dualidade passado/futuro. Queria com elas, que o espectador equacionasse a sua própria vida e se revisse nas fotografias.

Também tive em atenção os formatos originais das fotografias. Por isso, a seleção que fiz respeitou sempre a sua proporção, atribuindo assim ao projeto diferentes formatos de imagem. Mas essa diversidade, muitas vezes contrariada pelo artista no ato da exposição, foi para mim também importante, relevando ainda mais esta variedade própria que podemos encontrar nos álbuns de família que vamos acumulando ao longo da nossa vida.

3.2. Análise teórica do projeto

3.2.1. A família como ponto de partida

De ti herdei o nome tomou como ponto de partida o meu universo familiar. Este facto vai ao encontro do normal uso da fotografia vernacular: quando fotografamos fazemo-lo para a nossa esfera privada, como elemento de veracidade e memória. Por isso, nada mais natural que usar o que me pertencia como ponto de partida para este projeto. É certo também que a ideia para este projeto surgiu da ligação que sempre fui tendo com a imagem da minha avó, mas sempre existiu, da minha parte, um interesse muito grande sobre os antepassados e as suas histórias.

Nesta série há uma ideia implícita de herança, mais do que comparação. As questões de semelhança com a imagem da minha avó são também uma das heranças que dela recebi, para além do nome e do impacto que a sua morte teve na vida dos meus pais e conseqüentemente na minha. Com este projeto questiono esta herança, não julgando-a como positiva ou negativa, mas como factual.

Roland Barthes, em *A Câmara Clara* questiona a propriedade da imagem fotográfica: a imagem pertence ao sujeito fotográfico ou ao fotógrafo que a realizou? Nesta instância, e

tendo em conta a fotografia vernacular presente no álbum de família, acrescento outra premissa: não pertencerá esta à própria família?

Quando o álbum é construído, é composto com a ideia de que passará para as gerações futuras, por isso, ele mesmo tem em si implícita a ideia de herança. Não há conhecimento de quem é o autor das imagens que constituem o álbum da minha avó. Sendo assim, quem tem mais direito a esse espólio do que a própria família? Após a morte da minha avó, os álbuns de fotografia ficaram na posse da minha tia e por uma lógica geracional quando a minha tia morrer passariam assim a ser propriedade da minha prima. No entanto, por estarmos a falar de um acervo irrepetível, já que as imagens e a sua narrativa são únicas, a herança tem um valor emocional. Mais do que a nossa ligação sanguínea e semelhanças físicas, esta apropriação é por direito minha, através de *relatedness*⁶⁴, termo que define uma relação entre dois sujeitos de forma progressiva e deliberada por ambos e não ditada, necessariamente, por uma relação de sangue.

Embora não haja nenhuma relação, pelo facto de nunca ter conhecido a minha avó, a fotografia surge “(...) enquanto extensão material de um sujeito humano.”⁶⁵ (PORTO: 2008, p.146), neste caso dela, tornando-se, aparentemente, o meio mais fidedigno de a descrever. É com a ajuda dos álbuns fotográficos e da história que a minha avó quis contar (através dos álbuns que construiu), que vou encontrando a sua história de vida. Sendo a única forma de eu dialogar com ela e ela comigo. Tal como Nuno Porto descreve no texto *As 'fotografias do avô': Notas sobre fotografias, a sua ação e substância* relativamente ao álbum, “Trata-se, também, de um artefacto por meio do qual um sujeito humano entretanto morto entra em relação com outro sujeito humano, recuperando, através dessa relação, um diálogo com os vivos – ainda que em linguagem parcialmente metafórica.” (PORTO, 2008, p.147).

Esta relação com a imagem tem duas vias de comunicação, tal como Roland Barthes descreve “(...) ela me anima e eu animo-a.” (BARTHES: 2001), a imagem ganha vida porque lhe dou significado e por outro lado, anima-me porque materializa esta pessoa que procuro. Após folhear os álbuns construídos pela minha avó, os documentos que atestam parcelas da sua vida, os objetos que ela usava regularmente e os testemunhos que fui recolhendo nesta investigação, consegui personificar esta vaga ideia que tinha da minha avó Margarida. Em muito comparado à relação que Nuno Porto descreve entre A. F. e o seu avô no texto acima referido, “No limite (...) poderia não ter manifestado qualquer interesse nas imagens, poderia

⁶⁴ Termo definido por Janet Carsten (2004) em “After Kinship”, Cambridge, Cambridge University Press.

⁶⁵ PORTO, Nuno - *As 'fotografias do avô': Notas sobre fotografias, a sua acção e substância. Fotografia(s) – Revista de Comunicação e Linguagens*. 143-149, 2008.

não se ter submetido ao seu efeito de “fascinação”, e teria continuado, como até então, sem ter este avô na sua identidade pessoal.” (PORTO: 2008, p.148).

A ligação que acabo por estabelecer com a imagem da minha avó, relembra também a carga emocional de que Roland Barthes expõe da sua mãe, no livro *A Câmara Clara*. As questões que Barthes coloca ao seleccionar uma imagem da mãe enquanto criança, comparam-se à relação que estabeleci com as imagens que fui encontrando da minha avó enquanto criança e adolescente. Até iniciar este projeto a imagem que formava dela era a de avó prendada e carinhosa, em muito devido aos testemunhos que até então me tinham sido passados. O facto de ter iniciado este projeto, fez-me remexer no seu passado mais longínquo, na tentativa de encontrar a sua verdadeira essência. Com esta pesquisa, descobri vários factos e curiosidades sobre a sua infância e adolescência, que me deram outra perspectiva de quem tinha sido a minha avó.

Após uma vasta procura percebi que são as imagens de quando ela tinha a minha idade que para mim me descrevem melhor o seu ser, a sua essência. Aqui encontro-a mais selvagem, mais despida de construções, mais livre. Curiosamente, Roland Barthes descobre a fotografia *Jardim de Inverno* onde a sua mãe era ainda uma criança e embora o autor não a tenha conhecido com essa idade (como já referi no capítulo 2.), é com essa fotografia que ele revê a personalidade da sua mãe “Nessa imagem de menina eu via a bondade que de imediato e para sempre havia formado o seu ser (...)” (BARTHES: 2001, p.103). O autor, e tal como eu, procurou incessantemente uma imagem que conseguisse de alguma forma aglomerar todas as características que definem o seu referente “Mas meu pesar queria uma imagem justa, uma imagem que fosse a um só tempo justiça e justeza (...)” (BARTHES: 2001, p.103).

No entanto, a busca pela minha fotografia do *Jardim de Inverno*, foi inconsciente até ao momento em que a encontrei – *A festa*. A este momento, o autor Roland Barthes define como punctum, “O punctum de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere).” (BARTHES: 2001, p.46). Em *A Câmara Clara* o autor, declara uma emoção *indizível* o porquê de preferirmos uma fotografia a outra. Mas neste caso, creio que *A festa* despertou em mim uma agitação interior, e não apenas pelo facto de nela me rever, já que, tal como refere Barthes “(...) uma foto parece-se com qualquer pessoa, excepto com quem ela representa.” (BARTHES: 2001), mostrando assim que o espectador revê-se diante de qualquer imagem.

Mas *A festa* apresenta-me dois núcleos distintos. Por um lado, foi a primeira fotografia que me fez deparar com a questão da semelhança física com um referente que não eu mesma.

Por outro, esta imagem, e especificamente o olhar da minha avó, transmite-me uma dualidade que me agita e fere, a doçura (na qual me revejo) e o espírito selvagem que só a ela pertencia. Para mim, esta fotografia tem em si mesma uma inquietante estranheza, talvez a mesma que o famoso psicanalista Sigmund Freud (1856) descreve em *Das Unheimliche*⁶⁶ (1919), “Pode ser verdade que o estranho [*unheimlich*] seja algo que é secretamente familiar [*heimlich-heimisch*], que foi submetido à repressão e depois voltou, e que tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição.” (FREUD: 1919). É esta estranheza revelada por esta fotografia que é o seu *punctum*, e que se tornou o *punctum* de todo o projecto.

3.2.2. Um olhar sobre a Fotografia Vernacular: apropriação e arquivo

Com *De ti herdei o nome* pus em prática duas realidades distintas quanto ao processo em norma utilizado na fotografia vernacular. Se por um lado a apropriação foi um intuito desde o início deste projeto, por outro o arquivo foi um resultado inerente.

Com este projeto tive acesso a snapshots de família que nunca tinha tido e por isso, fiz uma recolha dessas imagens, digitalizando-as e guardando-as num arquivo pessoal que construí. Apesar deste arquivo não ser o intuito da obra, facilitou-me a gestão das fotografias e tornou-se relevante, sendo um espelho da minha ligação e emotividade ao tema. A construção deste arquivo é essencial para que estas imagens não sejam esquecidas ou até se percam. Como artista, penso que é importante a consciencialização para a recolha deste tipo de fotografia, como património imaterial, e que por vezes traduz mais de uma comunidade/sociedade do que qualquer outro.

A verdade é que o arquivo sempre acompanhou a fotografia vernacular. Como já vimos anteriormente (no capítulo 2), algumas das primeiras exposições relativas ao tema, surgiram devido ao arquivo de algum colecionador privado. Mas esta ligação mantinha-se muito ligada ao museu e esquecia a fotografia popular, distribuída pelas famílias e que com o passar de várias gerações perdiam parte do seu valor relicário, tornando-se para muitos descendentes apenas uma velharia sem significado. São estas imagens que penso que não se podem deixar morrer – são estas que guardam os maiores tesouros.

Mas o certo é que, aos poucos, estão a surgir indícios desta mesma consciencialização.

⁶⁶ tradução para português “O Estranho”.

Vários são os projetos ou as pessoas, que mostram interesse e lutam para que o rosto da fotografia não mude para sempre. Projetos como o *Arquivo de Memória do Vale do Côa*, criado pela Associação dos Amigos do Parque e Museu do Côa e integrado no projeto *Clube UNESCO - Entre Gerações*, que desde 2010 reúnem esforços na tentativa de recolher o maior número de arquivos fotográficos (que muitas vezes se traduzem apenas numa fotografia) e testemunhos das pessoas das aldeias pertencentes ao Vale do Côa.

Mais recentemente, o jornal Público publicou uma notícia que dava nota de um projeto com o mesmo intuito, desenvolvido por uma aluna da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (Porto) – Adriana de Melo Silva. Em *Memórias de Arouca*, Adriana recolhe fotografias de Arouca criando assim um espólio da comunidade e dos seus costumes e fazendo uma posterior interpretação das mesmas.

Apesar de numa perspectiva distinta da arte contemporânea, a criação destes arquivos é fundamental, e acaba por se interligar à própria arte. Estes não vivem apenas da sua historicidade, mas também são por vezes referenciadores de uma estética muito própria e que não deve ser renegada.

Num polo distinto, e já referenciado anteriormente no ponto 2.2.1, a apropriação é a principal via para a utilização da fotografia vernacular pela arte contemporânea. Nesse mesmo capítulo, onde abordei o papel da fotografia vernacular do ponto sociológico, a questão da veracidade é uma problemática pertinente na fotografia vernacular. Se por um lado, e como já foi abordado, o sujeito fotográfico nunca se coloca passivamente perante a objectiva, por outro, o fotógrafo, apesar de inconscientemente, também influencia a própria imagem.

Já sabemos que o sujeito fotográfico, metamorfoseia-se perante a câmara, tal como Barthes refere em *A Câmara Clara*, “(...) fabrico instantaneamente outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem (...)” (BARTHES: 2001). Da imagem nunca resulta a essência do sujeito, este assume uma pose que vai ao encontro de como quer ser visto.

Mas não é apenas o sujeito a manipular a imagem. O fotógrafo, que no caso específico da fotografia vernacular é normalmente amador, também o faz, por certo de forma inconsciente. Em muito influenciado pela escolha do médium, que condiciona desde logo o resultado da própria imagem. O tipo de câmara que utiliza, o tipo de película, as objectivas são alguns elementos técnicos que influenciam a imagem também quanto à estética. Mas, pesando todos estes elementos diferenciadores, o fotógrafo como sujeito também, imprime no ato fotográfico a sua personalidade e as suas escolhas. Inclusive, e de forma imediata,

seleccionando o enquadramento da própria imagem. Esta ação, apesar de em muitos casos ser naïf, torna-se um elemento importante para as posteriores leituras da fotografia. Assim sendo, estas duas premissas têm sempre influência na leitura que o espectador faz da imagem, e neste caso em concreto, da que fiz das imagens encontradas da minha avó.

A questão da apropriação, implícita neste projeto, atribui à leitura mais uma camada. Se por um lado, as imagens que ‘*recebi*’ nunca traziam em si mesmas a verdade pela qual eu procurava, o facto delas me apropriar, fez com que, mais uma vez, a sua verdadeira essência se tornasse mais distante. Tal como no filme *Blow Up* (1966) de Michelangelo Antonioni, em que o protagonista apercebesse ao ver a imagem, que fotografou mais do que imaginara, perscruta-a na tentativa de descobrir a realidade, afastando-se cada vez mais dela devido ao próprio médium.

É esta questão, debatida até moralmente, que os artistas que utilizam a fotografia vernacular nas suas obras enfrentam. Não será a apropriação mais um distanciamento da essência da imagem? Por outro lado, e tendo em conta o que já foi dito inicialmente, a verdade da imagem é inexistente, corroborando a própria apropriação. Aquando a mesma, sendo trabalhada de forma mais factual ou não (veja-se o exemplo, já referido no ponto 2.3.2., do projeto *Z* de Duarte Amaral Netto), o artista é consciente que nunca poderá atingir a verdade da imagem. Mas mesmo que esta perdurasse dentro do círculo familiar, fechada no álbum para a qual foi realizada, esta nunca seria fidedigna. Por isso, e foi com esse objectivo que realizei *De ti herdei o nome*, é necessário criar outra vida para estas imagens, criando diferentes narrativas e construções, jogando com a mentira natural da própria imagem.

Apesar do catalisador deste projeto ser a procura incessante da verdadeira essência da minha avó, sempre estive consciente que por mais que dela descobrisse, por mais imagens que recolhe-se, esse objectivo era impossível de se concretizar. Por um lado, *De ti herdei o nome* fez com que a relação unilateral que para mim existia, apaziguasse; em muito porque as imagens fizeram com que pudesse entrar em diálogo com ela (o que até então não se verificava). Por outro, fez-me consciente de que nunca conseguirei *conhecer o seu verdadeiro eu*; porque a fotografia é sempre uma mentira e não é mais do que um signo impresso num papel.

Por isto mesmo, a apropriação que realizei sempre foi consciente, e nunca foi presunçosa de querer contar a realidade. Esta, foi uma construção ciente (e que poderia ser distinta) que tentou personificar a imagem da minha avó aos meus olhos.

3.3. Expor o projeto “*De ti herdei o nome*”

3.3.1. Expor o privado

Como já foi referido no subcapítulo 2.3.2, muitos artistas contemporâneos recorrem nas suas obras a fotografias vernaculares. Muitas vezes, o ato de expôr este tipo de fotografia, pode ser questionado moralmente. Isto porque estas imagens foram capturadas com o intuito de permanecer na esfera íntima e privada, no seio familiar. E ao expô-las, é rompida essa ideia. Mas como foi anteriormente abordado, a apropriação e posterior transposição da fotografia para o âmbito público, não vai contra o objectivo dessas imagens. Esta, atribuí à imagem uma nova vida e um novo propósito, nunca pondo em causa o original.

Na tentativa de minudenciar esta questão, vamos perceber diferentes casos da apropriação da fotografia vernacular e de que forma foram pensadas para se tornarem públicas. Começemos pelo projeto mais recente do fotógrafo português Duarte Amaral Netto, já anteriormente referido. Intitulado de *Z*, esta série utiliza a fotografia vernacular e questiona a dualidade veracidade/ficção da própria fotografia (como já foi dito no subponto 2.3.2). Quando exposta no Museu Berardo (fig. 35 e 36, p.68), o autor quis integrar na série um rol de objetos que foi colecionando e atribuindo um significado enquadrado na ficção que construiu. Estes objetos foram comprados em feiras ou através da internet, fortalecendo o enredo que o autor tinha criado – estes objetos nunca pertenceram ao seu avô (figura ficcional criada pela série fotográfica), mas toda a sua seleção e a construção da história por trás destes, tornam mais verosímil aquilo que na realidade não o é.



Figuras 35 e 36 – Duas vistas diferentes da exposição da série “Z”, de Duarte Amaral Netto, no Museu Berardo, em 2012.

Apesar desta série ter sido exposta noutros locais, é perceptível através da figura 30 que os objetos tornam-se um importante elemento para a construção expositiva da série. Mesmo que adaptada a um novo local (ver fig. 37, p.68), e com as mudanças que isso implica, o autor não deixou de expor estes objetos.

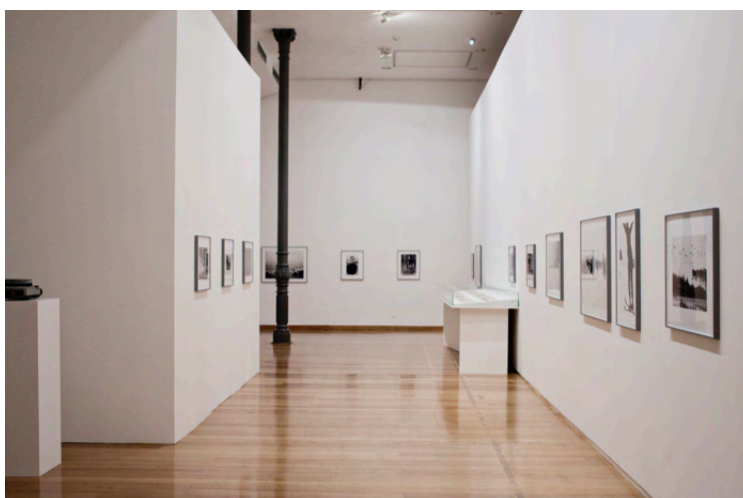


Figura 37 – Vista da exposição da série “Z”, de Duarte Amaral Netto, na Pinacoteca São Paulo, em 2012.

O mesmo acontece na série *Menos-valia [leilão]*, de 2010, de Rosângela Rennó. A artista brasileira, já referida, leva ao extremo o objeto na sua relação com o vernacular. Neste projeto, a autora recolhe 73 objetos relacionados com o universo fotográfico e expõem-nos questionado o seu próprio valor depois de terem passado pelas mãos da artista – esta ideia culmina num leilão realizado justamente dentro de um espaço de arte, a 29ª Bienal de São

Paulo (ver fig. 38, p.69).



Figura 38 – Vista do projeto “Menos-valia [leilão]”, 2010, Rosângela Rennó.



Figura 39 - Red Series (Militares), 2000, Rosângela Rennó.

Mas a artista, mostra-se bastante versátil na maneira como expõe as suas séries. Em 2000, transpôs a série *Red Series (Militares)* do museu para o espaço público (como mostra a fig. 39, p.69). A meu ver, esta sua decisão vai ao encontro do objetivo do projeto, sensibilizar o espectador para uma realidade desconhecida, através do choque. Por isso, ao colocar as imagens “tingidas” de vermelho nas ruas, certamente iria fazer com que as pessoas se questionassem sobre as mesmas.

Esta característica percorre todo o trabalho de Rennó, para si o vernacular é mais do que

a recordação - “Rennó’s use of vernacular, found images reveals not nostalgia or novelty but puzzlement and alertness.”⁶⁷ Esta ruptura radical com a esfera privada está intimamente ligada, no meu ponto de vista, à carga política e social que alguns dos seus projetos têm. Surgindo assim para a artista, a necessidade de tornar os seus projetos acessíveis ao maior número de pessoas, dando voz a realidades que até então foram ocultadas ou mesmo esquecidas.

Por vezes, é a maneira de expor que redefine todo o projeto. Este é o caso de *Dare alla Luce* de Amy Friend (ver fig. 40, p.70). Este projeto utiliza a fotografia vernacular, mas é a intervenção física sobre as imagens, por parte da artista, que dá às mesmas um significado distinto – Friend procurava fazer as imagens retomarem à luz, donde primeiramente surgiram. À cerca deste projeto, há quem o refira como a melhor representação de “(...) some cultures believe that to take a photograph of a person is to take away part of their soul - that part of the soul embeds itself into the photograph. If any photographs were to actually come close to representing this it would probably be (...) Dare alla Luce.”⁶⁸



Figura 40 – “*Jack’s Cat*” da série *Dare alla Luce* de Amy Friend.

⁶⁷ “O uso de Rennó do vernacular, de imagens encontradas revela não nostalgia ou novidade, mas perplexidade e alerta.” [tradução feita pelo autor da dissertação] HEISER, Jorg – Rosangela Rennó disponível em <http://www.frieze.com/issue/review/rosangela-renno/> (2014-07-06)

⁶⁸ “(...) algumas culturas acreditam que tirar uma fotografia de uma pessoa é retirar uma parte da sua alma – essa parte da alma incorpora-se na fotografia. Se existe alguma fotografia que chegue perto de representar isso, então provavelmente seria (...) Dare alla Luce.” [tradução feita pelo autor da dissertação] disponível em <http://de.phaidon.com/agenda/photography/articles/2013/february/13/amy-friends-celestial-interventions/>

Perfurando as imagens que encontrou em álbuns, fleamarkets e até na internet, Friend utiliza o meio expositivo para atribuir às imagens o significado que desejava – através de uma caixa de luz, colocada por trás das fotografias consegue atingir essa mesma metáfora. Segundo a autora, e relativamente ao processo desta série - “Through hand-manipulated interventions I altered and subsequently re-photographed the images “re-making” photographs that oscillate between what is present and what is absent.”⁶⁹.

Numa vertente oposta, há um projeto (abordado anteriormente no capítulo 2.3.2.) que não podemos esquecer quando falamos de fotografia vernacular. *FLOH*, da artista britânica Tacita Dean, é um projeto muito contestado (ver fig. 41, p.72). Destaca-se primeiramente, por ter resultado em livro. A questão do livro, pode levantar novamente a dualidade entre privado e público mas agora de forma singular. Isto porque, o livro como objeto tem em seu carácter esta mesma dualidade - tanto é de carácter público, passando de mão em mão e acessível a todos, como se torna privado, criando uma relação única e intimista com o espectador. Será então o livro um meio mais fidedigno de apresentar a imagem apropriada? Parece-me que, tanto como numa exposição, este cria, sobre as imagens que apresenta, uma construção.

Mas *FLOH*, não se destaca apenas pelo meio onde é apresentado. Vários críticos apenas vêm-no como uma colectânea de fotografias compradas em *FleaMarkets*. O próprio livro, despido de texto, não parecia mostrar as intenções/construções da autora, até que em 2003, aquando uma exposição sua em Paris, *FLOH* aparece com a seguinte descrição: “I do not want to give these images explanations (...) descriptions by the finder about how and where they were found, or guesses as to what stories they might or might not tell. I want them to keep the silence of the flea market, the silence they had when I found them, the silence of the lost object.” (GODFREY, 2005, p.92). Com esta explicação, a artista mostra que o seu objectivo principal era ser fiel às próprias imagens, como signos; em que as histórias dos referentes ou da própria imagem, não adicionavam significado à mesma. Claro está, que este seu objectivo é um pouco redundante, porque ao colocar estas imagens em livro, criará uma leitura para o espectador. As imagens dialogam umas com as outras, por justaposição, pela estética ou enquadramentos impressos, entre outros. O artista atribui uma narrativa (e nisto o formato livro é ainda mais propício), quer o faça conscientemente ou não. Tendo isto em conta, a mim parece-me até certo ponto descabido este objectivo de Dean, pois o mesmo nunca será concretizado.

⁶⁹ “Através de intervenções manuais alterei e consequentemente ‘refotografei’ as imagens ‘refazendo’ as fotografias que oscilavam entre o que é presente e o que é ausente.” [tradução feita pelo autor da dissertação] FRIEND, Amy disponível em http://amyfriend.ca/section/282356_Dare_alla_Luce.html



Figura 41 – Vista de duas páginas do livro *FLOH* (2001) de Tacita Dean.

Independentemente, desta questão da veracidade da imagem e do silêncio próprio da fotografia encontrada, tenho de reconhecer que esta colectânea ou obra (a sua nomeação não é o mais relevante para mim) trouxeram uma mais valia ao mundo da arte, manifestando questões sobre a própria fotografia que até então não se colocavam. Numa entrevista a Mark Godfrey, Tacita Dean afirma “Photography is somehow an anachronism now. It’s disappearing while we talk. We are going to lose it soon and we are going to replace it with something that is still images but something very, very diferente... ‘Photography: to draw in light.’ It’s not that anymore, it’s electronic.” (GODFREY, 2005, p.91). E diante de *FLOH*, Charlotte Cotton é também da opinião que “(...) here’s a rich heritage of artists assembling found photographs, but Dean does something that is very rare - she makes a departure within the genre... *FLOH* silently eulogizes upon analogue photography’s magic and random weirdness, they physical sensation of the photographic snap. The artistic force of *FLOH* is bound up in this particular moment when we can still, just, tell the difference between what we discard with these fragile traces of a richly incoherent and disappearing technology, and the seamless correction of digital media.”⁷⁰

É esta questão do desaparecimento da fotografia tal como sempre a conhecemos que me desperta interesse e preocupação. Esta é sem dúvida uma questão relevante e que, no meu ponto de vista, *FLOH* vem despertar, auferindo assim uma nova valorização à fotografia vernacular e a sua apropriação. A fotografia está a transformar-se, e esta transformação

⁷⁰ COTTON, Charlotte- Photo-eye Booklist, edição primavera, 2007. Disponível em <http://shanelavalette.tumblr.com/post/93960248339/tacita-dean-floh> (2014-06-17)

apenas poderá ser positiva, se for tida em conta a fotografia que foi realizada até então. Como artista, sinto que é necessário redescobrir estas imagens, sinto que este espólio imaterial traduz mais da história da humanidade e da história de cada um, do que qualquer outro. Sinto que estas imagens têm uma carga estética à qual não podemos ser indiferentes. E acima de tudo, sinto que não podemos deixar que estas imagens se percam ou sejam esquecidas.

3.3.2. Tornar “*De ti herdei o nome*” público

A etapa final da concretização deste projeto, é a sua exposição pública. Este foi um desafio ainda mais calculado, pela questão já referida anteriormente, de tornar um espólio privado em público. O processo de exposição foi acrescentado ao já processo realizado e apesar de todas as nuances que expor traz ao projeto e de todas as adversidades que é comum acontecerem, o resultado final coincidiu com as minhas expectativas. Apresento, de seguida, todo o processo do qual me servi, expondo primeiramente duas vistas da exposição já concretizada (fig. 42 e 43, p.73).



Figuras 42 e 43 – Duas vistas da exposição de “*De ti herdei o nome*” em CAAA, Guimarães.

Depois da procura constante que foi a construção de “*De ti herdei o nome*”, e depois de analisadas todas as fotografias e documentos encontrados, foi hora de pensar de que maneira este projeto podia ser exposto. Com as fotografias selecionadas, os documentos encontrados, os objetos dispostos e as fotografias tiradas, foi necessário pensar no conjunto dos elementos e pensá-los de maneira a transmiti-los ao espectador.

Comecei por pesquisar de que forma poderia expor: com molduras, em mesas, fixadas na parede, etc. Inicialmente, planeei duas alternativas: a primeira em que fixava as imagens na parede de forma a simular páginas de álbuns de fotografias; a segunda, fazer uma recolha de

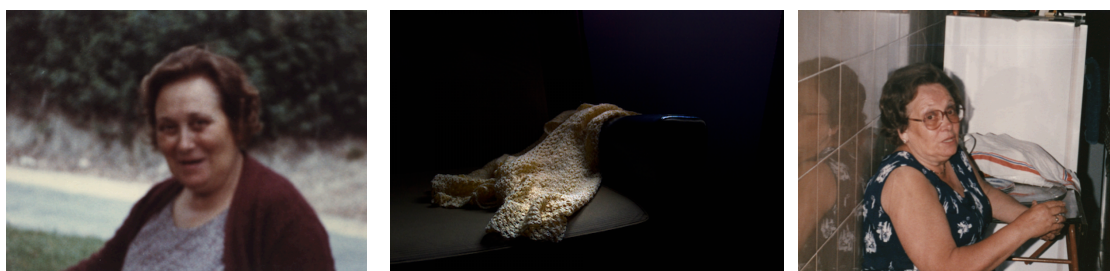
molduras e fazer uma montagem das imagens numa mistura de vários formatos. Nenhuma das opções me satisfez e procurei uma terceira. Surgiu então a ideia de construir núcleos de imagens, dispostas em molduras grandes, como o artista J.H. Engstrom expos a sua série “From back home” no Värmlands Museum, na Suécia (como mostra a fig. 44, p.74).



Figura 44 – Vista da exposição de J.H. Engstrom, da série “From back home” no Värmlands Museum (Suécia).

Comecei então por construir os núcleos e perceber se estes faziam sentido na ‘história’ que queria transmitir para o espectador. Descobri que faria sentido construir cinco núcleos e deixar algumas fotografias fora dos conjuntos. Os núcleos caracterizam-se por cinco temas: a infância da minha avó, a sua profissão, o nascimento do meu pai, o seu relacionamento com o meu avô e a família que constituiu. Decidi excluir dos núcleos, quatro conjuntos de imagens: as que mais se aproximavam à ideia que tinha dela, as que catapultaram este projeto, um tríptico que mostra a dualidade passado/presente, e a imagem com que queria terminar o projeto.

Com estas decisões comecei por perceber qual a narrativa que queria imprimir na exposição, atribuindo assim um percurso ao espectador. A exposição começa então com três imagens. Estas imagens estão relacionadas entre si e pretendem mostrar a ideia que eu tinha da minha avó antes de iniciar este projeto (fig. 45, 46 e 47, p.75).



Figuras 45, 46 e 47 – Conjunto de imagens da série *De ti herdei o nome*.

Após esta introdução, são apresentadas as imagens que iniciaram este projeto. Uma delas já referida anteriormente (fig. 22, p.53) e encontrada num álbum de família, a outra capturada por mim (fig. 48, p.75), e que pretende romper com o que era conhecido até então e dar lugar a novas descobertas.



Fig. 48 e 24 – Conjunto de imagens da série *De ti herdei o nome*.

De seguida, são introduzidos os núcleos. Cinco núcleos, de igual tamanho, com cinco temáticas de grande importância na vida da minha avó. O primeiro núcleo (fig.49, p.76) apresenta-se com imagens da sua infância e adolescência. Fotografias recolhidas com os irmãos e na sua terra natal, Leça da Palmeira. Com este núcleo, e também com as imagens que capturei e que nele incluí, pretendo mostrar ao espectador uma fase da vida em que nada está decidido e em que todas as possibilidades estão em aberto.



Figura 49 - Núcleo I, *De ti herdei o nome*, Margarida Marques.



Figura 50 - Núcleo II, *De ti herdei o nome*, Margarida Marques.

O segundo núcleo (fig.50, p.76) centra-se na vida profissional que a minha avó quis seguir – a de professora primária. Aqui podemos ver imagens das suas aventuras quando colocada em terras distantes como Santa Cruz do Douro ou Arcos de Valdevez, uma fotografia de uma das suas turmas, uma fotografia do dia em que veio para Sandim (os seus pais acompanharam-na e pousam também para a fotografia) e imagens que fotografei e relacionam este universo escolar.

O terceiro núcleo (fig. 51, p.77) retrata o nascimento do meu pai (o seu primeiro filho) e uma altura controversa da sua vida. Ao longo desta investigação, apercebi-me através de documentos e de histórias que fui recolhendo, que o meu pai nasceu no ano de 1947 e os meus avós só se casaram em Agosto de 1948. Este facto, apesar de perceptível neste projeto (devido à sua importância na biografia da minha avó) não é um ponto central do mesmo. Por isso, ao expô-lo quis que fosse perceptível, devido à presença de documentos e à organização da apresentação das imagens, mas de forma subtil. Nem todos os espectadores conseguirão subentender este facto, mas esse é o meu objectivo, só quem se deixar envolver pelo projeto e sentir necessidade de entender todas as suas questões, o conseguirá. Tal como o artista Duarte Amaral Netto escreve (numa das perguntas que lhe coloquei em entrevista): “Prefiro encarar que quem vê quer ter o estímulo de perceber as coisas por si do que ter toda a informação

(...)”⁷¹. Neste núcleo apresento os primeiros anos de vida do meu pai e a sua vivência em Leça da Palmeira. Todas as imagens que fotografei presentes neste núcleo também fazem a ponte para estes anos: a fotografia de interior, é da casa onde a minha avó e o meu pai nasceram, e onde este, viveu o seu primeiro ano de vida; a louça era usada, nas refeições em família daquela altura e, a caixa de costura, é uma recordação dos pais da minha avó, que contem as suas fotografias e as suas iniciais, J e C, de Joaquim e Clara.



Figura 51 – Núcleo III, De ti herdei o nome, Margarida Marques.

O quarto núcleo (fig.52, p.78) centra-se na relação dos meus avós. Uma relação que devido aos factos descobertos subentende-se que nem sempre foi fácil, mas também teve o seu lado de encanto, que as fotografias e vários testemunhos confirmam. A imagem capturada por mim e incluída neste núcleo também reflete a dualidade que foi a sua relação, transmitindo força e paixão.

⁷¹ citação de Duarte Amaral Netto, quando entrevista presente nos apêndices, p.106.



Figura 52 - Núcleo IV, De ti herdei o nome, Margarida Marques.



Figura 53 – Núcleo V, De ti herdei o nome, Margarida Marques.

O quinto e último núcleo (fig. 53, p.78) apresenta as “típicas” fotografias de família em diferentes situações, como festas, viagens ou na praia. Neste núcleo, uma das imagens que capturei, surge como um jogo, entre outra imagem, isto porque numa das imagens aparece uma parte de um quadro representativo da última ceia, quadro esse que acabo por fotografar décadas depois. Esta imagem surge como o jogo entre os diferentes enquadramentos do quadro e a passagem do tempo das duas imagens.

Como já referi anteriormente, organizei algumas imagens por núcleos e outras não. Surge assim um outro jogo de imagens. As duas fotografias encontradas num álbum de família são o registo da mesma situação, mas em momentos distintos. Com este tríptico (fig. 54, 55 e 56, p.79) acabo também por questionar o papel da fotografia no seio familiar. Utilizamos a fotografia como elemento de recordação, mas muitas vezes, e com o digital isso ainda mais acontece, não fotografamos o momento uma única vez. Enquanto fotógrafos (porque somos nós manuseamos a câmara) sentimos a responsabilidade de conseguir uma imagem para a posterioridade e por isso, sentimos necessidade de fazer mais do que um clique. Este tríptico, e através da introdução da imagem fotografada por mim, também relaciona a passagem do tempo, não só pelas pessoas, mas também pelos sítios – que vamos modificando ao longo do tempo.

A acrescentar a este espólio, pensei na importância de expor objetos pertencentes à minha avó e que traduzem uma simbologia sobre ela. Entre eles, encontra-se a manta que fez para os seus netos, uma jarra que lhe pertencera e uma caixa de joias com um colar de pérolas.

Estes objetos foram expostos em plintos, de forma individual (fig. 59, p.80). Nenhum deles foi protegido por uma vitrine, o espectador se assim o desejasse, podia tocá-los. Com esta decisão, tomo a posição de que apesar de preciosos para mim, estes objetos não têm o mesmo valor que as fotografias. Isto porque, foi a fotografia, devido à sua capacidade de aproximação da realidade do dia-a-dia, que me fez conhecer mais da minha avó e da sua vida. Comparada à fotografia, nenhum objeto tem essa mesma capacidade.

Para que os objetos não surgissem sem um contexto visual, decidi estabelecer uma relação entre os mesmos e uma imagem, na qual a minha avó surge a fazer malha. Decidi destacar esta fotografia, não só por esse facto, mas também porque mostra a sua alegria contagiante, de que tanto me falaram.



Figura 59 – Disposição dos objetos nos plintos e fotografia que se relaciona com os mesmos.



Figura 60 – Imagem da série *De ti herdei o nome*, Margarida Marques.

Este projeto termina com uma fotografia peculiar encontrada num álbum (fig. 60, p.80). Esta imagem é especial, não só pelas suas características visuais que fogem ao registo factual da realidade, mas também pelas características que a sua provável revelação concedeu à imagem. Isto e a detioração temporal perceptível na própria imagem, atribuem-lhe, uma áurea de mistério. É esta ideia de mistério que é decisiva para a minha escolha, pois ao longo

desta investigação, sinto que há sempre mais a descobrir, mas que essas descobertas nunca farão conhecer a essência da minha avó. Isso nunca descobrirei com histórias, objetos, documentos e até fotografias. Para mim, a minha avó será sempre envolta em mistério.

Agregar conhecimentos de curadoria e de montagem de exposições, são itens que constam no programa do segundo ano do Mestrado em Fotografia, por isso foi delineada a realização de uma exposição pública para apresentar o projeto desenvolvido. Após vários contactos com diversas galerias e museus, surgiu a possibilidade de realizarmos uma exposição colectiva no Centro para os Assuntos da Arte e Arquitetura (CAAA), em Guimarães. Ficou acordado que a exposição teria lugar nos dias 10 a 18 de Junho e que o espaço seria dividido pelos quatro elementos do segundo ano do Mestrado em Fotografia (Cláudio Reis, José Ferreira, Margarida Marques e Miguel da Santa) e ainda pela exposição dos livros de autor realizados pelos alunos do primeiro ano.

Com isto, e depois de analisar a planta do edifício, e tendo em conta as características do meu projeto, decidi escolher para expô-lo, o espaço abaixo identificado (ver fig. 62, p.81).

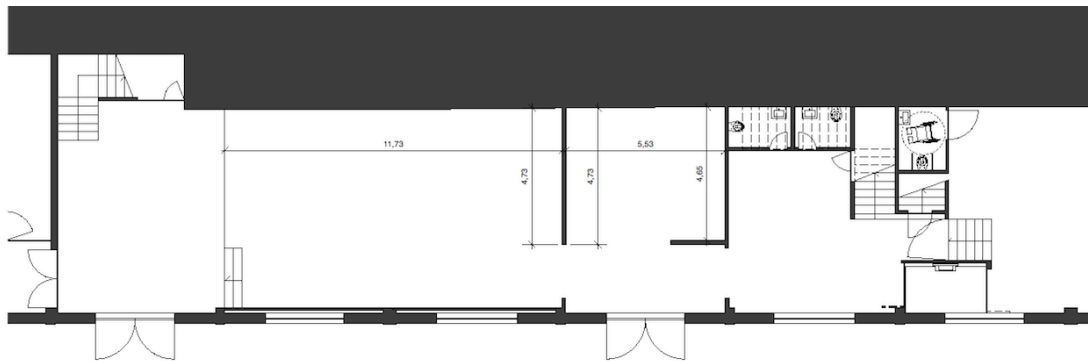


Figura 61 – Planta do piso 0 do edifício do CAAA.

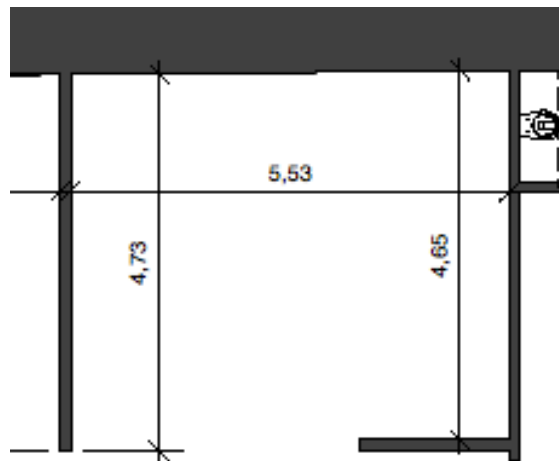


Figura 62 – Planta do espaço escolhido para expor o projeto.

A escolha para este espaço, recaiu, principalmente, devido ao carácter íntimo do projeto, sendo este o único espaço do edifício que achei que respeitaria esse mesmo carácter, por ser um espaço mais pequeno e isolado. Assim, o espectador ao entrar no espaço, iria imergir na fotografia vernacular e de família, transportando-o para a sua própria experiência familiar.

Com a escolha deste espaço tive que tomar algumas decisões que até então não previa para a exposição deste projeto. Uma delas, e que apenas tomei consciência aquando me desloquei fisicamente ao espaço, foi que seria excessivo colocar todas as imagens que tinha pensado incluir. Isto porque, queria que cada conjunto de imagens pudesse “respirar”, para que o espectador pudesse assimilar cada uma lentamente.

Sendo assim, quando me deparei com esta situação decidi que teria de privar esta exposição de alguns elementos. O primeiro que excluí foi o tríptico (fig. 54, 55 e 56, p.79), isto porque a ideia por de trás deste era questionar a própria fotografia e não surgia como essencial ao projeto. Para além do tríptico, decidi retirar os documentos (fig. 57 e 58, p.79), porque, apesar de decifreadores da biografia da minha avó, surgiam como um acréscimo ao projeto e eu, pretendia que o foco do mesmo fosse nas fotografias.

Após perceber o espaço que tinha, e decidir o que incluir nesta exposição, decidi quais os materiais que ia necessitar. Para os núcleos, precisei de cinco molduras com as dimensões de 50 cm por 70 cm. Após alguma indecisão percebi que estes núcleos funcionavam melhor em molduras de cor castanho escuro, salientando assim o carácter familiar do projeto. Já as restantes imagens foram colocadas em molduras brancas que respeitavam as proporções das

próprias imagens. Foi também preciso, três plintos brancos, dois deles com a mesma altura e um, mais baixo. Esta decisão de não ter os três plintos iguais surgiu no sentido de dar alguma dinâmica à disposição dos objetos.

Segue-se, algumas vistas da exposição no CAAA.



Figura 63 – Vista da parede 1 da exposição.



Figura 64 – Vista da parede 2 da exposição.



Figura 65 – Vista da parede 3 da exposição.



Figura 66 – Vista da parede 4 da exposição.

Quanto ao orçamento para a montagem desta exposição, e como o mesmo tinha de ser suportado por cada um dos autores, este foi um elemento importante que delineou as escolhas relativas à exposição. Atualmente, e sendo o mais realista possível, esta é uma questão que assola muitos artistas do panorama nacional. Os orçamentos atribuídos por galerias ou museus são sempre reduzidos, e ou os artistas assumem as despesas e podem ter liberdade de escolha ou sujeitam-se ao que é possível. Isto, não faz com que os projetos tenham menos qualidade, por vezes denota-se até o contrário, já que precisamos ser mais criativos.

Neste caso em concreto, como a montagem da exposição tinha de ser financiado por mim, tentei que os gastos que tivesse fossem o menor possível. Sendo assim, os plintos e algumas molduras foram-me cedidas, a quem desde já agradeço imenso. Nas restantes molduras investi uma média de cem euros.

Relativamente à divulgação da exposição, esta foi difundida através de plataformas digitais, tais como o site do CAAA (fig.67, p.84), a página do Mestrado em Fotografia no facebook e pela plataforma digital P3 (fig. 68, p.84), do jornal Público, que fez com que o projeto chegasse a muito mais pessoas.



Figura 67 – Imagem da divulgação da exposição no site do CAAA.



Figura 68 – Imagem da divulgação da exposição no site P3, plataforma digital do jornal Público.

Relativamente à inauguração da exposição, recebi um feedback bastante positivo dos espectadores e consegui aperceber-me que os meus objetivos foram cumpridos. O espectador para além de entender a minha série como íntima e subjetiva, conseguiu transpô-la para a sua realidade e compará-la à sua própria família e à relação que esta tem com a fotografia. Comentários como “(...) nas tuas fotografias consegui ver-me a mim e à minha família (...)”, “(...) eram os meus pais, os meus tios e os meus primos que via naquelas fotografias (...)”, “(...) com as tuas fotografias, consegui pôr em questão as fotografias da minha própria família (...)”, surgiram na inauguração da exposição.

Seguem-se, algumas imagens da inauguração.





Figuras 69, 70 e 71 – Distintas vistas da inauguração da exposição, Expo#4, no CAAA.

4. CONCLUSÃO E PERSPECTIVAS

É na relação entre a constante prática da fotografia, por todos aqueles que utilizam a câmara fotográfica, e a sua teorização no meio artístico, que o termo *Fotografia Vernacular* surge e sobrevive. Assim, distinguem-se duas formas de ver a fotografia. No entanto, é importante olhar para a fotografia como um todo e, as várias práticas artísticas que têm vindo a integrar a fotografia vernacular são um impulso relevante para a concretização desse objectivo. Dissecando o termo fotografia vernacular de uma forma prática, percebemos que nela se integram vários tipos de fotografia, como as snapshots, os arquivos policiais, as produções dos estúdios de fotografia local, entre outros. Refletindo os seus pontos em comum, percebemos que todos se encontram fora do âmbito do artístico e por isso, renunciados pela Arte.

Tendo como base a snapshot, esta investigação acompanhou o percurso da fotografia vernacular ao longo da história da fotografia, com o intuito de compreender a sua rejeição pela Arte e concluir se hoje em dia existe, na arte contemporânea, espaço para a fotografia vernacular. Neste percurso, destacamos que a existência da snapshot acompanha a fotografia quase desde o seu nascimento. Para tal, a Kodak teve um papel crucial - a invenção da câmara portátil conduziu a fotografia de um círculo restrito de inventores e teóricos para as mãos de todas as pessoas. Este ato mudou para sempre a própria fotografia, denotando-se principalmente na sua estética. É óbvio que esta massificação trouxe à imagem novas subjetividades. Mas só recentemente, esta é pensada e analisada.

Esta procura pela historicidade da snapshot passou também pela análise do álbum de família, que muitas vezes adquire um valor de relíquia. O acesso a diferentes álbuns de

família e de diferentes épocas, foi crucial para compreender quais os elementos comuns a todos eles. A verdade é que com a introdução da fotografia digital, o álbum tem perdido uso. A maioria das pessoas prefere utilizar os computadores e a internet para armazenar as fotografias que fazem, tornando a imagem cada vez menos refletida e apreciada. É certo também que as fotografias mais antigas, acabam por deter uma atenção especial, não só pela o seu carácter envelhecido, mas também porque comparando com a contemporaneidade estas são mais raras. Assim, o álbum é o cofre que guarda as nossas maiores relíquias, mais do que qualquer objecto, a fotografia é a herança mais importante que podemos possuir.

Quanto à introdução da fotografia vernacular na arte, esta aconteceu muito gradualmente, começando por se denotar a sua estética nas obras de fotógrafos conceituados. Walker Evans, Robert Frank e William Klein, trouxeram para a arte o mundo do quotidiano e o registo pouco deliberado. Podemos afirmar que, apesar de quase imperceptíveis, estes foram os primeiros indícios da fotografia vernacular no seio da arte. Logo, alguns museus começaram a ter outra visão sobre a fotografia e, apesar de pontuais e espaçadas no tempo, as palavras ‘vernacular’ e ‘snapshot’ começaram a fazer parte do vocabulário destas entidades e consequentemente da arte.

Apesar disto, a fotografia vernacular continuou a ser ignorada pela arte e pela academia. Este tipo de fotografia foi sempre excluído das várias ‘histórias da fotografia’ e segundo, Geoffrey Batchen, rapidamente se tornou ‘a história da fotografia’ (BATCHEN; 2008). Autor de diversas publicações sobre fotografia vernacular, Batchen luta ativamente para a integração da fotografia vernacular na história da fotografia.

A participação na conferência *Everyday and everywhere: vernacular photography today*, na qual Batchen esteve presente como orador, para além de Joachim Schmid e Ben Burbridge, tornou-se uma mais valia para a reflexão do tema, demarcando vários pontos de vista e práticas.

Quando teorizada, o lado sociológico da fotografia vernacular é pouco aprofundado. Por isso, e elevando o papel da snapshot, perscrutei a sua relação com a família. Constatei que o ato de fotografar é cada vez mais comum, havendo a necessidade de registar tudo para a posterioridade. Esta acção não está apenas ligada à questão da recordação, mas também à questão da valorização do momento através do ato fotográfico. Concluimos também que as snapshots são registo de momentos felizes. Usadas como elementos catalizadores da memória, as fotografias imprimem aquilo que queremos que seja recordado. É por isso, que preferimos ter a câmara como mediadora, do que viver os momentos. Com esta ideia,

contrapomos a perspectiva da arte, através da fotografia *Nan one month after being battered* de Nan Goldin que se autorretratou depois de ser espancada pelo namorado, com o objectivo de controlar as suas emoções quando ponderasse reatar com ele.

Percebemos ainda que a snapshot está intimamente ligada à família, não só no ato fotográfico como na posterior apreciação das imagens reunidas nos álbuns. Assim são estreitados laços familiares e percebidas origens e antepassados. É de destacar o contributo da fotografia para a identidade familiar (TISSERON: 2000).

Chegado a este ponto, e analisado o percurso histórico e sociológico da fotografia vernacular, arriscamos compreender se haveria espaço na arte contemporânea para a sua integração. Para tal, tentamos decifrar que aspectos poderia ser tidos em conta para essa mesma inclusão. Percebemos que esta só pode acontecer quando a fotografia vernacular responde a um destes critérios: diferenciação da sua estética ou apropriação. Através da análise de cinco snapshots retiradas de álbuns distintos, concluímos que as snapshots apresentam vários pontos em comum quanto à sua estética. Mas que esta, quando distinta pode ser um elemento de interesse para a arte contemporânea. Ousamos até afirmar que essa distinção é muitas vezes provocada pelo acidente fotográfico, e que devido ao conflito que estabelece entre a emotividade do fotógrafo e a impersonalidade da câmara cria uma nova perspectiva sobre a realidade.

A apropriação da fotografia vernacular é outro critério para a sua integração na arte contemporânea. Vários são os artistas que utilizam a mesma nas suas obras, Joachim Schmid, Rosângela Rennó ou Duarte Amaral Netto, são exemplos conceituados. Nas suas obras, a fotografia é reinterpretada e manipulada ganhando assim uma nova existência.

Paralelamente a esta investigação teórica, foi desenvolvido um projeto fotográfico com o objetivo de responder à problemática levantada. O projeto, intitulado “De ti herdei o nome” consistiu numa investigação sobre a fotografia vernacular no seio familiar do autor e a sua posterior apropriação, questionando de forma prática as relações encontradas nesta reflexão. A confrontação do projeto com a teorização, colocou questões importantes para a construção de ambas as partes.

Foi neste âmbito que se levantaram questões da teorização da fotografia tendo como base o projecto fotográfico desenvolvido. Entender porque é que uma fotografia é-nos mais especial, tendo como referência o punctum e o desejo inexplicável que Barthes aborda em *A Câmara Clara* (BARTHES: 2001) ou a inquietante estranheza, explorada por Sigmund Freud na sua investigação *Das Unheimliche* (FREUD: 1919). É também perturbante e aqui

também interrogada, a dualidade verdade/mentira própria da fotografia. Se por um lado confirmamos que a fotografia vernacular pode ser tida como a mais fiável do registo da realidade, por outro, como vimos anteriormente, nunca nos colocamos perante a câmara, nus de artefactos.

A exposição de *De ti herdei o nome* foi outra etapa de destaque, conseguindo assim compreender as diferentes formas práticas que os artistas contemporâneos utilizam para depois de um longo processo tornarem público o que inicialmente foi realizado na e para a esfera privada e íntima.

O interesse pela fotografia vernacular surge anterior a esta reflexão, mas foi com esta investigação que o mesmo foi aprofundado quer na teoria quer na prática artística. Este estudo para além da reflexão, proporcionou o contacto directo com alguns artistas que desenvolvem a sua obra nos pressupostos da apropriação e a descoberta de projetos em curso que merecem atenção e que potenciam a preservação do espólio imaterial que é a fotografia vernacular. Falo do Arquivo de Memórias do Vale do Côa, que tem vindo a desenvolver um importante trabalho e que pretende expandir o mesmo com a recolha de mais fotografias. Nos contactos mantidos com o arquivo em questão, houve abertura e interesse para uma futura participação, sendo assim possível a continuação desta investigação, explorando novas formas de ver.

REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA

Monografias

- BARTHES, Roland (2001) - *A Câmara Clara*. Edições 70. ISBN: 9789724413495
- BATCHEN, Geoffrey (2000) – *Each Wild Idea: Writing Photography History*. 1ª edição. Londres, The MIT Press.
- BATCHEN, Geoffrey (2004) – *Forget me not: Photography and Remembrance*. 1ª edição. Nova Iorque: Princeton Architectural Press. ISBN: 1-56898-450-2
- BATCHEN, Geoffrey (2009) – *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. 1ª edição. Londres, The MIT Press. 978-0-262-01325-3
- BOURDIEU, Pierre (2004) – *Un arte medio*. 1ª edição. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 8425219434
- BUNNELL, P.C. (2012) – *Aperture Magazine Anthology: The Minor White Years 1952-1976*. 1ª edição. Hong Kong: Aperture. ISBN: 978-1-59711-196-6
- CARSTEN, Janet (2004) - *After Kinship*. Cambridge, Cambridge University Press. ISBN 9780521665704
- CHÉROUX, CLÉMENT (2003) – *Fautographie: Petite histoire de l'erreur photographique*. Éditions Yellow Now.
- CURTIS, Verna Posever (2011) - *Photographic Memory: the album in the age of photography*. Nova Iorque: Aperture. ISBN: 978-1-59711-131-7
- DEPARDON, Raymond (2000) – *Détours*. Paris: Maison Européene de la photographie. ISBN 2-914426-00-3
- DUBOIS, Philippe (2010) – *El Acto Fotográfico: De la Representación a la Recepción*. 1ª edição. Paidós Comunicación 20. ISBN: 84-7509-379-5
- FONTCUBERTA, Joan (2010) - *O Beijo de Judas*. 4ª edição. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 8425214807
- FREUND, G. (2006) – *La fotografia como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

- HIRSCH, Marianne (2012) – *Family frames: photography, narrative and postmemory*. Harvard University Press. ISBN: 147000 7487
- KOLLAR, Martin (2011) – *Cahier*. França: Diaphane éditions. ISBN 978-2-919077-03-8
- KRAUSS, Rosalind (2010) – *O Fotográfico*. Lisboa: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 9788425218583
- LONG, J.J., NOBLE, Andrea e WELCH, Edwards (2008) - *Photography: Theoretical Snapshots*. 1ª edição. Routledge. ISBN: 978-0-415-47707-9
- LURY, Celia (1998) - *Prosthetic culture. Photography, memory and identity*. 1ª edição. Londres: Routledge.
- MEDEIROS, Margarida (2010) – *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*. Assírio&Alvim ISBN 978-972-37-1561-3
- MEDEIROS, Margarida (2012) – *A última imagem: fotografia de uma ficção*. Documenta. ISBN 9789898618108
- MEDEIROS, Margarida (org.) (2008) – *Fotografia(s)*. Revista de Comunicação e Linguagens. Relógio D'Água Editores.
- ROSE, Gillian (2010) – *Doing Family Photography: The domestic, the public and the politics of sentiment*. 1ª edição. Inglaterra: Ashgate. ISBN 978-0-7546-4977-9
- ROSENGARTEN, Ruth (2012) – *Entre Memória e Documento: a Viragem Arquivística na Arte Contemporânea*. Museu Coleção Berardo. ISBN 978-989-8239-34-1
- ROUILLÉ, A. (2009) – *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. Senac.
- SAMAIN, Etienne (2005)– *O fotográfico*. 2ª edição. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo. ISBN: 85-271-0433-4
- SONTAG, Susan (2012) – *Ensaio sobre fotografia*. 1ª edição. Lisboa: Quetzal Editores. ISBN 9789897220586
- TAGG, J. (2003) – *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- TISSERON, Serge (2000) – *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente*. 1ª edição. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. ISBN: 84 -7800-938-8

Artigos

- BASSNETT, Sarah (2009) – “Archive and Affect in Contemporary Photography”, *Photography & Culture*, vol. 2, no. 3, p. 241-252, Novembro.
- BATCHEN, Geoffrey (2008) – “Snapshots”, *Photographies*, vol. 1, no. 2, p. 121-142, Setembro.
- BERGER, Lynn (2011) - “Snapshots, or: Visual Culture's Clichés,” *Photographies*, vol. 4, no. 2, p. 175–190, Setembro.
- DAHLGREN, Anna (2010) – “Dated Photographs: The Personal Photo Album as Visual and Textual Medium”, *Photography & Culture*, vol.3, no. 2, p. 175-194, Julho.
- FREUD, Sigmund (1919) – O estranho.
- GODFREY, Mark (2005) - “Photography Found and Lost: On Tacita Dean's Floh*,” *October*, vol. 114, p. 90–119, Outubro.
- GREEN, Jonathan (2012) – “The Snapshot”, *Aperture Magazine Anthology: The Minor White Years 1952-1976*. vol. 19, no. 1, p. 401-402
- KNORR, Karen (2010) – “Vernacular Masquerades”, *Photography & Culture*, vol. 3, no. 1, p. 107-110, Março.
- KOUWENHOVEN, John A. (2012) – “The Snapshot”, *Aperture Magazine Anthology: The Minor White Years 1952-1976*. vol. 19, no. 1, p. 404-405
- LANGFORD, Martha (2008) – “Strange Bedfellows: Appropriations of the Vernacular by Photographic Artists”, *Photography & Culture*, vol. 1, no. 1, p.73-94, Julho.
- MODEL, Lisette (2012) – “The Snapshot”, *Aperture Magazine Anthology: The Minor White Years 1952-1976*. vol. 19, no. 1, p. 402-403
- PETSINI, Penelope (2006) – “Reconstructing Memory, Reconstructing the Self: Periklis Alkidis, Family Portraits 1987-94”, *Photoresearcher*, no.9, p. 33-37, Novembro.
- PORTO, Nuno (2008) – “As ‘fotografias do avô’: Notas sobre fotografias, a sua acção e substância”. *Fotografia(s)*. Revista de Comunicação e Linguagens. p. 143-149, Junho.
- WATNEY, Simon (2011) – “On Saturday Afternoons in 1963”, *Photography & Culture*, vol. 4, no. 1, p.73-76, Março.
- ZUROMSKIS, C. (2008) - “Ordinary Pictures and Accidental Masterpieces: Snapshot Photography in the Modern Art Museum,” *Art Journal*, vol. 67, no. 2, p. 105.
- ZUROMSKIS, Catherine (2008) – “On snapshot photography: rethinking photographic power in public and private spheres.” *Photography: Theoretical Snapshots*. p. 49-62.

Webgrafia

1878-1929. *kodak.com*. Disponível em

http://www.kodak.com/ek/US/en/Our_Company/History_of_Kodak/Milestones_-_chronology/1878-1929.htm [2013-11-10].

Accidental Mysteries. *accidentalmysteries.com*. Disponível em

http://www.accidentalmysteries.com/photo_01.html [2013-11-20].

Adaptation de la photographie vernaculaire : les recherches de Shawn Michelle Smith |

Lesphotographes. *lesphotographes.com*. Disponível em

<http://www.lesphotographes.com/interviews/adaptation-de-la-photographie-vernaculaire-les-recherches-de-shawn-michelle-smith> [2013-10-20].

Annonce_Schibler - AnnonceSchibler.pdf. *unige.ch*. Disponível em

<http://www.unige.ch/ses/socio/forum08/AnnonceSchibler.pdf> [2013-10-20].

Bighappyfunhouse • found photos. free pie. *bighappyfunhouse.com*. Disponível em

<http://www.bighappyfunhouse.com/> [2013-10-20].

Book Keeping: Martin Parr - Articles - Departures. *departures.com*. Disponível em

<http://www.departures.com/articles/book-keeping> [2013-10-23].

Cabinet. Forget Me Not: An Interview with Geoffrey Batchen. *cabinetmagazine.org*.

Disponível em <http://cabinetmagazine.org/issues/14/dillon.php> [2013-10-23].

Camera Lucida | Picture It: Literature, Photography, and Memory.

memoryphotographyliterature.wordpress.com. Disponível em

<http://memoryphotographyliterature.wordpress.com/tag/camera-lucida/> [2013-10-20].

Conscientious Extended | Photography and Memory. *jmcolberg.com*. Disponível em

http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/photography_and_memory/ [2013-10-20].

COTTON, Charlotte- Photo-eye Booklist, edição primavera, 2007. Disponível em

<http://shanelavalette.tumblr.com/post/93960248339/tacita-dean-floh> [2014-06-17].

Department of Photographs. "Walker Evans (1903–1975)". In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 disponível em http://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/hd_evan.htm [2013-11-19].

Department of Photographs. "Other Pictures: Vernacular Photographs from the Thomas Walther Collection" disponível em <http://www.metmuseum.org/about-the-museum/press-room/exhibitions/2000/other-pictures-vernacular-photographs-from-the-thomas-walther-collection> [2013-11-19].

eastmanhouse.org. Disponível em <http://www.eastmanhouse.org/features/kodak-advertising/> [2013-11-10].

Explorer la photographie vernaculaire avec Roddy MacInnes | Lesphotographes. *lesphotographes.com*. Disponível em <http://www.lesphotographes.com/interviews/explorer-la-photographie-vernaculaire-avec-roddy-macinnnes> [2013-10-20].

Eye Magazine | Feature | Lost worlds. *eyemagazine.com*. Disponível em <http://www.eyemagazine.com/feature/article/lost-worlds-extract> [2013-10-20].

Fine Vernacular Photography. *finevernacularphotography.com*. Disponível em <http://www.finevernacularphotography.com/> [2013-10-20].

FINEMAN, Mia. "Kodak and the Rise of Amateur Photography". Disponível em *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–
http://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.htm [2013/10/21].

Fotografia do Século XIX | Retratos “Carte de Visite” | Paisagens Urbanas. *queirozportela.com*. Disponível em <http://www.queirozportela.com/fotografia.htm> [2013-11-20].

FRIEND, Amy - *amyfriend.ca*. Disponível em <http://amyfriend.ca/home.html> [2014-06-30].
George Eastman” disponível em http://www.kodak.com/ek/US/en/Our_Company/History_of_Kodak/George_Eastman.htm [2013-11-10].

HEISER, Jorg – Rosângela Rennó disponível em <http://www.frieze.com/issue/review/rosangela-renno/> [2014-09-06].

http://www.kodak.com/ek/US/en/Our_Company/History_of_Kodak/George_Eastman.htm

<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/14/1> [2013-10-15].

Infopédia – Enciclopédia e Dicionários Porto Editora in <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/vernaculus> [2013-10-21].

Intimacy and photography, how much life can interact with a photographer's work (and vice versa) : Seiichi Furuya. | who needs another photo blog.

whoneedsanotherphotoblog.wordpress.com. Disponível em

<http://whoneedsanotherphotoblog.wordpress.com/2013/08/31/intimacy-and-photography-how-much-can-life-interact-with-a-photographers-work-and-vice-versa-seiichi-furuya/> [2013-10-20].

Jack and Beverly's Kodak No. 1 Camera. brightbytes.com. Disponível em

<http://brightbytes.com/collection/kodakNo1.html> [2013-11-10].

Kodak and the Rise of Amateur Photography | Thematic Essay | Heilbrunn Timeline of Art History | The Metropolitan Museum of Art. metmuseum.org. Disponível em

http://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.htm [2013-10-20].

KOUWENHOVEN, John A. - "What Is Vernacular?" xroads.virginia.edu. Disponível em

<http://xroads.virginia.edu/~DRBR/kouwenhoven/kouw.html> [2013-10-23].

Lifson, Hannah - Tiny Monuments: A Look at Snapshot Photography. postroadmag.com.

Disponível em <http://www.postroadmag.com/16/criticism/lifson.phtml> [2013-11-20].

MANN, Sally - sallymann.com. Disponível em <http://sallymann.com/> [2014- 08-07].

Martin Parr's New Documents - British Journal of Photography. bjp-online.com. Disponível

em <http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/profile/1736785/martin-parrs-new-documents> [2013-10-23].

MEREWETHER, Charles. "Archives of the Fallen // 1997". In *The Archive: Documents of Contemporary Art*. London [Londres] e Cambridge, Massachusetts: Whitechapel e MIT Press, 2006. P. 160- 162 apud <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/19>

MOMA_1944_0009_1944-02-28_44228-8.pdf. *moma.org*. Disponível em http://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/923/releases/MOMA_1944_0009_1944-02-28_44228-8.pdf?2010 [2013-11-20].

Observing by Watching—Geoffrey Batchen on Joachim Schmid and the Art of Exchange - Aperture Foundation NY. *aperture.org*. Disponível em <http://www.aperture.org/blog/observing-by-watching-joachim-schmid-and-the-art-of-exchange/> [2013-10-23].

One Way Street: Vernacular Photography. *bernardyenelouis.blogspot.pt*. Available at: <http://bernardyenelouis.blogspot.pt/2007/10/vernacular-photography.html> [2013-10-23].
PHOTOGRAPHIC RESOURCE CENTER at boston university. *bu.edu*. Disponível em <http://www.bu.edu/prc/vernacular/essay.htm> [2013-10-23].

Pictorialism in America | Thematic Essay | Heilbrunn Timeline of Art History | The Metropolitan Museum of Art. *metmuseum.org*. Disponível em http://www.metmuseum.org/toah/hd/pict/hd_pict.htm [2013-11-20].

Qu'est ce que la photographie vernaculaire ? | Photographie.com. *photographie.com*. Disponível em <http://www.photographie.com/archive/publication/102459> [2013-10-20].

RENNÓ, Rosângela - *rosangelarenno.com.br*. Disponível em
Review: Contemporary Photographic Practice and the Archive - Arts - The Austin Chronicle. *austinchronicle.com*. Disponível em <http://www.austinchronicle.com/arts/2013-07-19/contemporary-photographic-practice-and-the-archive/> [2013-10-20].

Shane Lavalette / Journal / Tacita Dean: FLOH. *shanelavalette.com*. Disponível em <http://www.shanelavalette.com/journal/2007/09/03/tacita-dean-floh/> [2013-10-20].

Snapshot Aesthetics and the Strategic Imagination | InVisible Culture. *ivc.lib.rochester.edu*. Disponível em <http://ivc.lib.rochester.edu/portfolio/snapshot-aesthetics-and-the-strategic-imagination/> [2013-11-20].

Snapshots exhibited at Museum of Modern Art as an importante american folk art. disponível em http://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/923/releases/MOMA_1944_0009_1944-02-28_44228-8.pdf?2010 [2013-11-19].

Sophie Calle Biography. Barbara Krakow Gallery. <http://www.barbarakrakovgallery.com/> Disponível em <http://www.barbarakrakovgallery.com/sophie-calle?bio> [2014-06-27].

The Art of the Snapshot? *art-of-the-snapshot-question-mark.blogspot.pt*. Disponível em <http://art-of-the-snapshot-question-mark.blogspot.pt/> [2013-11-20].

The brownie camera page - All About Eastman Kodak Brownie Cameras. *brownie-camera.com*. Disponível em <http://www.brownie-camera.com/> [2013-11-10].

The Metropolitan Museum of Art - Other pictures: vernacular photographs from the thomas walther collection. *metmuseum.org*. Disponível em <http://www.metmuseum.org/about-the-museum/press-room/exhibitions/2000/other-pictures-vernacular-photographs-from-the-thomas-walther-collection> [2013-11-20].

The Metropolitan Museum of Art, Walker Evans (1903–1975) | Thematic Essay | Heilbrunn Timeline of Art History | The Metropolitan Museum of Art. *metmuseum.org*. Disponível em http://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/hd_evan.htm [2013-11-20].

The Online Photographer: Democratic Vistas: Vernacular Photography and the Common Man. *theonlinephotographer.typepad.com*. Disponível em http://theonlinephotographer.typepad.com/the_online_photographer/2009/03/democratic-vistas-vernacular-photography-and-the-common-man.html [2013-10-20].

The Photography Collection · George Eastman House Rochester. *eastmanhouse.org*. Disponível em <http://www.eastmanhouse.org/collections/photography.php> [2013-11-10].

The Story Behind a Photograph | By Bindi Vora | The Photographers' Gallery. *thephotographersgallery.org.uk*. Disponível em <http://thephotographersgallery.org.uk/by-bindi-vora> [2013-10-20].

Vernacular Photography: The Art - MutualArt. *mutualart.com*. Disponível em <http://www.mutualart.com/OpenArticle/Vernacular-Photography--The-Art-of-the-F/F4F5AAE6800A8987> [2013-11-20].

Walker Evans / Biography & Images - Atget Photography.com / Books. *atgetphotography.com*. Disponível em <http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Walker-Evans.html> [2013-11-20].

Words and Photos: Geoffrey Batchen's Writing About Vernacular Photography | Interviews de photographes et séries photographiques. *lesphotographes.com*. Available at: <http://www.lesphotographes.com/old-site/2011/05/04/words-and-photos-geoffrey-batchens-writing-about-vernacular-photography/> [2013-10-20].

APÊNDICES

APÊNDICE A - Entrevista a Geoffrey Batchen

Margarida Marques: Photographer Martin Parr says about vernacular photography "a non-professional photography of everyday life, without aesthetic purpose." Jean Marc Tingaud sees vernacular photography "without artistic calling as a domestic production for domestic use." What is your opinion about these statements?

Geoffrey Batchen: When I first coined the term 'vernacular photography' I definitely saw it as including many genres of photograph made by commercial photographers. So I can't agree with these statements. In any case, I would now argue against making these sorts of distinctions between artistic and vernacular photography.

M.M.: To integrate vernacular photography in the history of photography, would not be the same as integrate amateur painters in the history of painting?

G.B.: No, for the reason I outline above; the vernacular includes the work of professional photographers.

M.M.: You have been fighting for the inclusion of vernacular photography (even though you said you don't agree with the definition) in the history of photography. How do you think it is possible to include it in the contemporary art?

G.B.: Many artists have and still call on vernacular traditions in their art practices; eg. Lee Friedlander, Joachim Schmid, Joan Fontcuberta, etc,

M.M.: What do you think it is the artistic dimension of snapshots?

G.B.: Art is a business, not an aesthetic, category. So when the Museum of Modern Art shows snapshots on its wall, they become art works.

M.M.: Do you believe there are specific characteristics of snapshots that might be considered by art?

G.B.: Yes, a number of artists borrowed the so-called 'snapshot aesthetic' in the 1960s and '70s.

M.M.: What do you consider to be the importance of family in snapshots?

G.B.: See my essay, 'Snapshots: Art History and the Ethnographic Turn,' *Photographies* 1: 2 (London, September 2008), 121-142.

M.M.: Can snapshots be a bridge for family relationships development?

G.B.: See above.

M.M.: When does personal and private become public?

G.B.: Whenever any one puts it into the public realm.

M.M.: What is the importance of the album in the vernacular photography?

G.B.: The album is a crucial vehicle for snapshot photography, as well as for many other genres. Much has been published about albums in recent years, but Martha Langford's book remains a key text about them.

M.M.: How do you relate snapshots with memory?

G.B.: See my book *Forget Me Not*.

APÊNDICE B – Transcrição da entrevista a Joachim Schmid

Margarida Marques: Is a photographer the one that doesn't take the picture?

Joachim Schmid: Yes, I think that's the definition.

M.M.: You think you are a photographer?

J.S.: According to that definition, not. But I don't really care what you call me, it's not important.

M.M.: Do you think that appropriation will be recurring throughout your work?

J.S.: Probably yes. I've been doing this for many years and I have done appropriate for the sake the appropriation because there are a lot of photographs out there that I think it's useful for me.

But actually I don't use the word appropriation myself. I was struggling how do call that for quite a while but then a friend came to call it adoption and I think that is a pretty good concept. All those photographs are out there in the world and they are waiting there to be adopted.

M.M.: These pictures were rubbish, rejected, available for everyone for free, and now they are considered art. What makes them to be art?

J.S.: After twentieth century or the quarter of twentieth century is pretty obvious that understanding of art has wide so repeatedly so basically everything an artist does is potentially an art work, if you declare it an art work.

If you are talking about the project *Pictures from the street* the photographs have undergone a transformation and one of them is a clear shift of context.

They were originally made of a context of a family or a function, if they had it, like snapshots or ID photographs. Then they ended up in the context of the gutter when somebody through them out and I took them out of the gutter and introduced them in a new context which is the series of photographs that are united on the fact they were discarded by somebody and then found by me.

And then by exhibit them in an art context they become art works like it or not.

M.M.: What you think about only being able to do *Pictures from the street* series through other people rejections?

J.S.: That's fine. That's how it came about.

A painter does not made the canvas to himself and usually not the paint and not the brushes but you take pieces here and pieces there and put things in a context and combine them.

There are also not so much original ideas out there in the world. You take an idea from here and there and the two of them start creating children.

M.M.: Yesterday we have discussed the reason why we photograph. My theory is that is related with our relationships and how we see ourselves and how we want to be seen. I would like to know what you think about this.

J.S.: I think that Geoffrey Batchen put it quite a key, the main reason why we as a specie or as a collective, takes photographs is to do of a new form of fey, definition of are being human. (...)

It's a question I don't feel competent to talk about, because it's also very speculative and I'm not interested in speculations.

M.M.: How do you think the album is important in vernacular photography?

J.S.: It was, I'm afraid it's gone now. I don't know anybody who still makes albums. There are people but then there's the texture equivalent for that it serves the same function. It's organized in a different way but the function is the same.

Of course is different, but apparently people are quite happy without that. You know I don't have any opinion about that, I watching what's happening. And I never had an album myself and I don't have a digital one.

M.M.: Your work is not about the author. Why do you give it so less importance?

J.S.: It's clear that the photographs I'm working with, someone has have to make them, but that is completely exchangeable. I don't care what person made it or if what made by a machine. I'm interest in the photograph and I'm interest in the fact that many of that photographs are quite similar, so actually I doubt that they do have author, they have maker but author include somebody had the original idea.

People made the same pictures over and over and over again and nothing invented that model, I mean no one invented the model in put the wife in front of the car of somebody when the couple travels. Who invented that? But thousand of people take the same picture, so is it an author? I doubt it!

M.M.: So is it the similarity of a picture that call of your attention to choose them?

J.S.: Yes, recognizing patterns is a crucially part of my activity. Is not the only one but is something that I focus on in series of works.

M.M.: Do you have any recommendation for my research?

J.S.: Look at everything.

I would never touch photographs from my one family because we have a different relationship. It's much more effective if you look at anonymous material. If you have 100 photographs and in 20 of them show your mother, for example, you will think about your mother and not about the picture.

APÊNDICE C - Entrevista a Duarte Amaral Netto

Margarida Marques: Pensa que a fotografia vernacular pode ser considerada pela arte? De que maneira?

Duarte Amaral Netto: Podemos encarar a fotografia vernacular de muitas formas, e uma delas é enquanto expressão artística. Julgo que o principal por trás de um qualquer trabalho, seja em que moldes for, é a intenção. Aqui a fotografia vernacular não tem (nem deve ter, é isso o que a torna atraente) pretensão de ser mais do que é, um registo/documento de determinada situação ou pessoas. Penso que a transição para o universo artístico depende da forma como é repensada e recontextualizada, ganhando assim uma nova intenção. Veja-se o que Erik Kessels faz na sua editora por exemplo. <http://kesselskramerpublishing.com/>

M.M.: Para si, existem características visuais específicas deste tipo de fotografia?

D.A.N.: Não, por serem demasiado abrangentes.

M.M.: Acha que a família assume um papel central na fotografia vernacular? Porquê?

D.A.N.: O assunto por excelência será o quotidiano familiar e tudo o que se encontra à sua volta, daí o núcleo principal ser a família.

M.M.: Uma das dificuldades que estou a ter no projecto fotográfico que estou a desenvolver é, qual o equilíbrio entre o mostrar e o ocultar. Pois não quero com isso, disvirtuar o projecto. Por isso, gostava de perceber que critérios usa nos seus projectos para resolver esta dualidade.

É muito subjectivo falar destes termos, pois os critérios daquilo que se mostra, ou deixa-se de mostrar, são dependentes das singularidades de cada projecto. Nos trabalhos que já desenvolvi (Do que nos lembramos quando nos lembramos de nós, The Polish Club Case, Z) estabeleci sempre diferentes parametros. No 1º é assumido de que se trata de um álbum de família, apenas a forma de o construir causa alguma estranheza pela disparidade do processo com a actualidade do que se vê nas imagens. No 2º a intenção é resultar num trabalho de pesquisa por ambas as partes e aí há elementos que são dados a entender da ficção mas outros puxam para um caso real. No 3º, misturo um pouco dos dois anteriores sempre escondendo mais do que revelando. Prefiro encarar que quem vê quer ter o estímulo de perceber as coisas por si do que ter toda a informação, ou pelo menos muita informação e que o fim seja óbvio.

APÊNDICE D – Excerto da conferência *Everyday and everywhere: vernacular photography today*

(...)

Espectadora: Perhaps I'll take up this issue that there is no such thing as a vernacular photography.

Going back to the roots of it, 'vernus' is the latin word for slave. I wonder whether that is something about this kind of photography that is in slaved to the function, that is functional and so I completely understand the diplomat point. That's a kind of a commodity. The second commodity we really cannot make a difference. However, if you look at it as a function, it looks like we don't know what the function is for. As Joachim Schmid said, I don't know why I took this photography but I felt compelled to do it. It's something that is driving it, that's the opposite of this desinterested perception, I guess.

The aesthetic appreciation of photography is something really functional about making a vernacular photography and that's what drives it.

Geoffrey Batchen: I mean, I'm just telling the same interpretation of the word. Our photography is fulfill of functions, I have to say I think the word vernacular why even use it why you don't just use the word photography?

Espectadora: Because I think is different.

Geoffrey Batchen: I'm suggesting we should use the word photography when we discuss actual examples we would say snapshot photography, industrial photography, police photography, rather than having something we privilege under the word art.

So, I know this is just rhetorical debates and kind of arcane academic things, but it's time for us as institutions, thinkers, writers to just use this word photography and then we get down the specificity of the photography that we are actually discussing, rather this collection categories of photographs.

(...)