

ARQUIVO

Narrativas da Memória na Transformação do Arquivo Fotográfico

JOÃO MANUEL DA SILVA FERREIRA
UP201707543
MAP
Relatório de Projeto

Agradecimentos

Apresento os meus agradecimentos à professora Doutora Sílvia Patrícia Moreno Simões. Ao professor Doutor Paulo Luis Ferreira de Almeida, bem como ao restante corpo docente do Mestrado em Artes Plásticas - Desenho, a orientação e dedicação prestados. À Catarina Maria Ribeiro da Silva de Abreu Moura um especial agradecimento pelo reconhecimento incondicional e pela dedicação incansável. Ao Nuno Mendes e ao Rui Pinto pelo apoio prestado. Um ultimo agradecimento ao Centro Português de Fotografia que possibilitou a pesquisa e cedeu a todos os meus pedidos.

Dedicado a todos aqueles que no Arquivo buscam um lugar no presente.

RESUMO

Palavras-chave:

Transformar, arquivar, apropriar, memória, documento

Este projeto foca-se numa ideia arquivista, de apropriação e transformação. Baseado numa esfera laboral e com recurso ao espólio fotográfico do Arquivo Nacional, é sobre estas imagens que se investiga a capacidade do arquivo de revivificar memórias através da transformação e reprodução de imagens e a partir deste, considerando que é através da transformação e reprodução das imagens que se vivificam memórias.

A ideia é reativar a função de uma imagem de arquivo fotográfico, que para além de uma memória, ou um documento, transporta um desígnio infinito de possibilidades de narração, comprometendo assim o observador com a obra.

Crio assim um novo arquivo documentado, que apresento como um mapa onde a leitura das imagens tende a ser infinita, em possibilidades de construção de narrativas.

Abstract

This project focuses on an archivist idea of transformation and appropriation. Based on a labor sphere and using the photographic assets of the national archive, it is upon these images that the archive's capacity to revive memories through the transformation and reproduction of images is investigated and from this, through the transformation and reproduction of images that become into live memories.

The idea is to reactivate the function of a photographic archive image, which beyond a memory, or a document, carries an infinite design of narrative possibilities, thus compromising the observer with the work.

That way I create a new documented archive, which I present as a map where the reading of images tends to be infinite in possibilities of constructing narratives.

INDICE

Introdução	6
I Arquivo	
.A questão arquivo	8
.O arquivista	9
.O arquivo fotográfico	12
II Construção arquivista	
. Compromisso com a memória	15
. Imagem e observador	18
III Imagem	
.Processo e Seleção	20
.Transformação e Reprodução Prática	22
Bibliografia	
Índice de Imagens	32

INTRODUÇÃO

Este relatório compreende a teoria implícita no projeto titulado por “ARQUIVO -Narrativas da Memória na Transformação do Arquivo Fotográfico” que, como designado trata-se de uma investida no arquivo, em específico, no arquivo fotográfico nacional Português. As noções de arquivo existentes são um leque infinito de possibilidades, na medida em que nos permite coexistir em diversos tempos distantes através da materialização da memória num documento. Este projeto investiga as possíveis relações entre imagens que moldam um discurso ou uma narrativa. A partir de espólios fotográficos nacionais que compilam fotografias da esfera laboral entre o séc. XIX e XX.

Penso que estas imagens transportam em si um desígnio único da capacidade do ser humano na construção e obtenção de materiais e objetos, que no presente são fabricados em série, o que nos leva a esquecer os métodos tradicionais e a dificuldade para obtenção desses bens. Tenta-se vivificar estas memórias e perceber de que forma a transformação de uma imagem pode influenciar a narrativa que tiramos da mesma. Motivou-me o facto de que apesar da grande diferença temporal estas fotografias apresentam várias similaridades com o presente, nomeadamente a linha de fabrico, as fracas condições e a exploração laboral. Motivou-me sobretudo olhar estas imagens e para perceber o impulso fotográfico do fotógrafo, como em algumas fotografias as personagens parecem não conter expressão, outras aparentam um ar sereno apesar de estarem numa linha de fabrico em série e o espaço envolvente que enquadra a fotografia. Quando começo a investida artística nestas fotografias abro diálogo com a fotografia e tentando representar o ato físico na obtenção do objeto e a influência do espaço na construção do cenário. Desta forma investigo a simbologia da fotografia que através da apropriação e transformação gráfica da imagem possa acrescentar ou retirar elementos criando a minha própria narrativa.

Verificamos neste contexto aspectos que revelam o poder do arquivo e de que forma este está intimamente relacionado com a nossa própria existência. Diversos fatores acusam a necessidade de serem lembrados e sem dúvida que essa será a propriedade mais relevante no arquivo. Vemos exemplos de vários artistas que se relacionam de alguma forma com a natureza do arquivo na tentativa de eternizar essas memórias, como no caso de Hans-Peter Feldmann, um acumulador que pesquisa o efeito do ambiente visual aproximando-o da nossa realidade subjetiva e de que forma esse efeito acumulativo se torna uma relação entre as suas imagens, ou Christian Boltanski que expõem a importância de arquivar para lembrar, o próprio realizou uma minuciosa pesquisa para que dessa forma sobrevive-se à morte, o trabalho de Duchamp, mais propriamente

“Boîte-en-Valise”(1942) que encontra uma forma de arquivar o seu próprio trabalho transformando-o num “museu portátil”.

Este projeto investe sobre o arquivo e sobre vários projetos de artistas que pensam a sua função para a sua prática artística. Assim, crio um arquivo de associação entre imagem, observador e memória ficcional.

I Arquivo

“I believe that everyone should live in one big empty space. It can be a small space, as long as it’s clean and empty. I like the Japanese way of rolling everything up and locking it away in cupboards. But I wouldn’t even have the cupboards, because that’s hypocritical. But if you can’t go all the way and you really feel you need a closet, then your closet should be a totally separate piece of space so you don’t use it as a crutch too much.” (Warhold,

1975 p.144)

.A questão arquivo

Começamos então por entender o que é o arquivo e quais as claras conotações associadas a este conceito. Existem vários modelos para considerarmos um arquivo, estes partem sempre dum pressuposto objetivo de catalogação ou ordenação dum assunto acumulado. Existe uma fidelização para com um arquivo, esperamos sempre encontrar a informação mais verídica nestes suportes. A organização do arquivo geralmente respeita um padrão, seja este cronológico, alfabético, numérico ou com base na subjectivada pessoal.

O arquivo é na sua essência o diálogo entre a geração presente e os tempos passados, quem vive à sombra de um acontecimento histórico dialoga com a preservação intemporal seja de documentos, vídeos ou fotografias, neste sentido o arquivo compila informação comprometida a um acontecimento mantendo a objetividade complacente à sua presunção. Esta questão tem sido pensada ao longo dos anos e interpretada na Arte como algo possibilitado de comunicação, artistas como Duchamp, Boltanski, Warhol, On Kawara, Marc Dion, Renée Green, Kabacov, entre muitos outros que relacionam o objeto artístico com a intemporalidade do arquivo.

Observados ao longo dos anos as mutações do arquivo, deixam-nos a questão acerca das suas verdadeiras funções.

