



**Fotografia de família e memória:
deslocamentos da arte contemporânea**

Nina Velasco e Cruz

DOI 10.5433/1984-7939.2011v7n1p137

Fotografia de família e memória: deslocamentos da arte contemporânea

Family photos and memory: shifts of contemporary art

Nina Velasco e Cruz*

Resumo: *O artigo pretende discutir, por meio da análise de três trabalhos de artistas contemporâneos, a relação complexa entre fotografias de família e memória quando deslocadas de seu contexto cotidiano e familiar para o campo da arte. Uma das funções sociais da fotografia mais conhecidas é servir de auxiliar à memória individual e coletiva. Isso se torna ainda mais evidente quando se trata de fotografias de família, que ajudam a construir uma narrativa cronológica de um determinado grupo familiar. No entanto, o que acontece quando essas imagens são deslocadas de seus contextos usuais (seja a casa de um dos membros da família, sejam museus e arquivos da história do cotidiano), para fazer parte de trabalhos artísticos? O artigo refletirá sobre as obras Bibliotheca (2002), de Rosangela Rennó; I am my family (2008), de Rafael Goldchain e Time-capsule (1997), de Eduardo Kac, como exemplos de como a arte contemporânea pode revelar novas leituras para esse tipo de prática fotográfica.*

Palavras-chave: *Fotografia e memória. Fotografia de família. Arte contemporânea.*

Abstract: *The article aims to discuss, through the analysis of three works by contemporaries artists, the complex relationship between family photographs and memory when displaced from their everyday and familiar context to the field of art. One of the best known functions of social photography is to help the individual and collective memory. This becomes even more evident when it comes to family photos, that help to build a chronological narrative of a particular family group. However, what happens when these images are displaced from their usual contexts (being the home of a member of the family, or history museums and archives of everyday history) to be part of artwork? This paper reflects on the Rosangela Rennó's work Bibliotheca (2002), I am my family (2008), from Rafael Goldchain and Time-capsule (1997), Eduardo Kac, as examples of how contemporary art can reveal new perspectives for this type of photographic practice.*

Keywords: *Photography and memory. Family photograph. Contemporary art.*

* Professora adjunta do Departamento de Comunicação Social na Universidade Federal de Pernambuco, onde ministra disciplinas na Habilitação em Cinema e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Doutora em Tecnologias da Comunicação e Estética pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente desenvolve projeto de pós-doutoramento intitulado "Fotografia digital, estética e memória na arte contemporânea" na McGill University em Montreal, Canadá, com bolsa da CAPES.

Introdução

A discussão acerca do caráter artístico da fotografia e de sua inserção no campo das chamadas Belas Artes remonta os primórdios do nascimento dessa tecnologia. Walter Benjamin (1987), em seu clássico ensaio escrito por ocasião da comemoração dos 90 anos da invenção da fotografia, faz um breve histórico dos discursos que envolveram o debate acalorado em torno da nova técnica como ferramenta artística legítima ou não. É evidente que isso não é uma questão válida hoje, um século e meio depois, quando o próprio conceito de arte sofreu mudanças significativas (como o próprio Benjamin previu ao escrever sobre o impacto das tecnologias de reprodução, entre elas a fotografia, na obra de arte) e quando espaços institucionais da arte moderna há muito dedicam um grande espaço a essa modalidade imagética.

Recentemente, muito tem se discutido a respeito do papel preponderante que a fotografia vem desempenhando na arte contemporânea a ponto de alguns autores colocarem a fotografia como metáfora ou sinônimo (DUBOIS, 1993; COTTON, 2004; ROUILLÉ, 2009; SOULAGES, 2010) dessa prática. Para alguns desses autores, a fotografia não é apenas uma técnica artística legítima, mas também a síntese do processo estético que rege toda a produção de arte contemporânea. Nesse caso, não estamos nos referindo a obras de fotógrafos que são considerados artistas ou a fotografias que se elevam ao patamar de obra de arte (como parece ter acontecido por volta da década de 50, após Steichen apresentar a primeira grande exposição exclusivamente fotográfica no MoMA – *Museum of Modern Art*, de Nova Iorque), mas também – e sobretudo – às diversas práticas híbridas que se beneficiam da lógica fotográfica, incluindo imagens resultantes dessa técnica ou não.

