

Entre Memória e Arquivo / Between Memory and Archive

Exposição temporária / Temporary exhibition

Piso / Floor 0

Helena Almeida, Bernd e / and Hilla Becher, Daniel Blaufuks, Christian Boltanski, Marcel Duchamp, Allan McCollum, Chantal Joffe, Tracy Moffatt, José Luís Neto, Gabriel Orozco, Pedro Quintas, Umrao Singh Sher-Gil, Augusto Alves da Silva, Ernesto de Sousa, Hiroshi Sugimoto, Vivan Sundaram, Jemima Stehli, Wolf Vostell, Robert Wilson, Francesca Woodman

03/07/2013 — 05/01/2014

Textos da exposição / Exhibition texts

A presente exposição pretende explorar a relação entre a fotografia e o arquivo nas práticas artísticas contemporâneas.

Quando a fotografia foi inventada, acreditava-se que ela era o espaço cultural no qual a natureza desenhava através do meio da luz. Apesar de hoje sabermos bem que as fotografias são basicamente objetos construídos, ainda assim é difícil de abandonar a crença no efeito de uma verdade incontestável da imagem fotográfica.

Indexicalidade é o termo empregue para nos referirmos a uma imagem que é o resultado de uma impressão singular de um objeto no mundo físico: uma pegada, um molde de gesso ou de cera. A indexicalidade descreve a fotografia como um traço do real. Mas é também a indexicalidade que governa o princípio segundo o qual os arquivos se constroem, determinando o que é ou não arquivável. Tal como a fotografia, o objeto arquivístico é dotado de uma condição de singularidade, no qual as contingências do tempo se encontram registadas sob a forma de traços discretos de acontecimentos únicos. *Isto aconteceu naquele tempo*. A transformação do traço indexical num registo histórico/arquivístico tem lugar através de um sistema de registo, organização e classificação. Para que possa funcionar como um sistema, taxonómico ou outro, o arquivo exige que cada um dos seus itens seja distinto — ainda que semelhante — do outro.

Se a fotografia, pela sua natureza indexical, ocupou um papel cultural de testemunha, a prova documental com que contribui também torna a fotografia num objeto, por essência, arquivístico. A circulação da memória através dos objetos evocatórios que a contêm e a representam é uma passagem complexa, e muitas vezes tangencial. O desejo de completude almejado por um arquivo — o seu sonho de disciplina conclusiva — é sempre uma promessa quebrada. No cruzamento do testemunho e do fetiche, da razão burocrática e administrativa e a reminiscência pessoal, o arquivo — enquanto metodologia ou enquanto *medium* — tem sido uma figura central na produção artística dos últimos cinquenta anos, apesar das suas raízes se encontrarem nas vanguardas do início do século XX.

Ruth Rosengarten
Curadora

This exhibition explores the relationship between photography and the archive in contemporary art practice.

At the time of its invention, it was thought that photography was the cultural space where nature drew through the medium of light. Today, however much we know that photographs are basically constructed objects, we still often find it hard to abandon a belief in the unassailable truth effect of a photographic image.

Indexicality is the term that refers to an image that is the outcome of a unique impress of something in the physical world: a footprint, a plaster cast, a wax mould. Indexicality describes the photograph as a trace of the real. But it is also indexicality that governs the principle whereby archives are formed, determining what is archivable. Like the photograph, the archival object is possessed of a condition of singularity, where contingent time is registered in the form of discrete traces of unique events. *This happened then*. The transformation of indexical trace to historical/archival record occurs through a system of registration, organisation and classification. In order to operate as a system, taxonomic or otherwise, the archive requires that each item it contains be distinct from — even if similar to — its neighbour.

If, by its indexical nature, photography has played a singular cultural role as witness, the documentary evidence it contributes also renders the photograph a quintessential archival object. The passage of memory through the evocative objects that contain and represent it, is a complex and often tangential one.

The aspiration toward completion that an archive embodies — its dream of conclusive discipline — is always a shattered promise. At the intersection of testimony and fetish, of bureaucratic and administrative reason and personal recollection, the archive — as methodology, or as medium — has been a central trope in the production of art over the past half century, though its roots lie in the earlier twentieth-century vanguards.

Ruth Rosengarten
Curator

Consignação

No seio do sistema classificatório do arquivo, os itens são consignados a um lugar. Mas esta função de consignação tem um outro significado que lhe está associado. No seu livro *Mal d'archive*, o filósofo francês Jacques Derrida observa que a «con-signação» também sugere o ato de depositar signos através da sua conjugação, sincronizando signos separados numa única configuração. Esta consignação, a um só tempo imobiliza o tempo e mobiliza o escopo singular do arquivo de converter tudo, inclusive aquilo que fora descartado, em cultura.

