

Memórias Latentes: apropriação e ressignificação de retratos de família

Latent Memories: appropriation and re-signification of family

Karina Koch

Mestre em Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale. Especialista em Docência Universitária no Século XXI (2019) e Graduada em Fotografia (2019) pela mesma Universidade. Bolsista de aperfeiçoamento científico no Projeto de Pesquisa “Território Nômade: migrações, transições e deslocamentos na fotografia contemporânea”.

Laura Ribero Rueda

Doutora em Artes Visuais pela Universidade de Barcelona, Espanha. Pesquisadora e professora da Universidade Feevale/RS, atuando como professora permanente no PPG em Processos e Manifestações Culturais e nos cursos de Artes Visuais e Fotografia. Professora visitante e pesquisadora convidada na Universidade de Murcia, Espanha.

Myra Adam de Oliveira Gonçalves

Mestre em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bacharel em Artes Visuais pela mesma Universidade. Atuou na docência universitária de 2002 a 2020, em cursos de extensão, na graduação e pós-graduação. Pesquisadora autônoma e professora convidada do Projeto de Extensão LUMEN da UFRGS. Dedicou-se à pesquisa de processos históricos em fotografia, ao potencial de hibridismo entre o analógico e o digital e à fotografia alternativa.

RESUMO

Os retratos de família se popularizaram poucas décadas após o advento da fotografia, e logo se tornaram artefatos de memória. Acumulados ao longo dos anos, acabam muitas vezes por perderem seus referentes e seus testemunhos. Ao mesmo tempo em que estas fotografias acabam se acumulando em sebos e mercados populares, se perdem também as suas histórias. Este artigo consiste em uma reflexão sobre os retratos de família e sobre a associação entre imagem e memória, analisando a ressignificação de fotografias através de artistas contemporâneos que trabalham com a apropriação de imagens.

PALAVRAS-CHAVE: *Apropriação; Fotografia; Marrom Van Dyke; Memória; Retratos de família.*

ABSTRACT

Family portraits became popular a few decades after the advent of photography, and soon became artifacts of memory. Accumulated over the years, they often end up losing their referents and their testimonies. At the same time that these photographs end up accumulating in second hand stores and popular markets, their stories are also lost. This article is a reflection about family portraits and the association between image and memory, analyzing the re-signification of photographs by contemporary artists who work with the appropriation of images.

KEYWORDS: *Appropriation; Photography; Van Dyke Brown; Memory; Family portraits.*

RESUMEN

Los retratos familiares se popularizaron unas décadas después de la llegada de la fotografía y pronto se convirtieron en artefactos de la memoria. Acumuladas a lo largo de los años, a menudo acaban perdiendo sus referentes y sus testimonios. Al mismo tiempo que estas fotografías acaban acumulándose en tiendas de segunda mano y mercados populares, sus historias también se pierden. Este artículo es una reflexión sobre los retratos familiares y la asociación entre imagen y memoria, analizando la resignificación de las fotografías por parte de artistas contemporáneos que trabajan con la apropiación de imágenes.

PALABRAS CLAVE: *Apropiación; fotografía; Marrón Van Dyke; Memoria; Retratos familiares.*

Submetido em 24 de Agosto de 2021

Aceito em 15 de Novembro de 2021

Introdução

Desde os princípios da produção artística, os retratos foram um privilégio das classes dominantes da sociedade, evidenciando os rostos da burguesia, da nobreza e do clero. Mesmo nos primeiros momentos após o advento da fotografia, ocorrido no ano de 1839, este caráter de exclusividade ainda se manteve na produção de imagens e, somente a partir da aproximação da técnica fotográfica à produção industrial, é que os retratos passaram a atingir as mais diversas classes sociais. Foi nas décadas finais do século XIX que a sociedade passou a ver nas fotografias figuras anônimas, momento em que também se popularizaram os retratos e os álbuns de família.

Dossiê **Apropriações e ressignificações na arte e no pensamento** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 24, n. 3, 2021

DOI: 10.29146/ecopos.v24i3.27744

Sempre acompanhadas de um testemunho, normalmente uma história contada por aqueles que presenciaram o instante fotografado, os retratos e as fotografias de momentos marcantes das famílias se prendem ao referente para manter vivas as lembranças. As realidades presentes nas imagens estão arraigadas aos guardiões da memória familiar, que conectam as vivências de seus antepassados ao futuro de seus descendentes. Ao longo dos anos, no entanto, muitas fotografias acabam por perder seus referentes: membros da família se vão e levam consigo o testemunho das memórias; fotografias são destruídas ou vendidas para sebos e mercados populares. Perdidos os referentes fotográficos, os referentes da memória, as imagens passam a ser apenas uma representação de algum momento que já se perdeu, ou mesmo indícios de uma época ou de um local, representados pelas poses, pelas roupas utilizadas ou pelos detalhes do ambiente. Permanece aberta, no entanto, a possibilidade de uma ressignificação destas imagens através da arte.