No entanto, o caminho inverso tem sido pouco explorado nessa reflexão: como alguns trabalhos de arte contemporânea podem ajudar a refletir sobre a prática fotográfica vernacular? O que acontece quando fotografias produzidas inicialmente sem nenhuma pretensão artística, no

âmbito da “casa” e da “família”, são deslocadas para o contexto da instituição da arte? Mais especificamente, como práticas sociais sedimentadas, como a fotografia doméstica e o álbum de família, ganham novos significados quando recontextualizados por artistas contemporâneos?

Diversos autores têm apontado na sociedade atual a existência de uma “cultura da memória” (HUYSSSEN, 2000; SARLO, 2007; LE GOFF, 2008), constituída por recorrentes modas *retro*, pela restauração e revitalização de centros históricos, e pela enorme produção de documentários e biografias, entre muitos exemplos. No campo da arte contemporânea também é possível identificar uma série de trabalhos que colocam a questão da memória em primeiro plano, muitos deles utilizando fotografias, como é o caso da obra de Christian Boltanski, apenas para citar um artista consensual e mundialmente reconhecido.

Esse artigo esboça algumas considerações a respeito da complexa relação entre fotografias de família e memória a partir do ponto de vista enviesado tomado por artistas que abordam essa temática. Na verdade, desde a década de 60, diversos artistas vêm se dedicando a criação de trabalhos nessa direção. (LANGFORD, 2001, p.23). Sendo vasto esse universo, escolhemos três artistas que usam estratégias diferentes em seus trabalhos e que nos dão margem a desenvolver diferentes questões teóricas e conceituais para a prática fotográfica e artística.

Em *Bibliotheca*, Rosangela Rennó (2002) apresenta uma instalação formada por 37 mesas de acrílico dentro das quais álbuns de fotografia são exibidos com a descrição de sua origem e data. Nas paredes da galeria, um *mapa-mundi* aponta os locais geográficos onde esses álbuns foram adquiridos pela artista. Faz parte ainda da instalação, um arquivo metálico onde fichas catalográficas descrevem o conteúdo de cada álbum, além de fornecerem informações mais precisas sobre seu histórico. Os visitantes da exposição não têm acesso ao interior dos álbuns, mas apenas a esse acervo verbal descritivo. Podemos entrever já aqui algumas reflexões acerca das relações entre álbum de família e memória, assim como entre imagem fotográfica, narração, memória e imaginação.

Em *I am my family*, Rafael Goldchain (2008) apresenta uma série de autorretratos criados a partir de fotografias antigas de seus familiares. Descendente de família judia polonesa, nascido na Argentina e radicado no Canadá, busca recriar os laços de parentesco perdidos ao longo de sua história pessoal por meio das fotografias de seus antecessores. As imagens que compõem o trabalho são altamente teatrais, visivelmente posadas e possuem todas mais ou menos o mesmo tipo de estética, inspirada pelo estilo de retrato do início do século XX. Aqui, questões sobre a representação, a encenação, o retrato e a memória são levantadas de maneira original e relevante.

Em *Time-capsule*, Eduardo Kac (1998) propôs uma performance, televisionada em tempo real, na qual insere em seu próprio tornozelo um *chip* contendo informações pessoais em um código de barra. Em seguida se cadastra em um serviço de monitoramento via satélite normalmente utilizado para rastrear animais em extinção. Nas paredes da sala da galeria são expostas nove fotografias em sépia representando membros de sua família em momentos de lazer na Polônia, antes da Segunda Guerra Mundial começar e levá-los à morte ou ao exílio. O artista, com esse trabalho, articula conceitos como memória virtual, pós-memória e controle na sociedade contemporânea.

Álbum de família e memória: *Bibliotheca*

Se por um lado podemos falar que fotografia e memória sempre estiveram associadas desde a invenção da fotografia; por outro, não podemos dizer que fotografia é memória. (BATCHEN, 2004; LANGFORD, 2001). No entanto, a fotografia doméstica tem como uma de suas principais funções auxiliar a memória do grupo familiar. Os álbuns de fotografias de família ajudam a construir a identidade individual e coletiva por meio da referência criada pelas imagens e pela narrativa oral que as acompanham. (LANGFORD, 2006; SILVA, 2008; ROSE, 2010).