Entendo o arquivo não só como forma de armazenamento, categorização e ordenação com a tentativa de guardar para consultar, mas também como a possibilidade de vivificar uma imagem ou documento. A transformação concede à fotografia um novo estatuto temporal e a organização dessas imagens compõem todo este projeto que estuda as questões relacionas com a organização daquilo que é acumulado e como esse processo influencia a narrativa.

.O arquivista

Em termos históricos o arquivo representa uma subjetividade captada pela visão do arquivista. O arquivo neste caso é o agente orador, que ordena os documentos e acumula a informação posterior de forma a cruzar dados com os mesmos documentos apresentando dados claros e o mais verídicos possível. O arquivista é o agente que elabora uma construção seletiva feita pela memória do acontecimento histórico. Imagine-mos por exemplo a civilização egípcia, sabemos a sua história, os seus costumes, a sua religião, a ascensão e a queda, mas apenas sabemos isto pelas mãos daqueles que sabiam escrever e daqueles que possuíam os meios para isso fosse possível, nunca saberemos a história organizada pelos trabalhadores ou escravos, pois essa nunca foi documentada a não ser aos olhos de quem a documentava. Sabemos então que existe uma posição de poder na concepção do arquivo. Mesmo com o passar do tempo, o arquivo mantém um diálogo com o presente, este diálogo tende a diferenciar-se histórica e culturalmente pois há uma análise subjetiva na forma como em cada tempo, o mesmo arquivo pode apresentar conotações com sentidos diferentes.

O arquivo oferece a permanência da existência e possibilita o diálogo histórico. A ideia de arquivo apresentado por Foucault em "The Archaeology of knowledge" (1972) abre um leque de possibilidades e uma visão muito abrangente de arquivo. Foucault chama-lhe de positividade do discurso, uma dimensão positiva para o plano de enunciação, "the general system of the formation and transformation of statements, passo a citar, "The positivism of a discourse - like that of Natural History, political economy or clinical medicine - Characterizes its unity throughout time, and well beyond individual oeuvres, books and texts." (Foucault, 1972 p.126-31), no entanto Agamben questiona esta posição de Foucault, "How are we to conserve of this dimension, if it corresponds neither to the archive in the strict sense - that is, the storehouse that catalogues the traces of what has been said, to consign them to future memory - nor or the Babelic library that gathers the dust of statements and allows for their resurrection under the historian's gaze?" (Agamben, 1999 p.143), Agamben diz-nos que o arquivo situa-se entre langue, como o sistema de construção de possíveis frases e corpus que unifica o conjunto das coisas que foram pronunciadas e escritas; que o arquivo é portanto uma não-semântica inscrita em todo o discurso significativo

como uma função de sua enunciação. “between the obsessive memory of tradition, which knows only what has been said, and the exaggerated thoughtlessness of oblivion, which cares only for what was never said, the archive is the unsaid or sayable inscribed in everything said by virtue of being enunciated; it is the fragment of memory that is always forgotten in the act of saying “I” (Agamben, 1999 p.143-144).

A posição de Rosengarten acerca da exposição do museu do Berardo, levanta algumas questões sobre o arquivo. Segundo Rosengarten (2012) a noção de arquivo que o mundo moderno desenvolveu tem um crescente significado enquanto forma de acumulação e organização objetiva do conhecimento histórico ou memória da experiência individual. Rosengarten diz que este crescente destitui algumas narrativas anteriores acerca da objetividade do arquivo como refere “Esta objetividade do arquivo não constitui, porém, um lugar neutro. Ela implica o repositório de um sistema ordenado de documentos e registos por um Estado ou diversas instituições, por uma coleção, um saber, ou pela subjetividade de alguém.”(Rosengarten, 2012 p.4). Pelo que observamos as práticas artistas dos últimos anos tem trabalhado sobre o arquivo como forma de examinar o seu significado, definir o seu conceito pensar o enorme poder de preservação e memória emergentes na sua função. Em “Survival: Ruminations on Archive Lacunae”(2002) Renée Green, uma cineasta, artista e escritora americana fala sobre

lacunas no arquivo no que tende à sua subjetividade - aquilo que é incompreensível são lacunas que aludem àquilo que está além da compreensão, e a compreensão pode ser pensada aqui em termos de como pode ser possível entender, bem como os limites de tal percepção. Green explica desta forma - “A strain which recurs in my work has involved the probing of in-between spaces, which can appear to be holes, aporias, absences. For example between what is said and what can be comprehended; between an event and its reinterpretation; that which takes place between the process of importing and exporting products, people, ideas; between organising systems and their confoundation; between what is seen and what is believed; between what is heard and what is felt.”(Green, 2002 p.147).

Certo também é que o arquivo passa por um processo de acumulação, isto é um processo intrínseco a todos os arquivos, a existência de uma necessidade de recordar reporta para um impulso à materialização de um momento. Por outro lado, questionamos o que é suposto ser guardado ou deitado fora; aqui acredito que esta seleção funciona através de um compromisso pessoal que age por necessidade ou simplesmente por devaneio levando à atração de um elemento. É portanto da memória pessoal e da relação que temos com objetos ou imagens que nos transportem a uma recordação que é tomada a decisão de arquivar. Somos tendencialmente acumuladores, o que permite ao arquivo vias de comunicação e organização do acumulado.

O artista plástico Alemão Hans-Peter Feldmann(1941) é um acumulador que leva mais longe a questão de acumular. Feldmann pesquisa o efeito do ambiente visual aproximando-o da nossa realidade subjetiva e de que forma esse efeito acumulativo se torna uma relação entre as suas imagens. Anna Maria Guasch em “Arte y Archivo, 1920-2010”(2011) fala a propósito do trabalho de Feldmann dizendo o seguinte; “al concepto de archivo se asimila a un proceso mental que, a través de una operación cognitiva, busca constantes vínculos entre las distintas imágenes fotográficas que colecciona, Vínculos que a la postre son más relevantes que el efecto acumulativo del archivo.”(Guasch, 2011 p.123), Guasch afirma que o cérebro é o que relaciona ou que procura relacionar as compilações entre as imagens segundo a disposição optada por Feldmann, e que “o significado dos álbuns de Feldmann não derivam da singularidade de uma imagem, mas sim de um conjunto que questiona a subjetividade e a interpretação dos textos tradicionais, produzindo significado através da justaposição e vinculação dos elementos individuais.”(Guasch,2011 p.125).



fig.1

Esta questão da acumulação tem permitido aos artistas e arquivistas relacionar as memórias com os elementos acumulados. E o juízo que toma a decisão de guardar ou despejar é um elemento importante na medida em que compreende as memórias com a necessidade de arquivar.