Dentro da complexa relação que existe entre a fotografia e a memória, no contexto das práticas de apropriação destes arquivos pelos artistas contemporâneos, o presente artigo vai focar no papel da imagem fotográfica quando esta abandona o seu exclusivo estatuto de artefato de memória e de representação da realidade, e passa a ser vista também como instrumento de questionamento, seja da sua própria relação com a memória ou da intensa produção imagética na era digital. A análise teórica se desenvolve a partir de autores como Rebeca Pardo, Miriam Moreira Leite, Rubens Fernandes Junior, Arlindo Machado, Etienne Samain, François Soulages, Boris Kossoy e Joan Fontcuberta, além da produção autoral de artistas contemporâneas que têm sua poética visual voltada para a apropriação das fotografias e dos retratos de família, como Rochele Zandavalli e Rosângela Rennó. Por fim, é apresentado um projeto imagético que, além de um resgate histórico das vivências atribuídas a um conjunto de retratos de família ou um resgate da carga afetiva da imagem original, tem como objetivo uma ressignificação ou uma reinterpretação de sua carga semântica, através da reprodução de fotografias por meio de um processo fotográfico histórico do final do século XIX conhecido como Marrom Van Dyke.

Dossiê **Apropriações e ressignificações na arte e no pensamento** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 24, n. 3, 2021

DOI: 10.29146/ecopos.v24i3.27744

1. Retratos de família: história e memória

À época de seu surgimento, a fotografia revolucionou a sociedade e o pensamento moderno, pois trouxe ao mundo um novo modo de concepção e percepção da realidade através das imagens; como consequência, revolucionou também a maneira pela qual se percebe a memória e pela qual o indivíduo se relaciona com esta. De um modo muito mais imediato do que o desenho ou a pintura, toda a existência humana poderia ser congelada no tempo através da fotografia. A fixação rápida e fácil dos instantâneos, propiciada pelo seu constante avanço tecnológico, permitiu que a vida social, dos grupos ou dos indivíduos, passasse a ser registrada muito mais pelas imagens fotográficas do que por cartas, diários ou livros de memória (Von Simson, 2005).

Os retratos de família, dessa forma, têm seu antecedente histórico na pintura, sendo acessíveis somente para as classes mais altas da sociedade. A partir do momento em que a captura de imagens viabilizou exposições suficientemente rápidas para permitir retratar pessoas, incluindo ainda a possibilidade de se realizarem cópias destas imagens – graças ao surgimento do daguerreótipo e seus contemporâneos fotográficos –, ampliou-se o número de pessoas que poderiam obter um retrato (Pardo, 2007). Nessa mesma linha, Leite (1993) aponta que “a necessidade de reproduzir e fixar a experiência vivida encontrou nas facilidades da fotografia um meio de se satisfazer” (Leite, 1993, p. 86).

A motivação primordial de perpetuar o tempo nas imagens se sobrepôs inclusive aos obstáculos da prática fotográfica, como os custos de produção e as limitações técnicas. A autorrepresentação, a identificação do eu e do outro e o potencial prestígio social que essa nova invenção trouxe consigo explicam sua rápida penetração nas camadas sociais mais diversas, por todos os lugares do mundo. “A fotografia permitiu que quase toda gente [...] pudesse se transformar num objeto-imagem, ou numa série sucessiva de imagens que mantém presentes momentos sucessivos da vida, ou ter presente a memória” (Leite, 1993, p. 75)

A partir da popularização da imagem fotográfica, esta passa a configurar um rito social (Leite, 1993; André, 2016), registrando todos os momentos familiares de maior relevância e legitimando a trajetória das famílias. A questão que surge, então, diz respeito ao modo como se estabelece o caráter da fotografia enquanto artefato de memória dentro desse contexto familiar.

As fotografias de família de épocas passadas são, nos dias de hoje, frequentemente acompanhadas do testemunho daquele passado vivido e experimentado, seja pelos próprios fotógrafos – ou fotografados – seja pelos seus descendentes. Esse papel, de mediadores ou mensageiros da memória, é comumente ocupado pelos membros mais velhos das famílias, que transmitem para as gerações mais novas as informações da vida familiar das décadas passadas. Os memorialistas, além de zelar pelas lembranças do grupo familiar, têm também a responsabilidade de preservar os arquivos desta memória: os retratos fotográficos e os álbuns de família. Atuam, desta forma, como o elo documental-afetivo das memórias familiares (André, 2016; Barros, 1989; Von Simson, 2005).