A prática de organizar álbuns de fotografia remonta ao surgimento dessa técnica. O primeiro álbum de fotografia comercial, entretanto, surgiu apenas com a popularização do retrato fotográfico com a invenção dos *cartes-de-visite* de Disdéri. A partir de 1860, esses álbuns passaram a abrigar imagens produzidas em estúdios e a fazer parte do mobiliário das salas de visita das famílias burguesas. (LANGFORD, 2001, p.23). No início do século XX, com o surgimento da chamada “cultura Kodak” (CHALFEN, 1987), o álbum de família perdeu seu caráter ostentatório e passou a abrigar instantâneos da vida cotidiana, mas ainda sobressaía a lógica do colecionador, que privilegia os momentos raros, como festas, viagens de férias, ritos de passagens etc. Apesar de terem sofrido diversas mudanças nesse período de mais de um século de existência, o álbum continua sendo um lugar privilegiado para a construção da narrativa familiar, como auxiliar da memória de seus indivíduos.

Entretanto, quando os álbuns de família saem do domínio privado, do seu ambiente histórico familiar, das suas redes de relação e conhecimento, o que temos é um conjunto de fotografias que passam a ser interpretadas de forma diversa e assumem um modelo de figuração constituinte de uma determinada época. (LEITE, 1993). No contexto da “cultura da memória”, essas fotografias passam a fazer parte de coleções iconográficas de museus que têm como objetivo salvaguardar a memória visual dos costumes da época, local e cultura dos quais são provenientes, ou ainda são vendidas e consumidas em feiras de antiguidade, como relíquias ou objetos a serem colecionados e cultuados.

Rosângela Rennó é assumidamente uma colecionadora. Uma de suas obsessões é colecionar álbuns de família de pessoas anônimas adquiridos em mercados públicos nas cidades por onde viaja. A instalação *Bibliotheca* (2002) utiliza parte dessa coleção de maneira inusual e desconcertante. A artista dispõe dezenas de álbuns fotográficos em mesas-vitrines de acrílico, reproduzindo sua capa na parte superior da vitrine. O público pode ver a materialidade dos álbuns através das laterais das vitrines, mas é impedido de tocar nos mesmos, como acontece

comumente em exposições de documentos históricos. Suas capas, no entanto, dão-nos pistas da época e do tema de cada álbum, remetendo ao repertório íntimo do público, que possivelmente possui em sua família ou já teve em mãos álbuns com a mesma padronagem ou semelhantes. O arquivo metálico que faz parte da instalação oferece informações sobre cada álbum: quantidade de páginas e de fotografias, estado de conservação e uma narrativa criada a partir das imagens. Não se sabe se essa narrativa é fictícia ou verdadeira, mas somente por meio dela podemos vislumbrar as fotografias que estão diante de nós, às quais temos acesso negado.

Figura 1 – Vista da instalação *Bibliotheca*, de Rosângela Rennó (2002)



Fotografia: Eduardo Eckenfels

Fonte: Cortesia do Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte)

Martha Langford (2001), em sua análise da coleção de álbuns fotográficos do Museu McCord de História Canadense, ressalta a importância que a narração oral possui para essa prática social. O álbum funcionaria como um *aide-mémoire* para uma narração e sua estrutura se

assemelharia mais à lógica do discurso oral que à linearidade que rege o discurso escrito. Em sua pesquisa, Langford colheu diversas entrevistas acionadas por alguns álbuns sobre os quais existem poucas informações além das próprias imagens fotográficas. Apesar de não terem se aproximado necessariamente da história original que gerou cada álbum, todas as entrevistadas foram capazes de criar narrativas coerentes conectando as imagens ali apresentadas às suas próprias lembranças pessoais.

Pode-se supor que as fichas que descrevem a história de cada álbum exposto na galeria são frutos da leitura subjetiva que Rosangela Rennó fez das fotografias que eles contêm. O público é levado a compartilhar essa leitura, mas também a fazer sua própria rememoração promovida pelas imagens criadas pela narrativa da artista. Aqui, temos uma via de mão dupla: as imagens fotográficas geram imagens verbais que geram imagens mentais. Memória e imaginação, processos mentais semelhantes (WARNOCK, 1994, p. 940), são acionadas ao mesmo tempo, colocando em questão onde começaria uma e onde terminaria a outra. Quando o espectador lê a narração imaginária criada pela artista a partir das fotografias, imagens mentais são criadas correspondendo a sua própria memória.