Um artista que desenvolveu um pensamento em torno desta questão foi Andy Warhol, no seu projeto “The Time Capsules”(1974-1987) é desenvolvido um complexo sistema de separação dos objetos acumulados que funciona com a compilação de objetos do quotidiano como faturas, cartas, livros, pinturas, convites, revistas, roupa, etc. em caixas de cartão todas iguais. Warhol utilizava estas caixas de forma a questionar a enorme quantidade de coisas que passava pela sua vida e que não deveria manter próximo de si por muito tempo, mantendo desta forma uma espécie de diário íntimo da sociedade da sua época. As “Cápsulas do Tempo” funcionam como recipientes da heterogeneidade da civilização que transportam a necessidade de ser repassadas para as gerações futuras, são um recipiente de paixões transformados numa enciclopédia com a intenção de serem renovadas pelo diálogo entre a vida e a arte.

.O arquivo fotográfico

O arquivo fotográfico é de todos o menos complacente com a sua função objetiva este está inteiramente comprometido com a subjetividade do observador e do fotógrafo, se acompanhado por um documento este torna-se então, num testemunho fiel para um arquivo de maior veracidade.

Na sua essência a fotografia permite a captação dos momentos físicos, entendemos que desta forma armazenamos memórias num suporte físico e esta prática leva por sua vez a um estado de acumulação involuntária, um espólio de informação intrínseco à memória que deriva de acasos e de motivações distintas. Artistas como Ilya Kabakov que se refugia nos Estados Unidos durante uma época de reforma política na Rússia, demonstra uma posição em alguns dos seus trabalhos em que evoca a fotografia, pesquisa e acumula fotografias do tempo da Perestroika na Rússia para retratar o lado desconhecido da história de uma Rússia Pobre - uma Rússia em que os fotógrafos viram uma oportunidade de retratar a outra realidade que não as da propaganda. Esta liberdade permitiu a esses fotógrafos um acumular de acasos da verdadeira sociedade onde Kabakov viu a oportunidade de recriar um arquivo burocrático como o de várias instituições soviéticas confrontando o arquivo público e o privado. Ficamos com a ideia de um choque entre a política e a fotografia - a fotografia proporcionou um impulso político na propaganda mas também representa uma ameaça quando utilizada na media liberal. Estes fragmentos utilizados por Kabakov

representam um arquivo captado pela ordem do acaso ou pela motivação dos diferentes fotógrafos. Ficamos aqui com uma ideia de que a fotografia apesar de representar um momento físico ou uma memória é também uma arma da comunicação quando direcionada às questões sociais, e que a compilação de acasos fotográficos têm o poder de moldar as narrativas incluídas na esfera desse episódio fotografado.



fig.2



fig.3

Rosengarten (2012) debruça-se sobre a fotografia e a sua importância pela captação de momentos que são transformados em arquivo, diz-nos que as imagens fotográficas entrelaçam-se com as histórias daqueles que testemunharam pessoalmente os acontecimentos culturais e históricos, a fotografia de certa forma veio possibilitar a permanência de um momento ou um objeto, claro que não é completamente objetiva na medida em que a fotografia indispensavelmente relata a existência do objeto fotografado, mas não nos dá toda a informação acerca desse objeto ou acontecimento. A fotografia partilha assim com o arquivo a função da “destilação do tempo” e “materializações da memória”, em que para além do conhecimento há também a função de “devoção ao passado”. Na verdade no caso do registo fotográfico o objeto ou o momento já sofreram uma alteração, pois há sempre um sentido estético ou um motivo complacente à função que nos demonstra uma perspectiva e não todas elas. Rosengarten diz-nos então “... o arquivo subtrai-se à sua promessa de completude, simplesmente porque a vida excede necessariamente em quantidades as representações da vida: daí o lamento de Pierre Nora - “arquiva, arquiva, há-de faltar sempre qualquer coisa!””, (Rosengarten, 2012 p. 18) ou seja, nem todos os documentos são testemunhos fiáveis, há uma desacreditação do arquivo enquanto fonte de conhecimento completa e objetiva.

Vejo a fotografia como um enorme componente do arquivo e do que este possibilita. A sua acumulação deixa espaço para a deriva entre arquivos, arquivos estes que são na verdade uma base de dados em que é permitido o seu agrupamento e reagrupamento. Imaginemos um álbum fotográfico familiar, a acumulação desde o seu início segue, geralmente, a ordem cronológica em que as mesmas foram captadas, esta é a visão do arquivista. É possível transformar a narrativa deste álbum, por exemplo, agrupando por cores, locais, pessoas ou até mesmo de uma forma completamente aleatória, desta forma acredito que se criassem narrativas distintas para cada uma destas situações. Portanto a leitura deste grupo a que nos referimos de álbum vai sempre derivar de uma seleção e organização, que será a narrativa do arquivador. Compreendo que a necessidade de eternizar a memória muitas vezes nos leva a construir novas narrativas históricas que comprometem a veracidade dessa mesma memória, porém a seleção e organização tornam-se no fio condutor da acumulação.

II Construção arquivista

“what happens when the archive disappears? How do we retain access to memory and history? What does an archive allow? How can archives, history and memory be thought of now in this time of designated endings: century’s end, decade’s end, millennium’s end? How are we affected by chance circumstances, such as being born in a certain place at a certain time to certain parents? What systems do we rely upon and methods do we develop for coping with uncertainty as well as for organising our lives? In what ways are what we remember, memorialize, organize and archive predicated on chance operations?” (Green,2002 p.150)

. Compromisso com a memória

O arquivo conecta-se com a emoção, um aspeto inquestionável do arquivo, em especial do arquivo fotográfico, que é a materialização de uma memória, esta permite-nos uma recolocação pessoal com um momento passado, o que leva artistas como Green a moldar o seu tema em torno desta questão. “Partially Buried in Three Parts”(1999), um trabalho de instalação e vídeo que começa com uma reflexão acerca do trabalho do Robert Smithson “Partially buried woodshed”(1970) em Kent State University Ohio. Partilly Buried in Three Parts” envolve uma teia de traços genealógicos que são investigados através das noções de locais da memória, bem como de trabalhos *site specific*. Cada parte é uma sobreposição da exploração das maneiras em que tenta reinterpretar o passado, bem como as relações contemporâneas com a terra natal. Green trabalha ainda em “Some chance Operations”(1998) (instalação/filme) duas formas aparentemente não relacionadas, o cinema e o alfabeto, em que estes são justapostos. O alfabeto é um mecanismo composto por uma estrutura de unidades que são agrupadas. Segundo a artista é uma das primeiras coisas que se aprende e permite a entrada no “mundo da linguagem” e no “mundo social”. Desta forma o vídeo está ordenado como se escreve uma palavra, “bem como uma maneira de indexar e atribuir significado àquilo que será armazenado como num arquivo”.(Green, 2002 p.151) Green fala-nos do vídeo como um “receptáculo de memória” captado por luz e emulsão, tornando-se num

“estimulador de memória” quando associado às imagens projetadas por si, como a própria o diz, “Memories include social and private recollections - how old I was, who I was with, where I was. Films themselves now serve an indexing function to assist in gaining access to memory.”.(Green, 2002 p.151) É um índice do passado, um índice da vida que inclui o sonho e a fantasia.



fig.4



fig.5

O arquivo está intimamente comprometido com a memória e a intemporalidade, no entanto existe um sistema de formação e transformação de enunciados como nos diz Rosengarten baseada numa narrativa de Foucault, que não destitui a importância da memória do arquivo, objetiva ou não, mas que acrescenta este sistema e que desloca o arquivo da mimese para uma nova construção simbólica. Rosengarten diz-nos “ As observações de Foucault sobre o arquivo são significativamente possibilitadoras, fazendo deste algo mais dinâmico do que o descrito nas definições positivistas que vêem o arquivo como um receptáculo passivo de fatos históricos “meramente” documentados.”(Rosengarten, 2002 p.31). Ou seja, o arquivo vai para além das suas noções empíricas de catalogação, armazenamento e conservação deixando-nos um espaço em aberto para a transformação, como o resgatar uma imagem de um objeto ou de um acontecimento e recoloca-lo como um objeto artístico.