Segundo Barros (1989), normalmente são os avós que desempenham o papel do guardião da memória familiar, que é fundamental para que se compreendam as marcas visíveis do passado, os valores sociais da família. Dessa forma, uma fotografia antiga só conta uma história, com sua narrativa e seus personagens, se junto dela estiver presente o testemunho do guardião. Caso contrário, é como se esses personagens, ilustrados naquelas imagens de retratos, não mais tivessem identidade.

A ideia de que a perda deste elo documental-afetivo pode levar a uma extinção da memória familiar também é percebida nos estudos de Pardo (2006):

podemos ter dificuldades para ‘ler’ nossas próprias imagens familiares quando o único que temos é a pós-memória, ou seja, uma memória baseada em recordações de terceiras pessoas de gerações anteriores. [...] Seguindo essa distinção, poderíamos dizer que as imagens familiares descontextualizadas perdem seu significado e se reduzem a uma

representação dos eventos apresentados (Pardo, 2006, p. 220, tradução nossa¹).

Kossoy (2016) aponta que muitas das fotografias que perderam o seu referente ainda são mantidas dentro do círculo familiar “até o momento em que, mais tarde, passam a ocupar demasiado espaço em suas casas. [...] Inúmeros estranhos e mais estranhos coabitando álbuns danificados e velhas caixas de sapatos onde se amontoam cartas saudosas e antigas fotografias” (Kossoy, 2016, p. 128)

A partir daí, segundo este autor, esses “inquilinos desconhecidos da memória” acabam sendo despejados: as fotografias são queimadas, destruídas ou então vendidas a sebos ou mercados populares, criando uma verdadeira ruptura destas memórias. “Entre os sobreviventes da destruição física, restam poses e rostos esmaecidos, [...] fantasmas da memória: sem passado e sem futuro” (Kossoy, 2016, p. 129).

Uma vez perdido o referente das fotografias de família, o testemunho verbal que as tornavam algo mais do que um mero documento ou mera representação de um fato, o que restam são imagens que têm perdida a sua identidade. Para Kossoy (2016), é enriquecedor tomar estas fotografias e devolver aos seus rostos e às suas paisagens a sua identificação, a sua referência. Historiadores, antropólogos e museólogos, por exemplo, desenvolvem uma verdadeira arqueologia destas memórias, buscando recolocar as imagens nos seus verdadeiros tempos e nos seus verdadeiros lugares, resgatando traços de uma cultura, particularidades de uma vivência. Mas, quando essa identificação não é possível, existem também aqueles que se comprometem a ressignificar as realidades representadas, atribuindo às fotografias aquilo que se imagina que foi ou ainda novos valores e novas histórias – uma temática bastante presente na arte contemporânea atual e que se revela através das práticas de apropriação de fotografias.

¹ Do original: “podemos tener dificultades para ‘leer’ nuestras propias imágenes familiares cuando lo único que tenemos es la post-memoria, es decir: una memoria basada en recuerdos de terceras personas de generaciones anteriores. [...] Siguiendo esta distinción podríamos decir que las imágenes familiares descontextualizadas pierden su significado y se reducen a una representación de los eventos representados.”

2. A fotografia na arte contemporânea: ressignificando memórias

Assim como foi analisado até aqui, a fotografia tem desempenhado, desde o início da sua trajetória histórica e técnica, um papel não somente de representação fiel da realidade, mas também de artefato de memória. Esta relação é evidenciada por Kossoy (2005) quando diz que “fotografia é memória e com ela se confunde” (Kossoy, 2005, p.40) ou por Felizardo e Samain (2007) quando colocam que:

À fotografia foi agregado um elevado *status* de credibilidade devido à possibilidade de registrar partes selecionadas do mundo ‘real’, da forma como ‘realmente’ se apresentam. [...] a palavra memória também traz consigo traços de credibilidade, por evidenciar os fatos como se parecem, por mostrar os caminhos da lembrança. (Felizardo; Samain, 2007, p. 210)

O que ocorre, contudo, é que a atualidade vem experimentando uma certa crise imagética. Diariamente, os indivíduos são bombardeados por uma infinidade dessas imagens que “ao mesmo tempo, nos provoca, nos ensina, nos inunda e nos satura” (Samain, 2012, p. 155). E a fotografia está intrinsecamente inserida nesse contexto. As novas tecnologias fotográficas, que convencionou-se chamar de fotografia digital, oferecem um ritmo muito mais acelerado tanto na sua produção quanto na circulação destas imagens. São imagens “em grande parte despreocupadas, sem critérios ou comprometimento, chegando à banalização” (Felizardo; Samain, 2007, p. 207).

Este cenário de crise, no entanto, pode apresentar algumas consequências contraditórias. Sobre a fotografia digital, Felizardo e Samain (2007) apontam certa “fragilidade imagética” e acrescentam:

Essa facilidade com que se mostra ao mundo, do ponto de vista da memória, pode representar perdas inestimáveis, já que muitas fotografias ganham o seu devido valor – diríamos “o amadurecimento imagético” – a sua completa carga semântica, com o passar do tempo (Felizardo; Samain, 2007, p. 208-209).