Assim, o conjunto de álbuns apresentado por Rennó concretiza melhor o projeto universalista subjacente a todo projeto colecionista, ao omitir a particularidade das imagens fotográficas e ao multiplicar suas potencialidades imagéticas por meio da ação memorialista de cada sujeito/espectador. Ao contrário do universalismo humanista presente na famosa exposição *The Family of Men* (1955) organizada por Edward Steichen, em que a grande variedade de imagens (produzidas em vários países de todos os continentes) tem como objetivo ressaltar a semelhança que caracteriza a natureza humana, a coleção de Rennó busca alcançar o universal por meio da soma de todas as diferenças, deixando para cada sujeito a tarefa de criar suas próprias imagens.

I am my family: “isso foi encenado” ou “isso foi”?

Já é por demais conhecida a visão de Roland Barthes sobre a fotografia nos dois textos em que o autor escreveu sobre o assunto. Se em um primeiro momento (*A mensagem fotográfica*), ele ainda estava bastante comprometido com o método estruturalista a ponto de afirmar que a fotografia seria uma mensagem sem código, o livro (*A câmara clara*), em forma de ensaio que busca aprofundar sua reflexão acerca da fotografia, se mostra menos categórico. Escrito deliberadamente fora de uma metodologia sistemática e redutora, *A câmara clara* propunha um método que equilibrasse o debate entre o subjetivo e o científico que, para Barthes, não resolveria a questão daquele objeto específico: a fotografia. Apesar de depositar no referente a natureza da fotografia, condensada no *noema* “isso foi”, essa essência se revela a partir de uma fotografia particular (tão particular que nunca foi apresentada ao público), a “única foto que de fato existiu” para o autor. (BARTHES, 1984, p.109). Apesar das diversas críticas ao que seria “uma visão essencialista” de Roland Barthes (LISTER, 1997; TAGG, 1988; FATORELLI, 2003), a referência ao seu livro continua sendo uma constante quando se trata de estudos sobre fotografias de família. (HIRSCH, 1997; LANGFORD, 2001; ROSE, 2010). Talvez justamente por ter sido uma fotografia de família, a de sua mãe aos cinco anos com seu irmão num jardim de inverno, a chave para construir sua ontologia.

François Soulages (2010, p.63), em seu projeto de encontrar o que seria a “estética fotográfica”, sugere uma alteração no *noema* barthesiano. A fotografia não se caracterizaria pelo “isso foi”, mas sim pelo “isso foi encenado”. O autor parte da obra de Cameron para evidenciar o caráter teatral de todo objeto retratado. A partir do que ele chama de “estética do retrato e da encenação”, na qual a teatralização é um processo “incontornável” (SOULAGES, 2010, p.67-71), pretende chegar a uma “estética geral do ‘isso foi encenado’” (SOULAGES, 2010, p.74), que caracterizaria toda a estética fotográfica. O trabalho de Rafael

Goldchain nos faz refletir sobre as fronteiras entre o “isso foi” e o “isso foi encenado”.

Goldchain conta que esse trabalho surgiu da vontade de passar para seu filho menor suas heranças culturais familiares. Oriundo de uma família judia polonesa que se dispersou por diversos países da América durante o período de perseguição pós-primeira guerra, Goldchain viveu sua infância e adolescência em Santiago, no Chile, em uma família secular em que pouco se falava sobre o passado. Já na vida adulta, migrou duas vezes, primeiro para Israel, onde frequentou uma universidade sionista, e posteriormente para o Canadá, onde foi à procura de uma formação específica em arte e fotografia. O próprio artista credits à condição de exílio, sua preocupação com a questão da identidade e com suas origens. (GOLDCHAIN, 2008, p.16-18).

Os cem autorretratos que constituem *I am my family* fazem parte dessa pesquisa. A partir de poucos retratos de família recuperados entre os familiares dispersos em diversos países e das memórias e pós-memórias do próprio artista, uma espécie de tipologia familiar é criada. O artista representa diversos personagens, alguns totalmente imaginários, inspirados por histórias contadas por seus pais, outros baseados nas poucas fotografias que conseguiu resgatar de seus ascendentes. Apesar de convincentes no que diz respeito à caracterização das personagens encenadas (vestimentas, maquiagem, pose, acessórios e pós-produção bastante verossímil), em nenhum momento o espectador é levado a acreditar na veracidade daquelas fotografias. O caráter teatral é explícito, tanto pelo cenário neutro em que o artista posa, quanto pela atualidade das fotografias. Nenhum recurso é usado para forjar o passar do tempo na materialidade das fotografias. Percebe-se imediatamente que se trata de imagens feitas na contemporaneidade¹. Inclusive o título da exposição faz com que não haja dúvidas, estamos diante do próprio artista, como o pronome na primeira pessoa indica.