É possível então perceber que existe complacência do arquivo com a memória, sendo o arquivo fotográfico um elemento que aumenta a experiência de vivenciar um tempo passado com base na memória, mesmo que esta seja uma suposição. Nesta fase o arquivo coleta qualquer tipo de objeto associado a uma memória para que este se eternize e faça parte de um consolo pessoal. Podemos verificar no trabalho de Christian Boltanski, mais propriamente no seu texto “Research and presentation of all that remains of my

childhood” (1944-1950) onde expõem a importância de arquivar para lembrar, o próprio realizou uma minuciosa pesquisa para que dessa forma sobrevive-se à morte. Neste aspeto o arquivo está intimamente cometido com a permanência, a ideia de Boltanski foi reunir o maior número possível de memórias e autenticar as mesmas através de um questionamento incessante e pesquisa minuciosamente detalhada permitindo assim a prova e a permanência do passado, da sua vida e vivências. Um trabalho que acompanha a vida, um arquivo passado e presente que compromete o autor à sua existência.



fig.6



fig.7



fig.8

Considere-mos também que Kabacov é um acumulador por natureza, no seu texto “The Man Who Never Trew Anything Away” (1977) ele fala-nos de um suposto canalizador que vivia num apartamento e na sua casa estava repleta por pilhas de diferentes tipos lixo. Não se tratava dum lixo comum no sentido da palavra, mas sim, numa forma cuidada e organizada, tudo com uma ordem. Kabacov fala-nos de uma pessoa que não conseguia deitar nada fora. A este propósito Kabakoc questiona como o senso comum pode ser mais imperativo que a memória. De certa forma em todos os pedaços de papel que circulam diariamente nas nossas mãos está uma memória associada e existe um impulso que seleciona o que deitamos fora e o que preservamos, acredito que baseado no sentimento ou na importância associada a essa memória. No entanto também excluímos partes da memória simplesmente por ser impraticável manter tudo aquilo que conecta a existência com memória.

Exemplo disso é o trabalho de Duchamp, mais propriamente “Boîte-en-Valise”(1942), que encontra uma forma de arquivar o seu próprio trabalho transformando-o num “museu portátil” . Uma compilação dos seus trabalhos mais próximos reproduzidos em miniatura e inseridos dentro de uma caixa metálica, aplicado um minucioso trabalho de inventariado, classificando o nome da obra e cada proprietário. Esta obra de Duchamp compromete inevitavelmente o artista com a sua obra, invés de criar novos trabalhos

Duchamp viu a necessidade de recriar os seus trabalhos em miniaturas, o volume reduzido de todas as suas obras sobreviveriam dentro da mala como se estivessem num museu, além de que se tornaram numa compilação de uma “obra única” que por sua vez eternizaria o conjunto dos seus trabalhos.



fig.9



fig.10

.Imagem e Observador

A imagem revela-se no que entendo por atração e necessidade, isto é, inicialmente não decidi escolher as fotografias que terminam por aparecer neste projeto, elas são um culminar de informação aleatória resultante da pesquisa, junto com a sombra dos acontecimentos pertencentes aos meus antepassados. Na era da revolução tecnológica entendi tratar a era da revolução industrial em território nacional. Tento assim vivificar um arquivo que não pertence diretamente aos grandes feitos históricos, não se trata de um arquivo ou seleção de imagens pertencentes a um episódio em específico, mas um arquivo do universo laboral que permitiu que a revolução acontecesse, trata-se de um arquivo que compila fotografias organizadas por autor e não pelo seu espaço histórico. De certa forma foi escolhido um sistema de organização para este arquivo inicial, foi a seleção feita de uma esfera de trabalhos comuns nos séc. XIX e XX. Penso este assunto de forma a tornar as fotografias em imagens que compõem um arquivo complexo comprometido com a narrativa que as imagens e suas disposições sugerem.

Toda a pesquisa foi realizada exclusivamente em arquivos portugueses, essencialmente produzida a partir da plataforma digital da Torre do Tombo e de forma mais direta com o Centro Português de Fotografia que me permitiu o acesso a todo o espólio e à comunicação com os autores presentes nalguns desses arquivos. Nestas imagens viajamos entre Portugal e as colónias, desde os coletores de algodão até às costureiras das

confeções, entre os vinicultores e os portos do Douro e desde os mineiros às fornalhas. É uma visão pessoal que vive na minha memória, algo que eu não presenciei mas que inquestionavelmente aconteceram. Penso que desta forma materializarei uma era num cenário, perpetuando vivas estas imagens e as suas narrativas; narrativas estas que estarão presentes nos olhos de qualquer espectador nas mais variadas formas.

Vejo no meu trabalho um pouco daquilo que Ilya Kabakov demonstra na posição dos seus trabalhos, uma tentativa de resgatar uma parte menos observada e desta forma relembrar o espectador. Existe uma necessidade de relembrar de tempos em tempos, é desta forma que a história nos ensina um pouco mais daquilo que damos como garantido. Foi neste seguimento que a escolha das fotografias surgiram, junto com a memória pessoal e a necessidade de trabalhar estas imagens. Pretendeu-se então colectar um grupo de fotografias captadas pelo acaso ou pela necessidade e expandir o olhar sobre a narrativa. Digamos que a minha narrativa encontra-se em parte feita, na medida em que organizo as imagens, mas para qualquer outro observador a narrativa tende alterar, tornando este projeto num arquivo de associação entre imagem, observador e memória ficcional.

III Imagem

“But the effort still to be made is great. So many years will be spent searching, studying, classifying, before my life is secure, carefully arranged and labelled in a safe place - secure against theft, fire and nuclear war - from whence it will be possible to take it out and assemble it any point. Then, being thus assured of never dying, I may finally rest.” (Boltanski, 1997 p.126)

.Processo e Seleção

Entendo no arquivo a sua capacidade de eternizar e ativar a memória, recordar a história e recriar uma visão dum acontecimento, neste projeto o arquivo funciona como o agente discursivo entre a memória e a recriação estética do observador. A transformação de uma imagem permite de certa forma um envolvimento temporal, onde esta atravessa um século e é recolocada num tema com valores do presente ou incorporada num pensamento contemporâneo. A fotografia como meio de fixar um momento, permite uma destilação temporal, e quando inseridas num conjunto acrescenta novos valores ao seu contexto histórico. Poderá dizer-se que estas imagens são resgatadas e reproduzidas, este processo vivifica assim a imagem desde que esta seja transformada e inserida num novo contexto.