É notável que, muito provavelmente em função da facilidade de acesso às imagens digitais em dispositivos eletrônicos, poucas cópias físicas de fotografias são produzidas nos dias de hoje. Pode-se pensar que a prova material dessas memórias está sendo eliminada e as lembranças individuais e coletivas podem estar fadadas ao desaparecimento ou ao esquecimento.

Por outro lado, a produção artística contemporânea vem se ocupando justamente de questionar e até mesmo de superar certos paradigmas impostos pela modernidade tecnológica. À esteira destes acontecimentos, surge o que muitos autores chamam de fotografia expandida, uma prática voltada ao fazer fotográfico, que valoriza o gesto e que permite infinitas possibilidades de hibridismos de técnicas e suportes, que resgata processos históricos e os mescla às novas tecnologias (Fernandes Junior, 2006; Machado, 2000).

Dentro da fotografia expandida, “cada vez mais o que temos é a apresentação de uma ideia, de um conceito orquestrando o trabalho do artista, que propõe uma lógica processual para tentar despertar o espectador diante de milhares de imagens que somos expostos diariamente” (Fernandes Junior, 2006, p. 15-16). Esse autor ainda enfatiza que:

Não é mais suficiente apenas a preocupação com a aparente perda da referência fotográfica e de sua autoridade como documento testemunhal. A nova produção imagética deixa de ter relações com o mundo visível imediato, pois não pertence mais à ordem das aparências, mas sugere diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos. Trata-se de compreender a fotografia a partir de uma reflexão mais geral sobre as relações entre o inteligível e o sensível, encontradas nas suas dimensões estéticas (Fernandes Junior, 2006, p. 17).

Retomando o objeto de estudo deste artigo, tem sido frequente na arte contemporânea a apropriação e a ressignificação de fotografias antigas, dentre elas os retratos de família, como forma de questionar as complexas relações entre imagem e memória.

A pesquisa de Pardo (2006) aponta para uma presença cada vez mais frequente dos álbuns de família em todos os âmbitos da cultura contemporânea, como uma “tendência de desconstruir a memória familiar em busca da própria

identidade” (Pardo, 2006, p.218, tradução nossa²). Segundo a autora, a partir dos anos 70 começa a aparecer um movimento artístico que irá se desenvolver pelas décadas seguintes, no qual as fotografias e os álbuns de família passam a ser objetos de uma arqueologia pessoal artística (Pardo, 2007).

Nos casos em que artistas realizam apropriações de imagens para criação de suas obras, adquirindo coleções ou imagens individuais em sebos e mercados populares “as imagens familiares [...] perdem toda sua conexão com seu contexto original” (Pardo, 2006, p. 221, tradução nossa³). Desta forma, as fotografias e álbuns de família perdem o seu papel de memória pessoal para se tornarem vestígios de um passado, sujeitas a novos caminhos e reinterpretações.

As fotografias “são tecidos, malhas de silêncios e de ruídos. Precisam de nós para que sejam desdobrados seus segredos. As fotografias são memórias, histórias escritas nelas, sobre elas, de dentro delas, com elas” (Samain, 2012, p. 160). Sendo as fotografias arquivos do tempo, as práticas de apropriação dentro da fotografia expandida seguem justamente o caminho de permitir revelar estes segredos, de ressignificar memórias ou ainda de recontar histórias, além de servirem como gesto político de questionamento em relação à produção massiva de imagens na era digital. Para ilustrar essa análise, serão apresentados a seguir os trabalhos autorais de duas artistas brasileiras contemporâneas cujas poéticas visuais se desenvolvem a partir de retratos de família apropriados e ressignificados.

2.1. Os retratos revistos de Rochele Zandavalli

A artista brasileira contemporânea Rochele Zandavalli⁴ vem desenvolvendo sua produção fotográfica na intersecção entre as novas tecnologias e as técnicas que as antecederam, no diálogo entre o novo e o antigo, próprios da fotografia expandida. Zandavalli (2012) considera primordial para o artista contemporâneo

² Do original: “tendencia a deconstruir la memoria familiar en busca de la propia identidad.”

³ Do original: “las imágenes familiares [...] han perdido toda su conexión con el contexto original.”