¹ Em outros trabalhos, como *Amor e felicidade no casamento* (2007) de Jonathas de Andrade, o passar do tempo também pode ser encenado por meio da manipulação da imagem, simulando o desgaste das fotografias na pós-produção (<http://cargocollective.com/jonathasdeandrade#564032/amor-e-felicidade>).

Figura 2 – Autorretrato como Doña Balbina Baumfeld Szpiegel de Rubinstein



Fotografia: Rafael Goldchain (2008)

Fonte: GOLDCHAIN, 2008

A encenação, nesse caso, torna evidente um processo bastante discutido a respeito da memória: sua não necessária correspondência em relação aquilo que se passou. (WARNOCK, 1994). Fotografia e memória são enganosas, porém não enganadoras. O que importa não é a fidelidade da imagem (mental ou fotográfica) com o fato passado, mas a conexão afetiva e imaginária entre os mesmos. Não foi em qualquer fotografia que Barthes reencontrou sua mãe, mas apenas naquela em que essa conexão se deu. No caso dos autorretratos de Goldchain, sabemos não estar diante das imagens verdadeiras de seus antepassados, mas isso não impede compartilharmos com ele sua memória imagética.

O trabalho também evidencia a função que tanto a memória quanto a fotografia possuem para a construção da identidade individual. Celia Lury (1998, p.105) sugere que, assim como a criação de narrativas memorialistas tiveram um papel fundamental para o processo de individualização, a grande produção e a onipresença de imagens na modernidade foram pré-requisitos na construção do sujeito moderno. A fotografia cumpriria um papel relevante nesse processo, ao possibilitar o sujeito se constituir como objeto.

Goldchain faz um exercício interessante de auto-reflexão por meio da pesquisa de suas origens genealógicas, encontrando nas imagens passadas de seus ascendentes partes que subsistem em seus traços faciais presentes. O encontro desses dois tempos se dá tanto no processo de pesquisa iconográfica tornada pública no livro resultante da instalação, quanto no resultado final dos autorretratos.

Cápsulas do tempo: fotografia, digital e memória

A trajetória artística de Eduardo Kac não prioriza a fotografia como meio expressivo. Afiliado à chamada artemídia, sua pesquisa normalmente é centrada nas questões que as novas tecnologias colocam para o mundo artístico. Seus trabalhos mais conhecidos fazem parte do que o próprio artista chama de *Arte Transgenética*, um campo polêmico por imbricar arte e ciência, além de lidar com questões éticas sobre até onde é permitida a intervenção do homem no processo de criação da vida. No entanto, *Time-capsule* (1997), chama-nos a atenção pela reflexão sobre o tempo e a memória, evidenciada no título e na presença de imagens fotográficas antigas na galeria.

A instalação-evento aconteceu ao mesmo tempo na Casa das Rosas (SP), na rede nacional de televisão e no espaço virtual da internet. Na galeria, encontrava-se uma maca, sete fotografias em sépia tomadas na

Europa Oriental na década de 30, um computador e um dedo robótico conectado em um escâner de *microchip*. O artista inseriu um *microchip* em seu próprio tornozelo com uma agulha especial, escaneou em seguida o implante gerando um sinal único de 16 caracteres. Kac se registra, então, via *web*, em um banco de dados usado para o rastreamento de animais. É bem evidente aqui sua crítica à sociedade de controle², na qual a tecnologia digital cumpre um importante papel. No entanto, a questão levantada sobre o conceito de memória se coloca de maneira mais sutil.

As fotografias apresentadas nas paredes da sala formam parte do acervo pessoal do artista e são o que o próprio chama de “momentos familiares”. Elas apresentam seus antepassados desfrutando de situações de prazer na Polônia antes da perseguição da Segunda Guerra Mundial. São momentos que o próprio artista não presenciou, mas sobre os quais possui uma relação afetiva forte por meio da memória herdada pela narrativa de seus pais e pela técnica fotográfica.