Neste projeto é feita uma seleção de imagens em espólios de arquivo fotográfico Português, nomeadamente no Centro Português de Fotografia e na Digitalarq (espólio online) da Torre do Tombo. Estas imagens pertencem a um grupo de acumuladores fotográficos, como por exemplo Alfredo Cunha, Francisco Magalhães Alpendurada, Alberto Rodrigues, entre outros; estamos a falar de elementos fotográficos que se compreendem entre o final do séc. XIX e o final do séc. XX, derivados de diferentes espólios com os mais variados temas fotografados. As memórias destes elementos são inerentes a uma vasta população que lhes reconhece o tempo e o espaço, são sobretudo os documentos fotográficos que relatam o nascimento e

crescimento de uma base da sociedade, a produção industrial. O processo de seleção deriva de um gosto pessoal pela época retratada e pela necessidade de conjugar um arquivo de grau inferior, imaginemos os arquivos nacionais, que preservam os “documentos mais relevantes” devido à sua conotação histórica derivada de acontecimentos importantes na sociedade, de seguida temos os arquivos que combinam documentos e fotografias específicos de um acontecimento, geralmente estes arquivos encontram-se num edifício implícito na sua história, por último temos os espólios fotográficos que armazenam, catalogam e organizam o acumular de alguém. Neste projeto compilam-se as imagens resultantes da seleção do espólio fotográfico, poderá ser dito como uma tentativa de moldar um espólio transformando-o num elemento que resgate e vivifique as memórias destas fotografias acumuladas. Portanto esta seleção é também uma necessidade de elevar um arquivo a partir de uma organização para tornar estas imagens em algo mais do que um elemento à deriva num espólio fotográfico.

A organização das imagens selecionadas é um aspeto relevante na caracterização da narrativa, tento criar uma comunicação entre os elementos reproduzidos e a sua disposição, permitindo assim a construção de uma análise que pode ser dita de infinita. Esta elaboração deriva de uma necessidade pessoal de entender as possibilidades de transformar o contexto da fotografia com recurso à apropriação e reprodução gráfica. É então uma montagem fotográfica que relaciona entre si os espaços físicos da esfera laboral tratada, libertando o observador para relacionar a sua memória pessoal com as imagens e desta forma criar uma narrativa.



fig.11

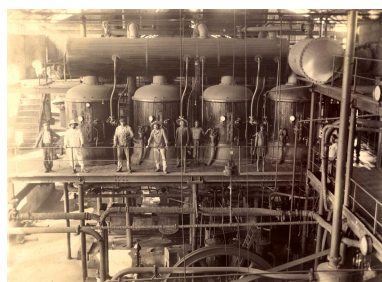
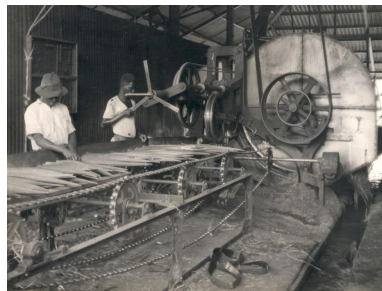


fig.12

.Transformação e Reprodução Prática

Em termos práticos, junto dos vários espólios fotográficos que evoquem a esfera da classe operária, em segundo lugar são trabalhadas graficamente recorrendo a diferentes técnicas e por fim a imagem é inserida numa série composta por outras imagens pertencentes à mesma esfera.

O processo de seleção como visto em cima é feito pelo gosto pessoal e pela necessidade de vivificar um tempo. A técnica aplicada permitirá reproduzir e transformar a fotografia inicial numa outra imagem. Este projeto será constituído por 6 séries, compostas por diferentes registos e métodos de entendimento. São tentativas de elaborar um arquivo ativo onde a narrativa permita uma infinita relação entre os elementos. Os seguintes tópicos descrevem cada série e a técnica aplicada na mesma.

Séries:

. “AUSÊNCIAS” Esta série baseia-se na apropriação das fotografias de arquivo que impressas em papel de aquarela permitem a aplicação direta de borracha líquida e tinta da china. Este processo permite que sejam reservado apenas alguns elementos da imagem, sendo coberto de negro os restantes elementos e assim eliminados. Esta técnica tende a apresentar apenas os elementos inerentes à sua função, por exemplo; dentro de instalações fabris são selecionados elementos e são destituídos outros elementos, por vezes o espaço dissipasse e ficam apenas as pessoas e as suas máquinas, outras vezes

o espaço toma conta desses elementos e transforma a imagem inicial em algo que tem uma comunicação divergente da original. Esta técnica permite que o jogo de luz e sombra caracterize o remanescente de uma memória implícita na fotografia. As imagens aqui surgem com jogos de luz em marcas fortes e bastantes presentes.



fig.13



fig.14

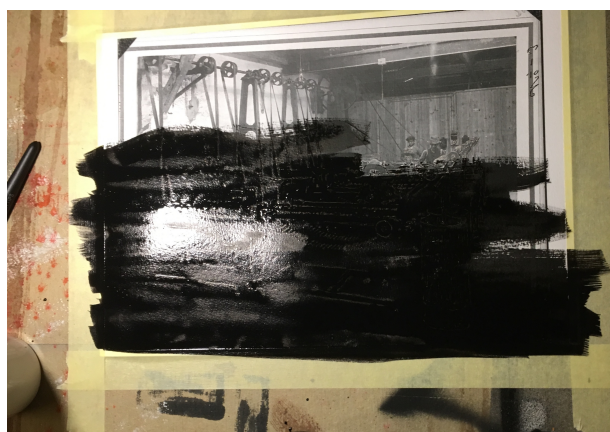


fig.15

“ESPAÇO CAIXA” Nesta série é utilizado o recorte de imagens previamente reproduzidas e combinadas dentro de caixas de madeira. Elas são trabalhadas previamente no computador, mais tarde impressas, é feita uma abordagem direta sobre a impressão com recurso a canetas.

Estas apresentam os espaços laborais como o interior e o exterior de fábricas e zonas de trabalho. Estas caixas representam precisamente as possibilidades dos espaços comunicarem entre si, permitindo ao mesmo tempo que uma serração e uma confecção existam num mesmo espaço. A aglutinação de espaços cria uma espécie de cenários que, simbolicamente, nos remetem para o infinito espaço da indústria. Dentro da tentativa de recriação de narrativas este é um elemento que potencia o infinito da leitura das imagens.