⁴ A artista teve seus primeiros contatos com a fotografia no Núcleo de Fotografia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, dentro da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Sempre teve fascínio pelos processos fotográficos analógicos, os materiais e técnicas da fotografia de base química, o que influenciou na formação de sua linguagem e poética (Zandavalli, 2012).

prezar pelo conhecimento já adquirido na área da fotografia, sabendo utilizá-lo quando for pertinente dentro de sua poética desenvolvida. Ela coloca ainda a questão do Brasil e da América Latina como um todo, onde se tem um acesso restrito às tecnologias e aos materiais mais avançados, como um terreno de possibilidades para se explorar ainda mais as técnicas antigas da fotografia no desenvolvimento de uma linguagem artística: “diversos foram os artistas brasileiros que se valeram do precário, da manualidade, no sentido de até mesmo explicitar a situação social, os problemas políticos e econômicos” (Zandavalli, 2012, p. 18).

Neste capítulo, é analisada a série *Rever: retratos ressignificados*, desenvolvida entre os anos de 2009 e 2012, uma vez que seu ponto de partida são retratos de época apropriados pela artista, comprados em briques ou recebidos como doação. A série se conforma numa harmonização entre materiais, imagens e aparelhos vindos de diferentes momentos, do passado e do presente.

A condição primordial deste projeto imagético é o não conhecimento da trajetória anterior das fotografias. A artista se apropria destes retratos de família, que nunca pertenceram ao circuito das artes visuais, e, através de colorização, bordado e justaposição destas imagens, cria para elas novos significados, inserindo-as neste circuito. Ela descreve seu trabalho da seguinte forma:

me aproprio de retratos fotográficos: existe algo neles que me faz querer rever, reler estas imagens. Não se trata do resgate do afeto e da significação originais, pois eles já estão perdidos. Há uma substituição por outro afeto e por outra significação. Trata-se de lidar com retratos cujo sentido é por mim ressignificado (Zandavalli, 2012, p. 43)

Embora seja possível, pelos indícios das próprias fotografias, determinar a que época pertenceram, a artista não pretende fazer o resgate histórico ou documental destes retratos de família, mas sim, ressignificá-los e atribuir a eles novas histórias e realidades, alterando inclusive a função original destas fotografias – o estatuto testemunhal e documental.

Através do gesto de apropriação, imagens do passado retornam à experiência presente e com ela criam novas relações. Estas imagens de outrora se

transformam em outras em função da interferência que sofrem pelas mãos de Zandavalli. Ela valoriza essa materialidade fotográfica, o contato físico e manual com as imagens.

Na figura 1, é apresentada uma das imagens da série em questão: um retrato masculino antigo, em uma pose rígida, com semblante solene comum à época. Sobre essa fotografia, a artista aplicou a delicada técnica de um bordado manual com linhas em tons de azul e verde que surgem da cabeça do homem retratado. Dessa forma, Zandavalli confere um novo sentido para a imagem. Da memória original deste arquivo restam, quando muito, apenas alguns incertos vestígios.

Figura 1: Série Rever: retratos ressignificados (2009-2012), Rochele Zandavalli. Fotografia apropriada e bordada a mão, 14 x 9 cm.



Fonte: Zandavalli (2012, p. 90)

Em boa parte das imagens de *Rever*, Zandavalli realiza intervenções sobre a fotografia original que foi apropriada, questionando mais uma vez o seu estatuto de arquivo ou artefato de memória, que deveria ser mantido preservado e

protegido da ação do tempo, mas que acaba sendo alterado, manipulado e, aos olhos de muitos, destruído pelas mãos de uma artista.

2.2. Os retratos políticos de Rosângela Rennó

A artista brasileira contemporânea Rosângela Rennó⁵ também trabalha a apropriação de imagens em sua produção artística. Muitas vezes chamada por críticos de arte como a fotógrafa que não fotografa, ela encontrou na apropriação de fotografias um modo de questionar a atual produção e o consumo excessivos de imagens (Rennó, 1998).

Rennó (2013) acredita que, no mundo contemporâneo, estas imagens se tornaram objetos muito frios e talvez por isso as pessoas, como consumidoras do conteúdo imagético, ou os artistas, como produtores de obras, acabam buscando por um tipo de imagem com as quais possam desenvolver mais afeto, como é o caso dos retratos de família. Além disso, essa busca incessante pela imagem perfeita e pelo alto rigor técnico das fotografias atuais também pode ter levado nosso olho à exaustão, e assim estaríamos tendendo a buscar imagens mais precárias.

Sempre buscando um discurso político em suas produções, o que também é uma característica da fotografia expandida, a artista tem uma preocupação constante em dar visibilidade a materiais que estavam destinados ao anonimato, próximos inclusive de se perderem. Dessa forma, ela propõe uma releitura de imagens pré-existentes em um vasto conteúdo de arquivos diversos, inserindo-as em um novo contexto e produzindo a partir delas um novo sentido.