Figura 3 – Europa Ocidental, na década de 30. Fotografia em sépia da coleção particular de Eduardo Kac, exposta na galeria Casa das Rosas (1997)



*Fotografia: Autor desconhecido
Fonte: Acervo pessoal de Eduardo Kac*

² Questão já discutida anteriormente. (CRUZ, 2004, p.94).

O artista pretende contrastar duas formas de encapsular o tempo, uma moderna (a fotografia) e outra contemporânea (o *chip*). Para Kac (1997), a fotografia funcionou como uma espécie de “cápsula do tempo” social nos séculos XIX e XX. No entanto, acredita que a força da fotografia como verdade estaria sendo minada pela tecnologia digital e pela inflação imagética na virada do século. A banalização da manipulação da imagem fotográfica digital e do próprio corpo com as práticas cirúrgicas mais acessíveis faria com que houvesse uma desconfiança cada vez maior no poder representacional da imagem como base para a memória e a identidade pessoal e coletiva. De fato, a maleabilidade da fotografia com o advento do digital retomou a discussão sobre sua essência a ponto de alguns autores (ROUILLÉ, 2008; SOULAGES, 2007) alardearem uma mudança ontológica radical.

Lister (2007, p.252), no entanto, relembra que a discussão sobre a ameaça do digital para a prática fotográfica na década de 90 era baseada em uma ênfase exagerada na tecnologia. Para ele, haveria hoje um consenso entre diversos autores de que a tecnologia não poderia ser compreendida fora de seu uso cultural e isolada das circunstâncias históricas e que o seu impacto do digital teria sido superestimado. No que diz respeito à produção imagética familiar, o digital não parece ter alterado fundamentalmente a confiança no poder indicial da imagem fotográfica. Gillian Rose (2010), com base em recente estudo sobre a prática doméstica da fotografia, acredita que um dos principais motivos para a forma tradicional de fotografia de família sobreviver hoje é justamente por sua indexabilidade.

Em *Time-capsule*, o *chip* funcionaria como uma cápsula do tempo contemporânea, uma espécie de memória externa acoplada ao corpo do artista. Kac nos remete à discussão sobre o impacto do digital para o próprio conceito de memória. O termo “memória digital” atribui naturalmente uma função mental e subjetiva a aparelhos e dispositivos. O modelo usual da memória digital como armazenamento de dados vem sendo acrescido das possibilidades de armazenar e

apagar, de resgatar (*download*) e acrescentar (*upload*), lembrar e projetar ou inventar. (DIJCK, 2007, p.50).

O conceito de memória mediada nos parece relevante aqui. Dijck (2007, p.28) não distingue a memória “verdadeira” ou mental da memória “falsa” e distorcida pela tecnologia. O conceito de memória mediada tenta dar conta da indistinção entre uma e outra, na medida em que não apenas os meios transformam o evento passado, como nós escolhemos e criamos determinadas tecnologias a partir de uma determinada lógica cultural.

O que é interessante na proposta de Kac é justamente a coexistência dessas duas formas de memória mediadas: por um lado, as fotografias nos dariam acesso à externalização da memória (ou pós-memória) do artista, por outro, o *chip* funcionaria como uma memória externa que passa a ser internalizada por meio do procedimento cirúrgico. De uma forma ou de outra, tratam-se de memórias mediadas, como conceitua Dijck.

Considerações finais

Esse artigo esboçou considerações a respeito da fotografia de família por meio de obras de arte contemporâneas. Tocamos em alguns pontos essenciais no que diz respeito a uma das principais funções dessa prática: a memória. Esse tema nos parece ser de especial relevância no contexto atual pela frequência com que a questão da memória vem aparecendo nos estudos culturais contemporâneos e também pela desconfiança generalizada do meio fotográfico como objeto de memória a partir do advento do digital.

No caso da instalação de Rosangela Rennó, a presença dos álbuns de família em seu formato tradicional analógico, aparentemente, discutiria sobre o papel social do álbum fotográfico. No entanto, o não-acesso às imagens fotográficas e a presença de um fichário contendo informações a seu respeito fazem com que a análise seja profícua na discussão sobre

a importância da narração para o acionamento da fotografia como porta de acesso ao passado, além de integrar essa prática a uma instituição social memorialista coletiva: o arquivo. O procedimento artístico de deslocamento desses objetos e de resignificação na instalação através de seu modo de exibição cria novas leituras, ampliando o leque de questões para o interessado no estudo da cultura visual.