Na presente sala, encontraremos critérios diversos dessa consignação. Dois artistas estão representados por arquivos miniatura do seu próprio trabalho. A obra de Marcel Duchamp serve de exemplo para as formas com que as incursões do acaso afetam, a todos os níveis, o arquivo. Frustrando noções consagradas tais como «original» e «cópia» numa regressão infinita, Duchamp concebeu a sua *Boîte en valise* como um compêndio abrangente de todas as suas obras, sob a forma de representações fotográficas coligidas numa mala de caixeiro-viajante, que também inclui um «original» em miniatura: uma cópia feita à mão de uma dessas obras. Num diálogo evidente com o seu precedente famoso, *Mala V40* de Wolf Vostell é um arquivo conceitualmente mais tradicional, nas quais fotografias e serigrafias registam os *happenings* (eventos temporais traduzidos em registos) que Vostell organizara até 1974.

As séries fotográficas de Helena Almeida traçam os movimentos encenados das suas próprias mãos em composições elegantes que remetem às partes constituintes de uma representação pictórica tradicional: forma, sombra, profundidade, superfície, moldura e limiar. As modestas fotografias de Gabriel Orozco encaixam-se na linha contemporânea da fotografia não virtuosa. Estas reúnem um conjunto aberto de imagens, que não são propriamente relíquias nem concretamente documentos, mas antes instantâneos de algo efémero, investigando com ligeireza a noção de fotografia enquanto prática social numa era de viagens massificadas.

José Luís Neto estende a noção quer da fotografia quer do arquivo fotográfico, uma vez que cada fotografia da série aqui apresentada, num sentido estrito, regista um «nada». Estas impressões foram reveladas utilizando como negativos pequenas chapas fotográficas de vidro que datam dos anos 1920 e 1930, processadas quimicamente nessa altura, mas claramente «inúteis», uma vez que não contêm qualquer impressão indexical; apenas pó, manchas, dedadas: os efeitos materiais do manuseamento das chapas. Ao longo do tempo, e através de diversos processos químicos, aquele «nada» tornou-se hiperbólico e estético, à medida que era integrado no campo cultural designado por «arte».

Consignation

Within the archive's classificatory system, items are consigned to a place. But this function of consignation has another, related, meaning: in his book *Archive Fever*, French philosopher Jacques Derrida observes that *con-signation* also suggests the act of depositing signs through gathering them together, synchronising separate signs within a single configuration. Such consignation arrests time and mobilises the archive's unique remit to convert everything — including what is discarded — into culture.

In this room, we see diverse criteria for such consignation. Two artists are represented by miniature archives of their own work. Marcel Duchamp's work exemplifies the ways in which the incursions of chance affect the archive at all levels. Playing off hallowed notions of "original" and "copy" in infinite regression, Duchamp conceived his *Boîte en valise* as a comprehensive compendium of all his works in photographic representation, gathered in the suitcase of a travelling salesman, which also includes one diminutive "original" or handmade copy of one of his works. In clear dialogue with this famous precedent, Wolf Vostell's *Suitcase V40* is conceptually a more traditional archive, where photographs and screen prints track the happenings (temporal events translated into records) that Vostell organised up to 1974.

Helena Almeida's photographic series chart the posed movements of her own hands in elegant compositions that play upon the constituent part of traditional pictorial representation: form, shadow, depth, surface, frame and edge. Gabriel Orozco's unassuming photographs fit into a contemporary vein of non-virtuoso photography. These comprise an open-ended set of images, neither fully relics nor properly speaking documents, but snapshots of something ephemeral, wittily exploring the notion of photography as social practice in an age of mass travel.

José Luís Neto stretches the notion of both the photograph and the photographic archive, since each photograph in the series shown here strictly speaking registers "nothing." These prints were developed using as negatives small glass photographic plates dating from the 1920s or 1930s, chemically processed at the time, but clearly "useless," since they contain no indexical imprint, only dust, smears, fingerprints: the material effects of the plates having been handled. Over time, and through diverse chemical processes, "nothing" was hyperbolised and aestheticised, even as it was transported into the cultural arena designated as "art."