Seguindo a temática dos retratos de família, objetos deste estudo, será analisada a sua obra *Série Vermelha (Militares)*, produzida no início dos anos 2000. As fotografias que serviram de base para esta série de imagens, de acordo com a própria artista, foram adquiridas em feiras de artigos de segunda mão ou doadas

⁵ Formada em arquitetura e artes plásticas e doutora em artes, a artista iniciou suas práticas fotográficas em meados da década de 1980 e, na década seguinte, iniciou seus projetos imagéticos baseados na apropriação de imagens de arquivos já existentes (Rennó, 1998)

por familiares e amigos (Rennó, 2003a). Contrapondo algumas de suas séries anteriores, em que denuncia condições de vida precárias através de fotografias de arquivos destinados ao esquecimento, muitas vezes proposital, estas imagens retratam personagens masculinos com vestes militares em cenas que deixam transparecer uma condição de vida privilegiada (Visconti, 2003), uma condição que é reafirmada pela própria artista, quando aponta que o ponto de partida desta série fotográfica é o retrato burguês (Rennó, 2003b).

Ao contrário da série *Rever* da artista Zandavalli, nesta série o arquivo original é preservado e a mescla com novas tecnologias é mais evidente: as fotos apropriadas de antigos álbuns de família são copiadas digitalmente e, sobre estas cópias, em software de edição, é aplicada uma densa camada de cor vermelho-sangue. Reproduzidas em impressões de grande formato, são imagens que atingem um baixo grau de visibilidade (cf. figura 2). Essa intervenção digital exige do espectador uma proximidade à obra, para que os detalhes da fotografia sejam percebidos. Ou, vale pensar que “é preciso um certo esforço de visualização para se conseguir distinguir um tênue vestígio de figura humana” (Machado, 2000, p.19),

Figura 2: Sem título (*shadow*) (2000), da Série Vermelha (Militares), Rosângela Rennó. Fotografia, 180 x 100 cm.



Fonte: Rennó, 2003a

A *Série Vermelha (Militares)* produz nas imagens certa homogeneidade, privando o sujeito fotografado de sua individualidade. Retiradas de contexto, sem qualquer referência à identidade, são fotografias que evidenciam uma masculinidade estereotipada através das poses rígidas e do uso do uniforme, mas que também evocam certo grau de violência, representada pela coloração vermelho-sangue. Por esses motivos, ao mesmo tempo em que tornam impossível a relação com a memória original, sua inserção em um novo contexto no circuito da arte contemporânea permite à Rennó redescobrir e suscitar novos sentidos para estes retratos e contar outras histórias.

3. Memórias Latentes

A uma fotografia é possível atribuir diversas realidades e significados. Foi visto até aqui, nos trabalhos artísticos analisados neste artigo, que uma imagem apropriada de um álbum de família, quando ressignificada, passa a contar novas histórias, ou seja, guarda uma realidade, muito provavelmente, diferente daquela que era carregada pelo elo documental-afetivo de seus referentes.

Considerando a análise dos textos teóricos apresentados sobre memória e retratos de família, os projetos artísticos contemporâneos que trabalham a apropriação de fotografias e os conceitos envolvendo as possibilidades da imagem fotográfica, foi desenvolvido o projeto imagético *Memórias Latentes* (2019), com objetivo de ressignificar retratos de família apropriados de diferentes coleções (doação de álbuns de família ou fotografias adquiridas em mercados populares e biques), inserindo-os em um novo contexto, para que possam contar uma nova história.

Partindo das práticas da fotografia expandida, este projeto imagético se desenvolveu com base em um processo fotográfico histórico do final do século XIX, conhecido como Marrom Van Dyke. Esse é o ponto inicial do questionamento a respeito da produção imagética massiva da atualidade, do tempo envolvido na feitura fotográfica: enquanto a fotografia digital é concebida rapidamente, em um

instante, uma cópia fotográfica que se utiliza destes processos históricos é produzida de forma lenta; assim, o envolvimento com a imagem que resulta de ambos os processos também acaba sendo diferente. Mas esse projeto ainda propõe outros desdobramentos, que para serem compreendidos exigem o conhecimento da técnica proposta.

Marrom Van Dyke é um processo de reprodução e cópia de imagem fotográfica por contato (entre o negativo e o suporte), que se baseia nas propriedades fotossensíveis dos sais de prata (Anderson, 2013). Desde o início de sua história, a fotografia envolveu pesquisas de diversos cientistas que buscavam compreender estas relações entre a luz e a química, desenvolvendo combinações que fossem capazes de fixar uma imagem em uma superfície (James, 2016).

A técnica utilizada se baseia na combinação de um sal de ferro e um sal de prata na emulsão fotossensível. O suporte emulsionado é exposto à radiação ultravioleta, revelando a imagem. Contudo, a mesma luz que permite que a imagem se forme é também aquela que a destrói, uma vez que a prata depositada no suporte segue sendo sensível à luz até ser estabilizada. Ou seja, é uma técnica que exige uma série de etapas bem controladas. E é justamente o conhecimento sobre estas etapas que permite subvertê-las para atingir o resultado desejado, dentro do conceito estabelecido para o projeto.