O trabalho de Rafael Goldchain coloca diretamente em questão dois processos fotográficos tradicionais: o retrato de família e o autorretrato. Ao criar uma série de autorretratos desconcertantemente teatralizados, o artista dá ênfase a algo que aparentemente não faz parte da prática social da fotografia de família: a encenação. No entanto, existe uma tensão constante na estética fotográfica entre o “isso foi” e o “isso foi encenado” da qual a fotografia de família não foge. Essa tensão é também presente no próprio processo mental da memória, que se confunde, em alguns momentos, com a ação da imaginação.

A experiência de Eduardo Kac atualiza a questão da memória com o advento do digital. Ao contrastar fotografias de família em sépia do início do século XX com o *chip* inserido em seu corpo, pretende expor as diferenças entre duas formas diferentes de encapsular o tempo. Para o artista, as fotografias que funcionam como objeto e representação de sua pós-memória seriam complementadas por uma nova forma de memória mediada, a digital. A discussão sobre a perda do caráter indicial da fotografia com a maleabilidade da imagem digital é então colocada no que diz respeito à prática social da fotografia como auxiliar para a manutenção da integração e da memória familiar.

Os trabalhos analisados nos dão uma amostra de como artistas contemporâneos tematizam esteticamente questões teóricas proeminentes para o estudo da cultura visual. A prática social da fotografia vernacular e sua relação com a memória aparecem de forma renovada por meio da sensibilidade desses artistas, proporcionando-nos um canal privilegiado para a reflexão teórica.

Referências

- BATCHEN, Geoffrey. **Forget me not: photography & remembrance**. New York: Princeton Architectural Press, 2004.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter: Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.115-135.
- CHALFEN, Richard. **Snapshot versions of life**. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1987.
- COTTON, Charlotte. **The photography as contemporary art**. Londres: Thames & Hudson, 2004.
- CRUZ, Nina Velasco e. **Comunicação, arte e ciência: as experiências de Eduardo Kac e Christa Sommerer & Laurent Mignonneau**. 2004. Tese (Doutorado em Tecnologias da Comunicação e Estética) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- DIJCK, Jose van. **Mediated memories**. Standford: Stanford University Press, 2007.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993.
- FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.
- HIRSCH, Marianne. **Family frames: photography, narrative and postmemory**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

HUYSSSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KAC, Eduardo. **Time-capsule**. Disponível em: <<http://www.ekac.org/timcap.html>>. Acesso em: 11 mar. 2011.

GOLDCHAIN, Rafael. **I am my family**. New York: Princeton Architecture Press, 2008.

LANGFORD, Martha. **Suspended conversations**: the afterlife of memory in photographic albums. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001.

_____. Speaking the album. In: KUHN, A.; MCALLISTER, K. (Org.). **Locating memory**: photographic acts. New York: Berghan Books, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 2008.

LEITE, Miriam L. Moreira. **Retratos de família**: leitura da fotografia histórica. São Paulo: Edusp, 1993.

LISTER, Martin (Org.). **La imagen fotográfica en la cultura digital**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.

LISTER, Martin. A sack in the sand: photography in the age of information. **The International Journal of Research into New Media Technologies**, v.13, p.251-274, 2007.

LURY, Celia. **Prosthetic culture**: photography, memory, identity. Londres: Routledge, 1998.

ROSE, Gillian. **Doing family photography**: the domestic, the public and the politics of sentiment. Farnham: Ashgate Publishing, 2010.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

ROUILLÉ, André. Capter n'est pas fixer (sur la photo numerique). Paris, revista eletrônica Parisart n. 256, 2008. Disponível em: [http://www.paris-art.com/art/a_editos/d_edito/numPage/2/Capter-n-est-pas-fixer-\(sur-la-photo-numerique\)-259.html](http://www.paris-art.com/art/a_editos/d_edito/numPage/2/Capter-n-est-pas-fixer-(sur-la-photo-numerique)-259.html). Acesso em: 11 mar. 2011.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA, Armando. **Álbum de família**: a imagem de nós mesmos. São Paulo: Sesc/Senai, 2008.

SOULAGES, François. A revolução paradigmática da fotografia numérica. **ARS**, São Paulo, v.5, n.9, p.74-99, 2007.

_____. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010.

TAGG, John. **El peso de la representación**. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

WARNOCK, Mary. Memory: the triumph over time. **MLN**, v.109, n.5, p.938-950, dec. 1994.