Tipologias e variações

A era da reprodutibilidade técnica foi garante da possibilidade da produção de obras que eram cópias sem um original. As repetições e variações tornaram-se parte do léxico fotográfico. Nos trabalhos reunidos nesta sala encontramos as ideias de «tipologia» e «variação» exploradas quer na forma quer na substância, relevando também as noções de semelhança e de diferença, e com elas as bases concetuais dos registos fotográfico e arquivístico. O arquivo não é aqui tomado somente como um sistema de regras abstratas impostas do exterior, mas antes regras constituídas em conjugação com os acontecimentos/declarações/registos que ajudam a formular.

Na obra de Allan McCollum, a razão que preside à fotografia em série é aplicada de uma forma inexpressiva sobre sessenta desenhos, semelhantes mas diferentes. Cada um apresenta uma forma *à la* Rorschach, simétrica e opaca, com a factualidade de um documento. Nas fotografias de Pedro Quintas, encontramos o mesmo tipo de lógica aplicada a pormenores aparentemente banais da vida quotidiana ou da vivência no atelier. Focando nesses pormenores através de impressões digitais polidas, Quintas incute nelas uma beleza estrutural e impoluta. Um sentimento mais sombrio da beleza e ordem banais atravessa os retratos emparelhados das *Polaroids* ampliadas de Robert Wilson, nas quais cada modelo é retratado a preto-e-branco e a cores, sem revelar qualquer tipo de vida interior ou de contexto social.

Para Bernd e Hilla Becher, a coleção e categorização de estruturas da era industrial, num estilo documental desprovido de emoções e apresentado em grelhas, vem harmonizar-se com a produção em série do minimalismo, ao mesmo tempo que prenuncia os processos da arte concetual. Aqui, a ausência de qualquer contextualização acentua a obsolescência intrínseca: as inovações de hoje são as ruínas de amanhã.

As fotografias de Hiroshi Sugimoto estão pejudadas de uma melancolia mais atmosférica. Tal qual os Bechers, Sugimoto compreende que é através da repetição do aparentemente semelhante que a atenção do espectador se torna mais penetrante em relação à diferença subtil. Para chegar a estes luminosas ecrãs de cinemas *drive-in*, Sugimoto ajustou o tempo de exposição da sua câmara para abranger toda a duração do filme em questão, chegando aos ecrãs brancos finais através da acumulação da luz que penetrou a câmara em toda a duração do filme.

Typologies and variations

The age of mechanical reproduction brought about the possibility of producing works that were copies without an original. Repetitions and variations became part of the photographic lexicon. In the works in this room, we see the ideas of “typology” and “variation” in both form and substance explored, teasing the notions of similarity and difference, and with them, the conceptual underpinnings of photographic and archival records. Here, the archive is not simply a system of abstract rules imposed from the outside: rather, its rules are constituted in tandem with the statements/events/records they also help to formulate.

In the work of Allan McCollum, the rationale of serial photography is applied in a deadpan way to sixty similar-but-different drawings. Each presents a symmetrical, opaque, Rorschach-like form with the facticity of a document. In Pedro Quintas’ photographs, we see the same logic applied to apparently unremarkable details of everyday life or studio practice. Focussing upon them in slick digital prints, Quintas grants these details a pristine, structural beauty. A darker sense of banal beauty and order pervades Robert Wilson’s paired, enlarged Polaroid portraits, where each sitter appears in colour and in black and white, revealing nothing of either an interior life or social context.

For Bernd and Hilla Becher, collecting and categorising structures of the industrial age in an unemotional, documentary style, and presenting them in grids, chimes with the serial production of minimalism, while announcing the procedures of conceptual art. Here, the lack of any contextual clues highlights an inbuilt obsolescence: the innovation of today is the ruin of tomorrow. Hiroshi Sugimoto’s works are filled with a more atmospheric melancholy. Like the Bechers, he understands that it is through reprises of the apparently similar that the viewer’s attention is sharpened to the nuance of difference. For these luminous drive-in screens, Sugimoto has adjusted the time exposure on his camera to the length of each film, arriving at the final white screen through the aggregation of light entering the camera for the duration of the film.

Trajeto(s) do(s) corpo(s)

No século XIX, a fotografia foi assimilada pela ciência médica e pela criminologia, no intuito de melhor regular e vigiar, e tornar-se-ia o meio principal para visualizar a alteridade. O arquivo fotográfico, por sua vez, tornar-se-ia um poderoso meio de implementação de controle burocrático dos corpos individual e social.