Assim como na *Série Vermelha* de Rennó, as fotografias originais que serviram de base para este projeto foram mantidas inalteradas, sendo trabalhadas a partir de cópias digitalizadas. Um conjunto de 17 retratos de família foi reproduzido a partir da técnica histórica do Marrom Van Dyke. Interrompendo e subvertendo o processo, estas imagens não foram fixadas quimicamente. Dessa forma, as cópias produzidas seguiram reagindo conforme recebiam radiação luminosa até seu completo apagamento.

Em um processo controlado, as imagens foram expostas de modo a receber iluminação ambiente de forma indireta, tornando lento esse processo de apagamento. Trabalhando a hibridização de tecnologias novas e antigas, como visto nos projetos artísticos apresentados anteriormente, as fotografias produzidas foram sendo digitalizadas diariamente, registrando todo o processo de

escurecimento, ou apagamento, destas novas cópias de retratos de família (figura 3).

Figura 3: A favorita, série Memórias Latentes (2019), Karina Koch.



Fonte: arquivo da autora.

Ao final deste processo, as imagens resultaram apenas em traços do que originalmente estava registrado na superfície do papel, cobertas por um denso bloco de cor marrom-avermelhada, muito semelhante à estética das fotografias da *Série Vermelha* de Rosângela Rennó. Surge, dessa forma, um outro questionamento: a subversão da técnica do Marrom Van Dyke fragiliza a qualidade de memória das fotografias, que vão se apagando ao longo do tempo.

Para Kossoy (2005), “a imagem fotográfica tem múltiplas faces e realidades. A primeira é a mais evidente, visível. [...] As demais faces são as que não podemos ver, [...] não se explicitam” (Kossoy, 2005, p.40). A partir desta ideia, Kossoy chama de *realidade exterior* ou *segunda realidade* o próprio conteúdo da imagem, em sua materialidade. Já a *realidade interior* ou *primeira realidade* diz respeito ao que está oculto na imagem, a vida dos retratados, a história atrás da gênese daquela fotografia e sua posição no tempo e no espaço, ou seja, o contexto que resultou na materialização da imagem. Esta realidade interior, todavia, é invisível ao sistema óptico da câmera fotográfica (Kossoy, 2005).

Se originalmente os retratos de família apropriados para *Memórias Latentes* haviam perdido a sua primeira realidade, desacompanhados do testemunho de seus referentes, o que ocorre agora é o completo desaparecimento do que havia permanecido através das cópias produzidas: a segunda realidade.

Através deste novo conjunto de imagens, cria-se uma outra história, que passa a questionar também a perda e a permanência das memórias que estas imagens carregam. Segundo Soulages (2010), a fotografia seria uma articulação entre perda e permanência. A perda está associada às circunstâncias únicas do ato fotográfico: o momento deste ato, o objeto ou ser fotografado e a obtenção do negativo que abriga um tempo e um ser passados. A permanência, por outro lado, está ligada às infinitas possibilidades de manipulação do negativo gerado. Enquanto na etapa do irreversível, da produção da fotografia, o processo irremediavelmente se encerra, nunca podendo se voltar ao ponto de partida (afinal, não se pode lutar contra a passagem do tempo), na etapa do inacabável, de onde se parte de um negativo para fazer uma foto, o processo nunca é definitivo. Mesmo que o fotógrafo enfrente a característica do inacabável e determine que não fará mais nenhuma foto a partir de um determinado negativo, ele mesmo ou outro fotógrafo podem voltar a explorar o negativo.

A permanência poderia, ainda, estar associada às diferentes realidades exteriores que se poderiam inferir de uma fotografia. Uma mesma imagem, passando pelas mãos de diferentes receptores, poderia gerar diversas leituras, afinal, “toda foto é recebida não só pelos olhos, pela razão e pela consciência, mas também pela imaginação e pelo inconsciente” (Soulages, 2010, p.259). Para Samain (2012) o que se vê nas imagens nunca terá no cérebro o mesmo efeito: “é com esse cérebro – suas lembranças, suas memórias e esquecimentos nele contidos – que toda imagem se choca, arrebatando uma espiral de novas e outras operações sensoriais, cognitivas e afetivas” (Samain, 2012, p.158).

Um retrato de família apropriado por um artista de uma coleção, que não carrega mais consigo o testemunho de seu referente, passa pela perda de sua realidade interior. Permanece, todavia, sua realidade exterior, que dependerá tanto da manipulação e da interferência que irá sofrer através da poética do artista,

quando da leitura feita pelo receptor, influenciado pela sua cultura, convicções e concepções ideológicas e estéticas.