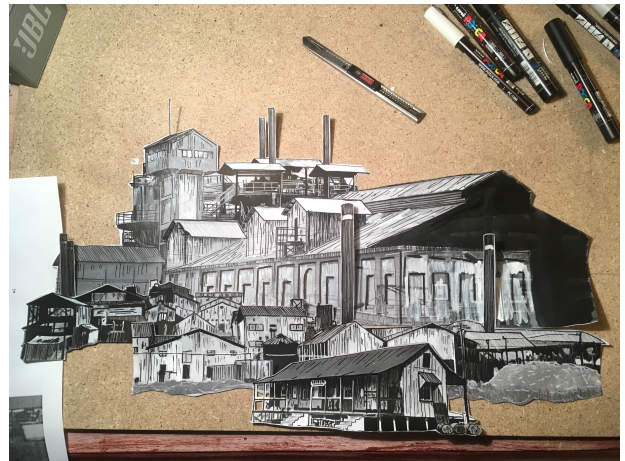


fig.16



fig.17



fig.18

"MOLDE DE TRANSFORMAÇÃO"

Esta série serviu como experiência pessoal para o entendimento do resultado da transformação da mesma imagem vezes consecutivas. Observamos nestas imagens marcas distintas que tornam todas as reproduções distintas. Uma série de xilogravuras que vêm possibilitar além de uma transformação inicial da imagem testar as divergências entre as impressões. Esta série representa precisamente as sucessivas transformações que imagem sofre cada vez que é impressa.



fig.20



fig.19

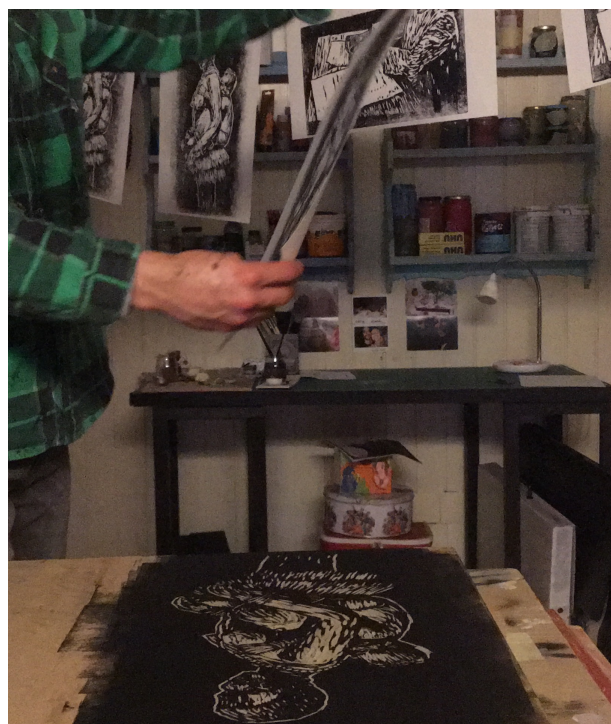


fig.21

“INSTRUÇÃO E TEMPO” Esta série foi elaborada para a cadeira de Desenho e Performatividade, em 2018. Ela coliga um ato performativo com um ato de desenho, em que o desenho por instrução possa em simultâneo transformar uma imagem e criar um documento que relate esse ato. A ação consiste em ter um grupo de pessoas alinhadas que replicam uma imagem iniciada por um desenhador, onde por um método protocolar todos estes inerentes devem desenhar em simultâneo uma instrução. A instrução realizou-se em dois momentos. Um primeiro de caráter motor em que um corpo conduzia o seguinte no desenho e uma segunda instrução sensorial em que cada corpo observa o desenho do anterior e replica-o para servir de base sensorial ao seguinte. Na primeira instrução, o desenhador observava uma imagem do arquivo fotográfico, e replicava esse movimento para o outro braço que estava preso ao do desenhador seguinte, esse desenhador recebia uma instrução e copiava-a para o seu outro braço e assim sucessivamente, foram necessárias várias tentativas para que o movimento se torna-se uniforme, e o tempo de transformação da imagem fosse exatamente igual do primeiro desenhador para o último. Numa segunda instrução o primeiro desenhador observava uma imagem de arquivo de um dos lados e desenhava do lado oposto essa imagem, o desenhador seguinte por sua vez observava o desenho do primeiro desenhador e replicava o mesmo desenho para o seu lado oposto e assim

sucessivamente, neste caso havia sempre um atraso na temporalidade da transformação da imagem. Este projeto deixa a pensar à cerca do lugar da performance, visto que é concebido para criar um desenho documental por um protocolo, em busca das possibilidades transformativas da imagem em simultâneo por vários desenhadores neste caso o desenho é o documento e não há forma de titular os desenhos como performance, visto que estes não foram criados como relato do ato performativo, mas sim do resultado dos sentidos dos desenhadores. Cada investida neste ato resultava uma vibração diferente entre os desenhadores, que estavam constantemente a trocar de lugar ora fosse o primeiro a instruir ou o último a ser instruído. A concentração do desenhador era toda posta sobre a precisão do movimento, na tentativa de ser o mais rigoroso possível com o desenho anterior. Este ato procurava exatamente esse rigor mas deixando em aberto a capacidade para falhar e dar assim origem à transformação da imagem.



fig.22



fig.25



fig.23



fig.26

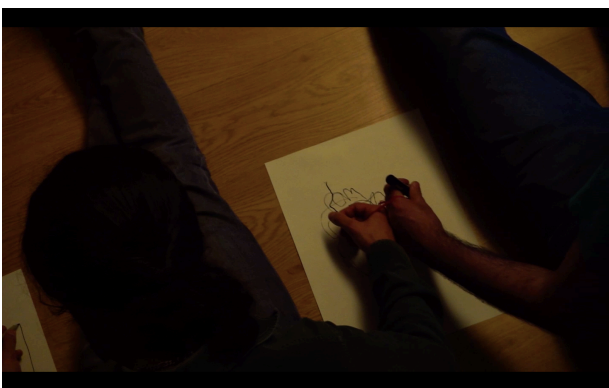


fig.24



fig.27

“CAMADAS” Esta série é composta por nove imagens pertencentes a uma só. Uma fotografia foi trabalhada no computador de forma a obter 9 camadas sólidas de claro e escuro. Cada uma destas camadas foi impressa e recortada para a criação de um stencil, mas invés de serem novamente sobrepostas e pintadas num suporte elas eram dispostas por ordem de cor separadamente. A partir da supressão de uma ou várias camadas cria-se uma nova imagem, que apesar de “incompleta” continua ainda reconhecível na sua forma.

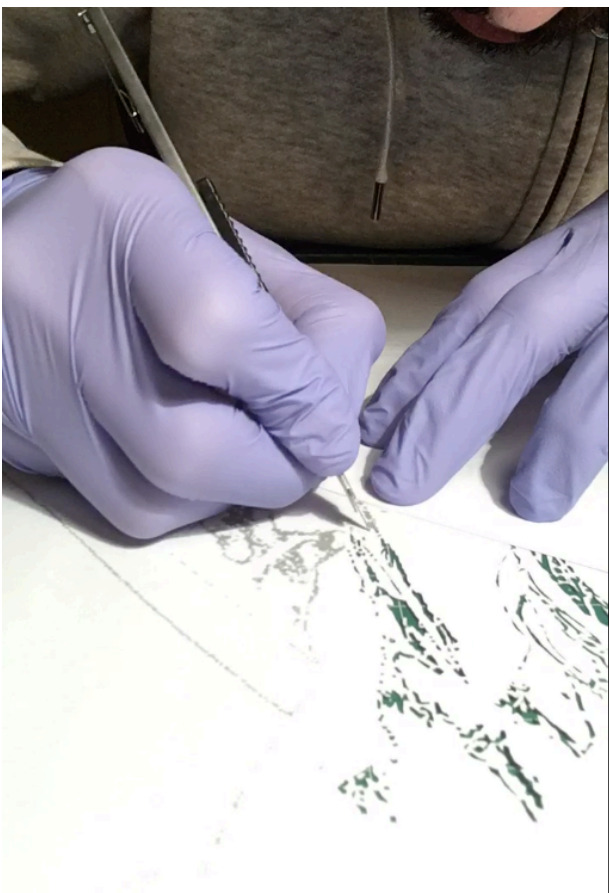


fig.28

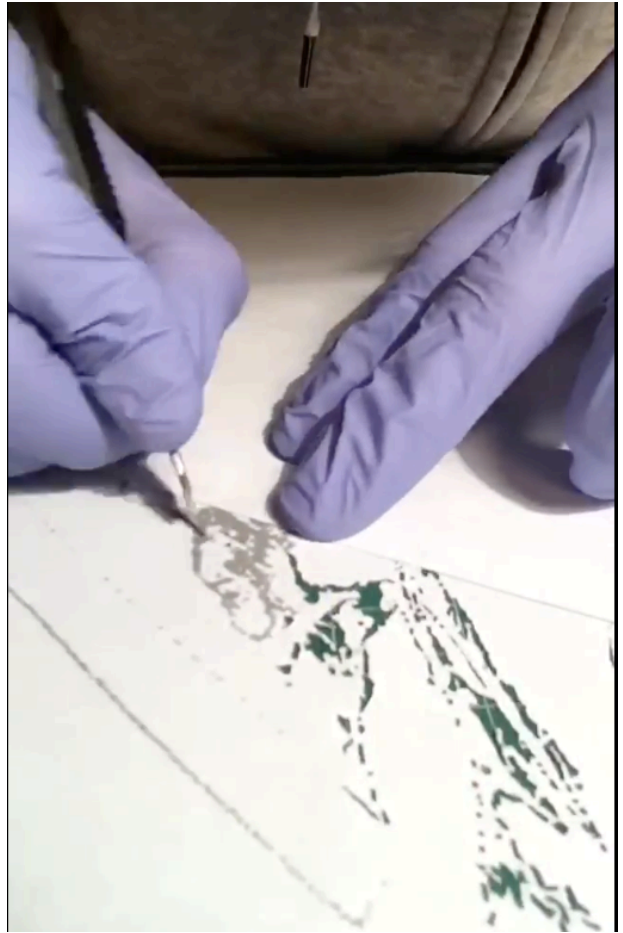


fig.29

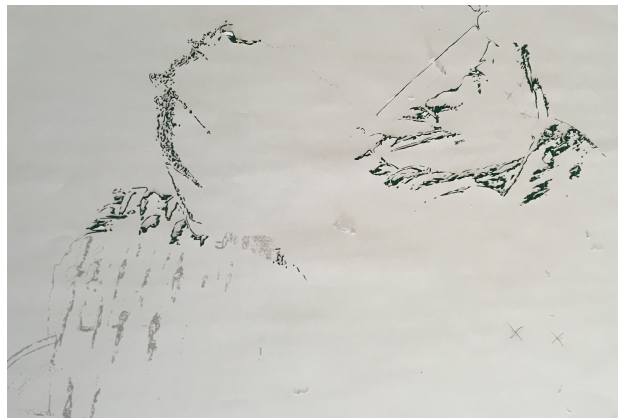


fig.30

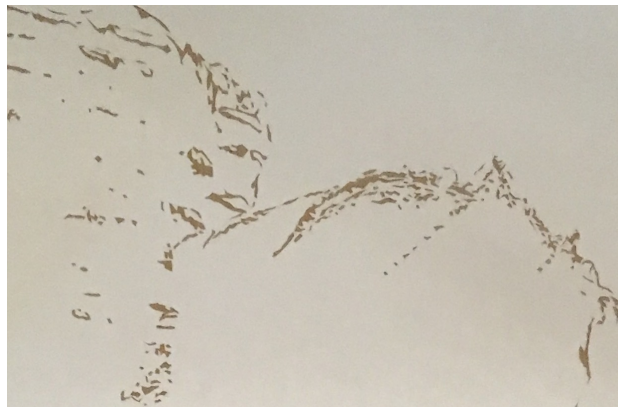


fig.31

“RECORTES” A última série é composta por colagens e recortes de imagens que se associam em suportes de papel craft. São inicialmente criadas imagens num papel craft e de seguida são sobrepostas outras imagens da mesma esfera. Geralmente utilizadas canetas e marcadores para a concepção das imagens, os suportes variam entre diferentes papéis que se sobrepõem num suporte. Esta série procura criar um caderno de apontamentos ou uma superfície de estudo de composição que permitam mais uma vez o diálogo entre as mesmas.

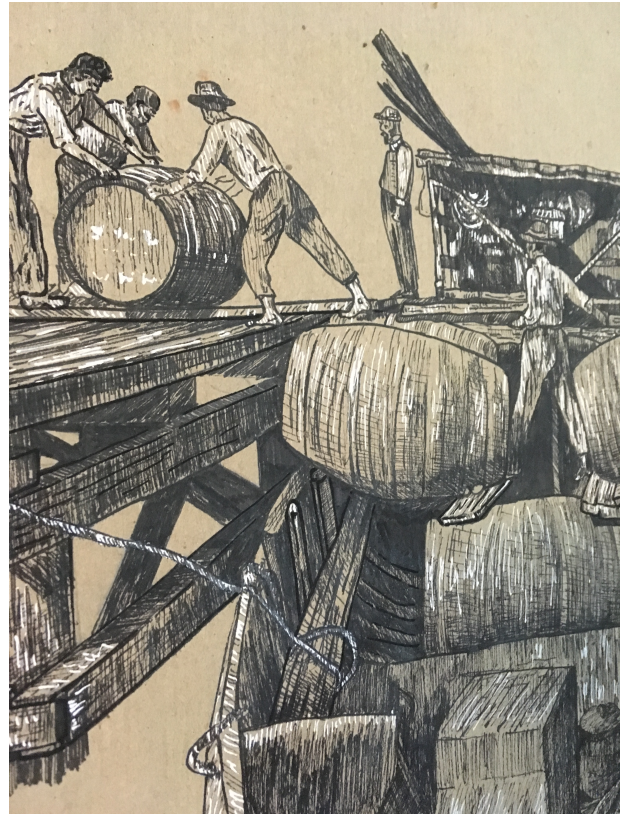


fig.33

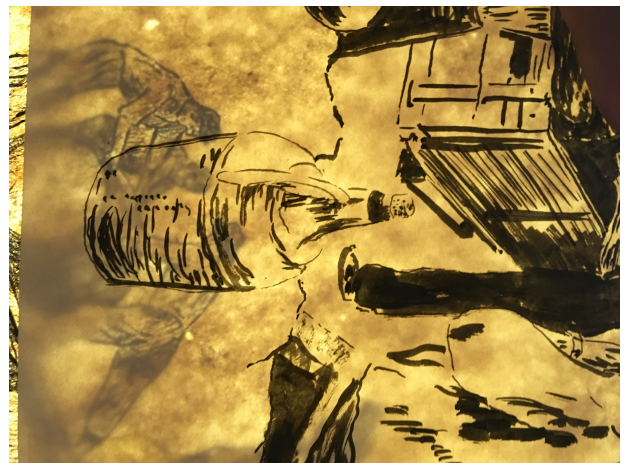


fig.32

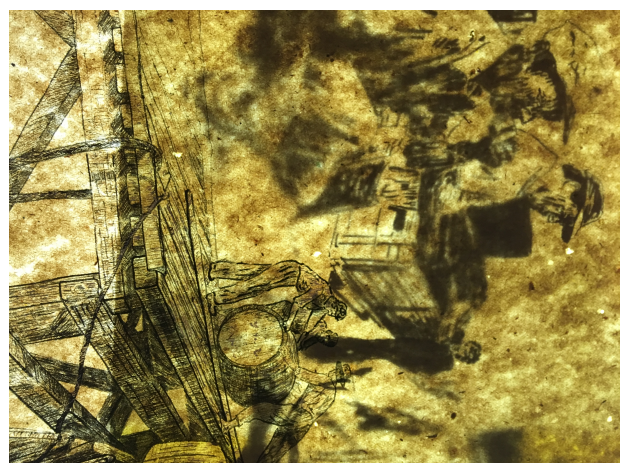


fig.34

.Conclusão

O conjunto das séries apelam a todo o desenvolvimento teórico, onde o confronto da prática com a teoria que se constituía a partir do “arquivo” como catalisador da criatividade.. Penso que as mesmas refletem as questões estudadas na medida em que toda esta concepção não adverte para a objetividade histórica, mas sim para a capacidade transformativa de um contexto histórico.

Tento compilar um arquivo em que as suas noções se tornem num leque infinito de possibilidades da narrativa, na medida em que nos permite coexistir em diversos tempos distantes através da materialização da memória. O projeto prático confronta a existência de cada memória implícita e as experiências pessoais distintas em cada pedaço de papel, as séries criam o diálogo entre as diferentes práticas e a releitura da imagem a partir da transformação. Permite-se assim que um espólio fotográfico, além de eterno, possa apodera-se de um novo contexto cultural atribuindo-lhe assim capacidade de sobreviver com objeto artístico. Através da sua transformação foi possível reviver o impulso do fotógrafo na captação da fotografia, ao par que eu criava a imagem com o meu impulso influenciado pelo fotógrafo. Desta forma foi possível a comunicação entre mim e o arquivista e a minha leitura influenciou a narrativa da imagem. Acredito que esta seja a forma geral de criação deste tipo de arquivos históricos em que a organização de momentos referentes ao mesmo episódio moldam a leitura sobre a história desse momento, bem como a

narrativa associada ao momento físico e ao espaço envolvente.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (1989). The Archive and Testimony. New York, Zone books (1999).
- Benjamin, W. (1975). A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução. São Paulo, Abril s.a. cultural e industrial.
- Boltanski, C. (1969). Research and Presentation of All That Remains of My Childhood, London, Phaidon Press (1997).
- Didi-Huberman, G. (2013). Atlas ou a Gaia Ciência Inquita. Lisboa, KKYM.
- Evans, D. (2009). Appropriation: Documents of Contemporary Art. London: Whitechapel gallery ventures limited all texts.
- Freud, S. (1961). A Note Upon the Mystic Pad. London: Hogarth Press and Institute Psychoanalysis.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. Cambridge, Massachusetts, The Mit Press.
- Foucault, M. (1972). The Archaeology of Knowledge. London, Tavistock Publications/ New York: Pantheon Books.
- Green, R. (2002). Survival: Ruminations on Archival Lacunae. Luneberg, Kunstraum der universität.
- Guash, A. M. (2011). Arte Y Archivo, 1920-2010 genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid, Ediciones aval, s.a.
- Joly, M. (1943). A Imagem e a sua Interpretação. Arte & Comunicação (1980).
- Kabakov, I. (1977). The Man Who Never Threw Anything Away. London, London:Institute of Contemporary Arts (1989).
- Merewether, C. (2006). The Archive: Documents of Contemporary Art. London, Whitechapel gallery ventures limited texts.
- Rosand, D. (2002). Studies in graphic expression and representation, Cambridge University Press.
- Rosengarten, R. (2012). Entre a Memória e o Documento a Viragem Artística na Arte Contemporânea, Museu coleção do Berardo.
- See The Atlas Group(Walid Ra'ad). (2004). "Let's Be Honest, the rain helped: Excerpts from an Interview with Atlas Group", Beirut: Arab Image Foundation 44-5.
- Warhol, A. (1975). The Philosophy of Andy Warhol (from A to B and Back Again). San Diego, New York, London, Harcourt Publishers Ltd.

<http://artarchivespolitics.com/archives/rene-green/>

Acedido a 3/7/2019

<https://www.robertsmithson.com/earthworks/partially.htm>

Acedido a 3/7/2019

<http://www.kabakov.net/portfolio/iozh97hefn77eon243h0gaopay83xr>

Acedido a 3/7/2019

<https://kunstkritikk.com/aby-warburg-created-marvellous-theoretical-fictions/>

Acedido a 3/7/2019

<https://www.warhol.org/lessons/time-capsule-21-activity/>

Acedido a 5/7/2019

<https://www.guggenheim.org/artwork/28096>

Acedido a 5/7/2019

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/feldmann-all-the-clothes-of-a-woman-p79778>

Acedido a 8/7/2019

https://www.academia.edu/12234696/Cultural_Memory_Truths_and_Fictions_of_the_Archive

Acedido a 8/7/2019

INDICE DE IMAGENS

fig.1 “All the Clothes of a Woman” 1970, Hans-Peter Feldmann

fig.2 “The Man Who Flew Into Space From His Apartment” 1985, Ilya Kabakov

fig.3 “The Man Who Flew Into Space From His Apartment” 1985, Ilya Kabakov

fig.4 “Partially Buried Woodshed” 1970, Robert Smithson

fig.5 “United Space of Conditioned Becoming” at Participant Inc, New York, 2007, Renée Green

fig.6 “Research and presentation of all that remains of my childhood” 1944-1950, Christian Boltanski

fig.7 “Research and presentation of all that remains of my childhood” 1944-1950, Christian Boltanski

fig.8 “Research and presentation of all that remains of my childhood” 1944-1950, Christian Boltanski

fig.9 “Boîte-en-Valise” 1942, Marcel Duchamp

fig.10 “Boîte-en-Valise” 1942, Marcel Duchamp

fig.11 Imagens de arquivo nacional

fig.12 Imagens de arquivo nacional

fig.13,14,15 Fotografia do processo de trabalho para a série “Ausências”

fig.16, 17, 18 Fotografia do processo de trabalho para a série “Espaço caixa”

fig.19, 20, 21 Fotografia do processo de trabalho para a série “Molde de transformação”

fig.22, 23, 24, 25, 26, 27 Fotografia do processo de trabalho para a série “Instrução e tempo”

fig.28, 29, 30, 31 Fotografia do processo de trabalho para a série “Camadas”

fig. 32, 33, 34 Fotografia do processo de trabalho para a série “Recortes”