Nos interstícios da arte concetual e da *performance*, a ainda mais acentuadamente com a introdução de ferramentas analíticas providas da psicanálise, dos estudos fílmicos e do feminismo, os artistas dos séculos XX e XXI têm cartografado todas as relações entre corpo e arquivo, atingindo variados graus de acuidade crítica. Questões de voyeurismo e de exibicionismo, simultaneamente com as de poder e sujeição, são frequentemente levantadas por estas obras.

As pinturas de pequena dimensão e rudemente executadas de Chantal Joffe constituem-se numa espécie de álbum, já que claramente são devedoras das convenções da fotografia instantânea no que diz respeito à organização da luz, da sombra e a sua captura da espontaneidade. As fotografias de Umrao Singh Sher-Gil, as quais perfazem um arquivo familiar que atravessa várias décadas, são os trabalhos mais recuados nesta exposição, e aqueles que se incorporam de modo mais direto no paradigma do arquivo, registando a vida de uma família indo-europeia cosmopolita. Este arquivo inclui autorretratos, surpreendentemente íntimos. O Eu é também o ponto de partida para as fotografias de Francesca Woodman, apesar de nunca ser o seu objeto total. De formas perturbadoras, Woodman insere o seu corpo despido, ou as dos seus modelos, em espaços domésticos dilapidados, um conjunto arruinado, quebrado. Mesmo quando não está representado, o seu corpo está sempre implícito no campo de visão, campo no qual ela estabelece os parâmetros do problema formal que ela explora.

O que acontece quando uma *performance* corpórea muda de lugar com a sua própria documentação? No contexto das ações artísticas dos anos 1970, Ernesto de Sousa desejava esbater a fronteira entre o corpo do Eu e o corpo do Outro, neste caso utilizando o formato da folha de contacto enquanto grelha arquivística. Augusto Alves da Silva também empregou o formato do arquivo em grelha em 91 imagens de uma bailarina *go-go* a dançar só para ele, no seu atelier, selecionada de um vasto número de fotos. Se esta série se enquadra na economia de género tradicional do olhar fotográfico, no qual o prazer voyeurístico se baseia no controle do objeto do olhar à distância, Jemima Stehli hiperboliza essa mesma relação ao colocar o seu próprio corpo no centro do campo visual. As suas *performances* com Lewis Amar e os seus registos fotográficos exploram o narcisismo do artista de *performance*, tornando o espectador num *voyeur* incontestável.

Performing the body

In the nineteenth century, photography was appropriated by both medicine and criminology for the purposes of surveillance and regulation, and became the principle means of visualising otherness. The photographic archive thus became a powerful means of implementing the bureaucratic control of the individual and social body.

In the interstices of performance and conceptual art, and increasingly with the analytical tools introduced by film studies, psychoanalysis and feminism, artists in the twentieth and twenty-first centuries have been charting the relationship between body and archive with varying degrees of critical acuity. Questions of voyeurism and exhibitionism, and concomitantly of power and surrender, are frequently raised by such works.

Chantal Joffe's small scale, loosely rendered paintings constitute an album of sorts, for they are clearly indebted to the conventions of snapshot photographs in the organisation of light and shade and their capture of spontaneity. Umrao Singh Sher-Gil's photographs, constituting a family archive spanning several decades, are the earliest works on this exhibition, and those that most straightforwardly embrace the archival paradigm, recording the life of a cosmopolitan Indo-European family. This archive includes surprisingly unembarrassed self-portraits. The self is also the starting point of Francesca Woodman's photographs, though it is never entirely their subject. In unnerving ways, Woodman inserts her naked body, or that of her models, into a dilapidated domestic space, a ruined and broken set. Even when not pictured, her own body is always implicit in the field of vision; in the field where she establishes the parameters of the formal problem she addresses.

What happens when a corporeal performance changes place with its own documentation? In the context of art actions of the 1970s, Ernesto de Sousa wished to diffuse the boundary between the body of the self and the body of the other, here using the format of the photographic contact sheet as an archival grid. Augusto Alves da Silva too has employed the gridded, archival format in 91 images of a go-go dancer performing for him in his studio, selected out of a vast number of initial shots. If this series plays out the traditional gendered economy of the photographic gaze, where voyeuristic pleasure is based on controlling the object of the gaze from a distance, Jemima Stehli hyperbolises this relationship by placing her own naked body at the centre of the visual field. Her performances with Lewis Amar, and their photographic records, explore the notion of the performance artist as narcissist, positioning the viewer as an incontrovertible voyeur.