Uma imagem latente, de acordo com Fontcuberta (2012), é uma imagem que carrega consigo inúmeras potencialidades e rastros invisíveis ao olho, um verdadeiro arquivo vivo no tempo, que aguarda condições favoráveis para que seja revelada. As imagens produzidas através das cópias com Marrom Van Dyke não fixadas se tornam imagens latentes, mas ao invés de serem reveladas ao longo do tempo, acabam por se apagar. O que passam a carregar, a partir de então, são o que o projeto imagético desenvolvido denomina memórias latentes.

Considerações finais

Os retratos de família, desde o seu surgimento e ao longo de todos estes anos, têm sido considerados artefatos de memória, guardiões das histórias familiares. A partir do momento em que se perdem do testemunho de seus referentes, perdem também a sua realidade interior. Permanecendo a sua realidade exterior, passam a sobreviver apenas em sua materialidade e índices diretamente extraídos da imagem.

Artistas contemporâneos que trabalham com a apropriação de fotografias de álbuns de família, coleções privadas ou ainda fotografias adquiridas em mercados populares e biques, possibilitam uma ressignificação destes retratos. Aproveitando as infinitas potencialidades latentes das fotografias, associam à sua realidade exterior novas histórias e novos contextos, através da hibridização das mais variadas técnicas fotográficas, antigas e/ou novas, próprios da fotografia.

Ao se apropriar de um conjunto de retratos de família, realizar intervenções e novas cópias destas fotografias, reunindo-as conforme o seu próprio olhar afetivo e segundo a própria poética, o artista cria uma história ressignificada para aqueles personagens, uma realidade inventada, baseada em concepções artísticas e memórias afetivas pessoais. Quando apresentada esta mesma seleção de retratos de família, desacompanhados do testemunho verbal, ao receptor/espectador, é suscitado neste suas próprias lembranças, suas memórias imaginativas.

Ao mesmo tempo em que as práticas da fotografia expandida, no contexto da arte contemporânea, questionam a produção massiva e descomprometida de imagens, elas podem questionar também as complexas relações entre fotografia e memória, seja resgatando as memórias através do gesto apropriativo, seja ressignificando essas memórias a partir de suas poéticas visuais.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Christina Z. *Gum printing and other amazing contact printing processes*. Bozeman: s. n., 2013.

ANDRÉ, Richard Gonçalves. *As dimensões materiais da fotografia: cultura material e retratos de família*. História e Cultura. Franca, v. 5, n. 2, p. 205-227, set., 2016.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. *Memória e Família*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 29-42, 1989.

FELIZARDO, Adair; SAMAIN, Etienne. *A fotografia como objeto e recurso de memória*. Discursos fotográficos. Londrina, v. 3, n. 3, p. 205-220, 2007.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica*. FACOM. São Paulo, n. 16, p. 10-19, 2º semestre, 2006.

FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia*. São Paulo: Ed. G. Gilli, 2012.

JAMES, Christopher. *The Book of Alternative Photographic Processes*. Boston: Cengage Learning, 2016.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

_____. *Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia*. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005. p. 39-46.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leituras da fotografia histórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MACHADO, Arlindo. *A fotografia como expressão do conceito*. Studium. Campinas, n. 2, p. 5-23, 2000.

PARDO, Rebeca. *Egologías: imágenes familiares, memoria, arte, identidade y Postmodernidad*. In: ACTAS DEL PRIMER CONGRESO DE LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA. Zarautz: Photomuseum, 2006. p. 217-225.

_____. La fotografía y el álbum familiar: Del estudio del fotógrafo a la sala de exposiciones pasando por la intimidad del hogar. In: ACTAS DEL SEGUNDO CONGRESO DE LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA. Zarautz: Photomuseum, 2007, p. 1-19.

RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

_____. *Série Vermelha (Militares), 2001 – 2003*. 2003b. Disponível em: <<http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/bra/e-renno.htm>>. Acesso em: 31 mai. 2019.

_____. *III Fórum Latino Americano de Fotografia de São Paulo (entrevista)*. 2013. Vídeo (09min50seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Chx-Rm_MKIQ&t=186s>. Acesso em: 30 mar. 2019.

SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

_____. *As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo*. Visualidades. Goiânia, v. 10, n. 1, p. 151-164, jan.-jun. 2012.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. Evidências ocultas. In: MILHAZES, Beatriz; RENNO, Rosângela. *Sonhos despedaçados*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2003, p. 42-54. Disponível em: <www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/.../evidencias%20ocultas%20port.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2019.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Imagem e Memória. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005. p. 19-32.

ZANDAVALLI, Rochele Boscaini. *Rever*. Porto Alegre: Imago escritório de arte, 2012.

_____. *Rever: retratos ressignificados*. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.