Da história à ficção / Da ficção à história

Tradicionalmente, o arquivo encontra-se numa relação antagónica com a narrativa: as histórias não se coadunam com listas, nem a história, aparentemente, com a imaginação. Mas com a percepção de que o arquivo fotográfico poderá constituir a forma e o próprio *medium* de uma obra, os artistas colocaram em questão noções como a da história enquanto discurso baseado em provas, cronologia e documentação. Os trabalhos desta secção dependem, mas também desconfiam, dos processos historicizantes, permitindo que a história e a narrativa interajam de modos recursivos.

Up in the Sky, de Tracy Moffatt, explora com os seus quadros narrativos monocromáticos e disjuntos relações sociais e raciais, localizadas no interior profundo da Austrália, de violência extrema, ainda que banal, através de alusões a outras obras de arte, inclusive os primeiros filmes de Pier Paolo Pasolini e de Peter Weir, e a fotografia documental dos anos 1940. Uma diferente forma de compor por alusão ocorre em *Re-Take* Amrita, de Vivan Sundaram, em que o artista usa fotografias do seu avô Umrao Singh Sher-Gil em montagens digitais, criando um arquivo familiar palimpséstico e melancólico, assombrado pela presença fantasmática da tia de Sundaram, a famosa filha de Sher-Gil, a pintora Amrita Sher-Gil, que morreu aos vinte e oito anos. A imbricação de temporalidades desestabiliza a ideia do arquivo enquanto repositório de factos históricos singulares.

Um tipo diferente de passagem pela história e memória consubstancia-se nos trabalhos da *Exile Series*, de Daniel Blaufuks. Tal como Tracy Moffatt, Blaufuks apropria-se dos idiomas de outros artefactos vários — o álbum de família, de recortes, fotografia de viagem, cinema *noir*, a literatura de exílio. Esses fragmentos coligem aproximadamente memórias pessoais e registos familiares com os destroços de uma memória coletiva, em atos de composição que meditam sobre os usos mnemónicos da fotografia. Christian Boltanski força um alinhamento do ato da recordação com a catástrofe histórica, ao mesmo tempo que ilumina a instabilidade do papel quer da fotografia quer do arquivo na articulação da história com a memória. No seu uso de fotografias encontradas, ele insufla a noção da memória traumática com o ânimo impassível do *ready-made*. A partir de imagens selecionadas das secções necrológicas de jornais suíços contemporâneos, a série *364 Suisses morts* transforma a ficção num arquivo, acentuando a natureza problemática da memorialização e dos perigos de conceber o passado como um assunto arrumado placidamente.

From history to fiction and back again

Traditionally, the archive has been at odds with narrative: stories do not accord with lists, nor (apparently) history with imagination. But with the perception that the photographic archive might constitute the form and the very medium of a work, artists have also challenged notions of history as a discourse based upon evidence, chronology and documentation. The works in this section depend upon – while also mistrusting – historicising processes, allowing history and narrative to interact in recursive ways.

Set in outback Australia, Tracy Moffatt's *Up in the Sky* explores, in dislocated, monochrome narrative tableaux, social and racial relations of extreme – if banal – violence, through layered allusions to other works of art, including the early films of Pier Paolo Pasolini and Peter Weir, and 1940s documentary photography.

A different kind of layering occurs in Vivan Sundaram's *Re-Take Amrita*, using images digitally montaged from the photographs of his grandfather Umrao Singh Sher-Gil, to create a palimpsestic and melancholy family archive, haunted by the ghostly presence of Sundaram's aunt – Sher-Gil's famous daughter, the painter Amrita Sher-Gil, who died at the age of twenty eight. The imbrication of temporalities destabilises notions of the archive as a repository of singular historical facts.

A different kind of passage through history and memory is realised in the works from Daniel Blaufuks' *Exile Series*. Like Tracy Moffatt, Blaufuks borrows the idioms of various other artefacts — the scrapbook, the family album, travel photography, film noir, the literature of exile. The gathered fragments loosely collate personal memories and family records with shards of collective memory in acts of composition that meditate upon the mnemonic uses of photography. Christian Boltanski forces the act of recollection into alignment with historical catastrophe, while throwing light on the instability of the role of both photography and archive in the articulation of history with memory. In his use of found photographs, he brings to the notion of traumatic remembering the deadpan mood of the ready-made. With images culled from the obituary section of contemporary Swiss newspapers, Boltanski's *364 Suisses morts* converts fiction into archive, sharpening the problematic nature of memorialisation and the dangers of conceiving the past too placidly as done and dusted.



Mecenas /
Sponsorship:



Entrada gratuita
com o apoio /
Free admission
supported by:



Apoio exposição/
Exhibition support:

