

DEPARTAMENTO DE
CIÊNCIAS E TÉCNICAS
DO PATRIMÓNIO

REVISTA DE ESTUDOS
DA FOTOGRAFIA E DA
IMAGEM



junho 2024

vol. 7 e 8

REVELAR

FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DO PORTO



| | |
|-------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Título Title | <i>Revelar: revista de estudos da fotografia e da imagem</i> |
| Imagem de Capa Cover | S/título, s/data [década de 1970], s/ indicação de autoria. APIF-NR |
| ISSN | 2183-945X |
| DOI | https://doi.org/10.21747/17775302/rev7_8 |
| Periodicidade Frequency | Anual Annual |
| Ano de Fundação Year of Foundation | 2016 (nº0) |
| Edição Publisher | Faculdade de Letras da Universidade do Porto Faculty of Arts of the University of Porto Via Panorâmica s/n 4150-564 Portugal Publicada em Livre Acesso Published in Open Access |
| Editor Editor-in-Chief | Nuno Resende |
| Corpo Editorial Editorial Board | Ana Macedo Lima Andréa Diogo Nuno Resende |
| Revisão Copy Editor | Ana Macedo Lima |
| Desenho Gráfico & Composição da Edição Graphic Design | Luís Loureiro |

Conselho Científico
Scientific Board

Alice Lucas Semedo (U.Porto, FLUP-DCTP)
Ana Cristina Correia de Sousa (U.Porto, FLUP-DCTP)
Andreia Catarina Magalhães Arezes (U.Porto, FLUP-DCTP)
Carmelo Vega De la Rosa (Universidad de La Laguna)
Daniela Filipa de Freitas Ferreira (FLUP-DCTP)
Emílio Lara (Universidad de Jaén, I.E.S Sierra Sur)
Francisco Manuel Veleza Reimão Queiroga (FLUP-DCTP)
Hugo Daniel Silva Barreira (U.Porto, FLUP-DCTP)
Isabel Marília Peres (U. Lisboa, Centro de Química Estrutural)
Manuel Joaquim Moreira da Rocha (U.Porto, FLUP-DCTP)
Maria Alice Duarte Silva (U.Porto, FLUP-DCTP)
Maria de Jesus Sanches (FLUP-DCTP)
M^a Leonor César Machado de Sousa Botelho (U.Porto, FLUP-DCTP)
Mário Jorge Lopes Neto Barroca (U.Porto, FLUP-DCTP)
Nuno Resende (U.Porto, FLUP-DCTP)
Paula Cristina Menino Duarte Homem (U.Porto, FLUP-DCTP)
Paulo Batista (Museu do Teatro)
Rui Manuel Lopes de Sousa Morais (U.Porto, FLUP-DCTP)
Sérgio Emanuel Monteiro Rodrigues (U.Porto, FLUP-DCTP)

Avaliadores Científicos
Convidados
Invited Peer Reviewers

Carlos M. Fernandes
Catarina Pombo Nabais
Cristina Azevedo Tavares
Estela Jardim
Graça P. Corrêa
Maria do Carmo Serem
Nuno Resende
Olga Pombo
Paulo Batista

SUMÁRIO

- 09 **Revelar 7 e 8. Nota de Abertura**
Revelar 7 e 8. Opening Note
Nuno Resende
[HTTPS://DOI.ORG/IO.21747/17775302/REV7_8PRE](https://doi.org/10.21747/17775302/REV7_8PRE)
- 13 **A fotografia entre a Ciência, a Arte e a Filosofia.**
Colóquio
Photography in-between Science, Art and
Philosophy. Colloquium
Ana Lourenço Pinto, Carlos M. Fernandes,
Catarina Pombo Nabais, Cristina Azevedo Tavares,
Estela Jardim, Graça Correa, José Soudo, Liz Vahia,
Nicole Alves e Olga Pombo
[HTTPS://DOI.ORG/IO.21747/17775302/REV7_8PRE](https://doi.org/10.21747/17775302/REV7_8PRE)
- 21 **A Presença de Emílio Biel no Santuário do Bom**
Jesus do Monte.
Sandra Vasconcellos
[HTTPS://DOI.ORG/IO.21747/17775302/REV7_8AI](https://doi.org/10.21747/17775302/REV7_8AI)
- 50 **Ana Magalhães Rodrigues (1869-1937): A**
Descoberta de Uma Fotógrafa Portuguesa.
Nuno Resende
[HTTPS://DOI.ORG/IO.21747/17775302/REV7_8A2](https://doi.org/10.21747/17775302/REV7_8A2)
- 74 **Pensar a Fotografia como Performance. Notas**
preambulares para uma proposta metodológica.
Filipe Figueiredo e Cosimo Chiarelli
[HTTPS://DOI.ORG/IO.21747/17775302/REV7_8A3](https://doi.org/10.21747/17775302/REV7_8A3)
- 87 **Photomechanical crossroads - Comparing**
19th-Century Chromocupography and Charles
Eckstein's method from a Printmaker's
Perspective.
David Lopes e Graciela Machado
[HTTPS://DOI.ORG/IO.21747/17775302/REV7_8A4](https://doi.org/10.21747/17775302/REV7_8A4)

SUMÁRIO

120

Da Rejeição Total à Atração Fatal: O Estranho Caso do Retrato Judiciário ('Mugshot') nos Setores da Ciência, da Filosofia e da Arte.

Leonor Sá

[HTTPS://DOI.ORG/IO.21747/17775302/REV7_8A5](https://doi.org/10.21747/17775302/REV7_8A5)

137

Photos on Strings? A Fotografia na Literatura de Viagens Sobre Portugal (1900-1960).

Nuno Resende

[HTTPS://DOI.ORG/IO.21747/17775302/REV7_8A6](https://doi.org/10.21747/17775302/REV7_8A6)

164

Shifting Spectra: Comparative Approaches to Image Making in Science and Art University of the Arts London. Central Saint Martins.

Rob Kessler

[HTTPS://DOI.ORG/IO.21747/17775302/REV7_8A7](https://doi.org/10.21747/17775302/REV7_8A7)

197

da exposição: Bernardino Pires O fotógrafo e a cidade. / do livro : A Cidade do Porto na Obra do Fotógrafo Bernardino Pires. Recensão

Nuno Resende

[HTTPS://DOI.ORG/IO.21747/17775302/REV7_8RI](https://doi.org/10.21747/17775302/REV7_8RI)

NOTA DE ABERTURA

REVELAR 7-8 (2022-2023)

Nuno Resende
Editor

A pandemia de SARS-CoV-2 trouxe consigo a imprevisibilidade das condições da nossa existência. As dúvidas que se nos colocaram durante aquele período de 2020-2021 deixaram espaço a muitas interrogações e uma certeza, pelo menos, a da crescente volatilidade da sensação de controlo e de segurança.

Neste tempo avassalador de incertezas sucessivas, pontuado pela torrente de imagens que diariamente inunda as redes sociais, a Fotografia permite a fixação do instante e a sua conservação para contemplação futura. Anónimos, amadores, fotojornalistas e outros fotógrafos de ocasião encheram o espaço mediático actual (o digital) com imagens do isolamento, do silêncio, do sofrimento, da morte e da vida. A Fotografia testemunhou e foi lenitivo, documento, informação, testemunho. Será memória. Mas, se o digital permite uma maior ou mais extensa (e pormenorizada) captação dos momentos, também suscita a sua destruição, através do apagamento e posterior substituição por outras imagens. A fotografia é cada vez mais uma forma de catarse e de expurgo, para o bem e para o mal.

No contexto da perplexidade que a todos tomou, face à inquietação da mortalidade, da ânsia por uma vacina, do inédito de um confinamento à escala planetária, a participação no número 7 da revista Revelar, dedicado à relação da Fotografia e da Música/Som, viu-se reduzida a uns poucos artigos que não reflectiam o tema lançado pela chamada nem ofereciam a qualidade que tem caracterizado os números anteriores.

A circunstância de participarmos, em Novembro de 2022, no Colóquio Photography in-between Science, Art and Philosophy (CFCUL, FBAUL, IST) na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa possibilitou um convite e parceria com a organização do mesmo para a edição, na Revelar, das comunicações ali apresentadas.

Assim, com os artigos apresentados à vária do n.º 7 e algumas das comunicações do referido Colóquio, compusemos uma edição conjunta de dois números que sai agora a lume. Este volume traz consigo referências importantes ao nível da diversidade e de pontos de vista, percorrendo assuntos tão variados como

Eis, pois, revelações sobre uma “nova” fotógrafa portuguesa; olhares novos sobre um fotógrafo já conhecido, Emílio Biel; a fotografia como performance; as mugshots; a complexidade da imagem digital e a literatura de viagens através da imagem fotográfica. A Fotografia, espectro de temáticas, placa giratória de interesses e caleidoscópio de usos, revela-se cada vez mais um terreno fértil para o estudo da sua relação com outros meios, outras técnicas, outras expressões e outros veículos de informação.

Resta agradecer à Mestre Dr.ª Andréa Diogo, pela sua colaboração como coeditora na revista n.º 7, cujo tema será recuperado em próxima edição. À Mestre Dr.ª Ana Macedo Lima, pelo seu trabalho de revisão e acompanhamento na coordenação das edições. Ao Luís Loureiro, pelo inestimável esforço que colocou no desenho deste número duplo.

E à organização do Colóquio “Photography in-between Science, Art and Philosophy” o nosso agradecimento pela disponibilidade em aceitar esta parceria.

OPENING NOTE

REVELAR 7-8 (2022-2023)

Nuno Resende
Editor

The SARS-CoV-2 pandemic brought with it the unpredictability of the conditions of our existence. The doubts that arose during that period of 2020-2021 gave way to many questions and one certainty, at least, that of the growing volatility of the sense of control and security.

In this overwhelming time of successive uncertainties, punctuated by the torrent of images that daily floods social media, Photography allows the capture of the moment and its preservation for future contemplation. Anonymous individuals, amateurs, photojournalists, and other occasional photographers have filled the current media space (the digital space) with images of isolation, silence, suffering, death, and life. Photography witnessed and was soothing, a document, information, testimony. It will be memory. However, while the digital allows for a greater or more extensive (and detailed) capture of moments, it also raises the possibility of their destruction through deletion and subsequent replacement by other images. Photography is increasingly a form of catharsis and purging, for better or for worse.

In the context of the perplexity that engulfed everyone, facing the anxiety of mortality, the yearning for a vaccine, and the unprecedented nature of a planetary-scale lockdown, the participation in issue 7 of the Revelar magazine, dedicated to the relationship between Photography and Music/Sound, was reduced to a few articles that did not reflect the theme proposed by the call nor offered the quality that has characterized previous issues.

The circumstance of participating, in November 2022, in the Colloquium Photography in-between Science, Art and Philosophy (CFCUL, FBAUL, IST) at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon allowed an invitation and partnership with the organization for the publication, in Revelar, of the communications presented there.

Thus, with the articles submitted to issue number 7 and some of the communications from

the Colloquium, we have composed a joint edition of two issues that is now coming out. This volume brings with it important references in terms of diversity and points of view, covering subjects as varied as:

Revelations about a "new" Portuguese photographer; new perspectives on a well-known photographer, Emílio Biel; photography as performance; mugshots; the complexity of digital image and travel literature through photographic imagery. Photography, a spectrum of themes, a revolving plate of interests, and a kaleidoscope of uses, increasingly reveals itself as fertile ground for the study of its relationship with other media, techniques, expressions, and information vehicles.

We would like to express our gratitude to Dr. Andréa Diogo, for her collaboration as co-editor on issue number 7, whose theme will be revisited in the next edition. To Dr. Ana Macedo Lima, for her revision and support work in coordinating the editions. To Luís Loureiro for the invaluable work in creating the graphic design of this double issue of *Revelar*. And to the organizers of the Colloquium "Photography in-between Science, Art and Philosophy," our thanks for their availability and partnership.

COLÓ QUIO

A fotografia entre a Ciência, a Arte e a Filosofia

Ana Lourenço Pinto, Carlos M. Fernandes,
Catarina Pombo Nabais, Cristina Azevedo
Tavares, Estela Jardim, Graça Correa, José
Soudo, Liz Vahia, Nicole Alves e Olga Pombo

A fotografia tem sido objeto de várias teorias que a têm pensado com conceitos tão diversos como “aparelho”, na abordagem política e cultural de Vilém Flusser, a dupla “punctum e studium” proposta por Roland Barthes, o psicanalítico “sintoma” de Didi-Huberman, a “aura” (fetiche) de Walter Benjamin, ou o “mundo-imagem” de Susan Sontag.

No entanto, todas as teorias apontam para uma mesma evidência: a realidade complexa da fotografia, as suas várias e intrincadas dimensões. A fotografia tem a capacidade de captar e perceber o mundo, isto é, de, ao mesmo tempo, absorver o mundo e compreendê-lo. Simultaneamente, há na fotografia um jogo fundamental entre a sua (aparente) passividade e o seu poder de transformação do mundo, entre a sua (plausível) imparcialidade e a sua potência crítica. A fotografia tem ainda uma outra dimensão, a de ser um exercício transcendental: ao pensar o mundo, a fotografia pensa-se a si mesma como imagem.

O colóquio “A fotografia entre a Ciência, a Arte e a Filosofia”, realizado na FBAUL, a 26 de Novembro de 2023, pretendeu pensar a fotografia a partir da Ciência, da Arte e da Filosofia. Analisar as teorias, as técnicas e as práticas. Abordar a fotografia científica, a fotografia artística e as novas tecnologias fotográficas. Mas, o propósito central deste foi afirmar que, num mundo repleto de imagens e de múltiplas técnicas de captação e produção de imagem, se impõe, mais do que nunca, pensar a fotografia.

A ideia deste colóquio surgiu no Festival FIC.A – Festival Internacional de Ciência, que teve lugar no Palácio Marquês de Pombal, em Oeiras, a 13 de Outubro de 2021. Na qualidade de curadora da área “Ciência, Arte e Filosofia” do Festival, Catarina Pombo Nabais organizou uma sessão intitulada “Photography in Art, Science and Technology” para a qual convidou

Carlos M. Fernandes, Cristina Tavares e Estela Jardim. A sessão foi tão estimulante e produtiva que ficou a vontade de prolongar e alargar a discussão em formato de colóquio. Constitui-se, assim, uma equipa-base à qual, posteriormente, se juntaram, por convite: Graça Correa, José Soudo, Olga Pombo (no comité científico), e Ana Lourenço Pinto, Liz Vahia e Nicole Alves (no comité organizativo).

Para pensar estas questões, foram convidados inúmeros académicos, artistas e arquivistas, dos quais destacamos o reconhecido fotógrafo inglês de sementes, pólen, gérmen e outras entidades botânicas Rob Kessler como orador principal. Os restantes convidados foram organizados por painéis temáticos. Assim, no primeiro painel “Fotografia e Ciência”, participaram Leonor Sá, Miguel Claro e David Lopes; no segundo “Fotografia e Arte”, Paulo Catrica e Hagi Kenaan; no terceiro “Teoria da Fotografia”, Isabel Nogueira e Pedro Caldas; no quarto “História da Fotografia”, Nuno Resende e Teresa Siza; e no último painel “Práticas da Fotografia”, Filipe Figueiredo, Luís Pavão e Cosimo Chiarelli.

O conjunto de textos resultantes deste colóquio que se publicam nesta revista é dos seguintes autores: Rob Kessler, a dupla Cosimo Chiarelli e Filipe Figueiredo, a dupla David Lopes e Graciela Machado, Leonor Sá e Nuno Resende (a quem agradecemos possibilidade de publicação na revista Revelar).

Como orador principal da conferência, Rob Kessler tem um extenso trabalho sobre o potencial criativo da fotografia científica. No seu artigo “Shifting spectra: Comparative approach to image making in science and art University of the Arts London. Central Saint Martins”, reflete sobre a história da fotografia e o seu papel na ciência e na arte, com especial enfoque na microscopia. Rob Kessler mostra como a microscopia foi uma revolução no conhecimento da natureza e dos microrganismos. Pela primeira vez, o invisível a olho nu pôde ser visto, desenhado, ilustrado, examinado, estudado e que rapidamente se tornou uma zona híbrida tanto para cientistas quanto para artistas - como o zoólogo e artista Ernst Haeckel -, pois cumpre o papel de objetividade científica e experimentação artística.

No que diz respeito à área da Ciência e Arte e aproveitando a sua própria experiência de trabalho em vários laboratórios como artista, Rob Kessler reconhece a importância de adquirir as competências, o conhecimento científico, a linguagem e os procedimentos necessários para trabalhar em microimagem. O artigo também explora a importância da cor,

bem como de novas tecnologias como a inteligência artificial, na abordagem experimental da fotografia, que – como afirma Rob Kessler – deve ser reconhecida como uma forma de arte.

No artigo de Filipe Figueiredo e Cosimo Chiarelli “Pensar a Fotografia como Performance: Notas Preambulares para uma Proposta Metodológica”, os autores consideram que a fotografia teatral, pela sua natureza híbrida, representa um campo particularmente fértil para a reflexão sobre a fotografia em geral. Acima de tudo, a fotografia deve ser entendida como um dispositivo de visão, porque explicita uma série de tensões subjacentes à própria linguagem e ontologia da fotografia. Neste sentido, propõem-se levantar algumas questões intrínsecas sobre a natureza da fotografia a partir do cruzamento da fotografia com o teatro, as artes performativas e a performance: nomeadamente que a performatividade é imanente à imagem fotográfica e ao próprio dispositivo fotográfico; e que devemos pensar no fotógrafo como um performer.

Em «Encruzilhada Fotomecânica», David Lopes e Graciela Machado descrevem uma investigação sobre cromocupografia, um processo de foto-gravação desenvolvido pelo químico português José Júlio Rodrigues e a sua equipa no final do século XIX. Exercitando uma espécie de «arqueologia tecnológica», os autores reconstituíram o método de Rodrigues recorrendo sempre que possível aos materiais identificados nas escassas fontes disponíveis. Comparam também a cromocupografia com a cromolitofotografia de Charles Eckstein, salientando as diferenças e afirmando que o processo de Rodrigues não deve ser considerado uma mera variante do de Eckstein. Para além do levantamento técnico e da execução dos cromocupógrafos, Lopes e Machado reflectem também sobre a importância de processos fotográficos e fotomecânicos antigos e por vezes obscuros na reacção actual à «saturação digital».

Leonor Sá, no texto intitulado “Da rejeição total à atração fatal: o estranho caso do retrato judicial (‘mugshot’) nos setores da ciência, da filosofia e da arte”, trata do retrato judicial, trazendo as contribuições da antropologia, criminologia e medicina desde a segunda metade do século XIX até os dias atuais. A esta visão histórica acrescenta uma dimensão filosófica que lhe permite refletir sobre o significado do retrato judicial e descobrir como este atua como objeto biopolítico de poder. Ela também interpreta como esse tipo de retrato influenciou os artistas dos séculos XX e XXI e qual o impacto que sua apropriação pela TV e pelas redes sociais teve no mundo atual.

O artigo de Nuno Resende "Fotos em Fios? A Fotografia na Literatura de Viagens sobre Portugal (1900-1960)" propõe uma abordagem da fotografia em ligação com a literatura de viagens portuguesa produzida no século passado, em que a fotografia não se limitava à mera ilustração. Investigando o carácter autoral das fotografias e os motivos da utilização de imagens fotográficas, sejam elas comerciais, publicitárias ou literárias, o autor desenvolve uma análise comparativa de 350 imagens fotográficas datadas de 1909 a 1960, para estudar se são utilizadas como ilustração de o texto ou constituir uma narrativa independente.

Vale ressaltar a diversidade de temas e áreas em que estes textos aparecem, demonstrando justamente a riqueza de um pensamento resultante de pesquisas que cruzam as áreas da ciência, da arte e da filosofia com a produção fotográfica.

COLLO QUIUM

Photography in-between Science, Art and Philosophy

Ana Lourenço Pinto, Carlos M. Fernandes,
Catarina Pombo Nabais, Cristina Azevedo
Tavares, Estela Jardim, Graça Correa, José
Soudo, Liz Vahia, Nicole Alves e Olga Pombo

Photography has been the object of several theories each one proposing its own concepts. Concepts as diverse as “apparatus” in the political and cultural approach by Vilém Flusser, as the pair “punctum and stadium” proposed by Roland Barthes, as the psychoanalytic “symptom” of Didi-Huberman, the “aura” (fetish) by Walter Benjamin, or the “world-image” of Susan Sontag.

However, all theories point to the same evidence: the complex reality, the intricate multiple dimensions of photography. Photography has the capacity to capture and perceive the world, that is, it can, at the same time, absorb the world and understand it. Simultaneously, it encloses a fundamental play between its (apparent) passivity and its power to transform the world, between its (plausible) impartiality and its critical power. Photography has yet another dimension, that of being a transcendental exercise: when thinking about the world, photography thinks itself out as an image.

The colloquium “Photography in-between Science, Art and Philosophy”, held at FBAUL, on November 26, 2023, aimed at thinking photography from the perspectives of Science, of Art and of Philosophy. To analyse theories, techniques, and practices. To approach scientific photography, artistic photography, and new photographic technologies. But the core purpose was to stress that, in a world full of images and multiple techniques for capturing and producing images, it is imperative, more than ever, to think photography.

The idea of holding this colloquium started at the FIC.A Festival – International Science Festival, at Palácio Marquês de Pombal, in Oeiras, on October 13, 2021. As curator of the “Science, Art and Philosophy” area of the Festival, Catarina Pombo Nabais organized a session entitled “Photography in Art, Science and Technology” to which she invited Carlos M.

Fernandes, Cristina Tavares and Estela Jardim. The session was so stimulating and productive that the four of us felt like prolonging and expanding the discussion into a colloquium format. A base-team was thus created, to which later joined, by invitation: Graça Correa, José Soudo and Olga Pombo (for the scientific committee), and Ana Lourenço Pinto, Liz Vahia and Nicole Alves (for the organizational committee).

For the colloquium, numerous academics, artists and archivists were invited. We highlight the well-known English photographer of seeds, pollen, germ and other micro botanical entities, Rob Kessler as the main speaker. The remaining guests were organized into five thematic panels. In the first panel, “Photography and Science”, participated Leonor Sá, Miguel Claro and David Lopes; in the second, “Photography and Art”, Paulo Catrica and Hagi Kenaan; in the third, “Theory of Photography”, Isabel Nogueira and Pedro Caldas; in the “History of Photography” panel, the floor was given to Nuno Resende and Teresa Siza; and, in the last panel “Photography Practices”, we counted with the talks of Filipe Figueiredo, Luís Pavão and Cosimo Chiarelli.

The set of texts resulting from this colloquium that are published in this journal are by the following authors: Rob Kessler, the duo Cosimo Chiarelli and Filipe Figueiredo, the duo David Lopes and Graciela Machado, Leonor Sá, and Nuno Resende (whom we thank for the possibility of publication in the journal *Revelar*).

As the keynote speaker of the conference, Rob Kessler has an extensive work on the creative potential of scientific photography. In his article “Shifting spectra: Comparative approaches to image making in science and art University of the Arts London. Central Saint Martins”, he reflects on the history of photography and its role in science and art, with a special focus on microscopy. He shows how microscopy was a revolution in the knowledge of nature and micro-organisms. For the first time, the invisible to the naked eye could be seen, drawn, illustrated, examined, studied, and soon became a hybrid zone for both scientists and artists - such as the zoologist and artist Ernst Haeckel - as it fulfils the role of both scientific objectivity and artistic experimentation.

Concerning the Science and Art field and taking his own experience of working in many labs as an artist, Rob Kessler acknowledges the importance of acquiring the skills, the scientific knowledge, the language, and the procedures needed to work in micro-imaging. The article

also explores the importance of colour as well as of new technologies such as AI in the experimental approach to photography, which – as Rob Kessler states – must be recognized as an artform.

In the article by Filipe Figueiredo and Cosimo Chiarelli "Thinking of Photography as Performance: Preambular Notes for a Methodological Proposal", the authors consider that theatre photography, due to its hybrid nature, represents a particularly fertile field for reflection on photography in general. Above all, photography must be understood as a device of vision, because it makes explicit a series of tensions underlying the very language and ontology of photography. In this sense, they propose to raise some intrinsic questions about the nature of photography from the intersection of photography with theatre, the performing arts and performance: namely that performativity is immanent to the photographic image and to the photographic device itself; and that we should think of the photographer as a performer.

In «Photomechanical Crossroads», David Lopes and Graciela Machado describe an investigation into chromocupography, a photo-etching process developed by the Portuguese chemist José Júlio Rodrigues and his team in the late 19th century. Exercising a kind of «technological archaeology», the authors reenacted Rodrigues's method using whenever was possible the materials identified in the scarce available sources. They also compare chromocupography with Charles Eckstein's chromolitophotography, stressing out the differences and claiming that Rodrigues's process should not be regarded as a mere variant of Eckstein's. Besides the technical survey and the execution of the chromocupographs, Lopes and Machado also reflect on the importance of ancient and sometimes obscure photographic and photomechanical processes in today's reaction to «digital saturation».

Leonor Sá in the entitled text "From total rejection to fatal attraction: the strange case of the judicial portrait ('mugshot') in the sectors of science, philosophy and art", deals with the judicial portrait, bringing in the contributions of anthropology, criminology, and medicine from the second half of the 19th century to the present day. To this historical view, she adds a philosophical dimension that allows her to reflect on the meaning of the judicial portrait and discover how it acts as a biopolitical object of power. She also interprets how this type of portrait has influenced 20th and 21st century artists, and what impact its appropriation by TV and social networks has had on today's world.

Nuno Resende's article "Photos on Strings? Photography in Travel Literature about Portugal (1900-1960)" proposes an approach to photography in connection with Portuguese travel literature produced in the last century, in which photography was not limited to mere illustration. Investigating the authorial nature of photographs and the reasons for using photographic images, whether they were commercial, advertising, or literary, the author develops a comparative analysis of 350 photographic images dating from 1909 to 1960, to study whether they are used as an illustration of the text or constitute an independent narrative.

It is worth emphasising the diversity of themes and areas in which these texts appear, precisely demonstrating the wealth of thought resulting from research that crosses the areas of science, art, and philosophy with photographic production.

2.

A Presença de Emílio Biel no Santuário do Bom Jesus do Monte.

Resumo: O presente artigo trata sobre fatos históricos ocorridos entre os anos de 1879 e 1880, revelando as circunstâncias da presença de Emílio Biel no Santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga, como fotógrafo. Isso foi possível mediante o acesso às atas elaboradas naquele período e conservadas no Inventário da Confraria do Bom Jesus do Monte. Através da leitura dessas atas, foi encontrado o termo do contrato firmado entre a Mesa da Confraria e a casa Emílio Biel & C^a, expondo o contexto rigoroso das cláusulas estipuladas ao fotógrafo. Outros documentos relacionados com o contrato foram localizados, a exemplo dos mandados de pagamento, letras de câmbio, estampas e vistas fotográficas. Esses registros documentais e fotográficos são os testemunhos daquele acontecimento histórico, ou seja, trata-se de fontes primárias do inventário do património. Os registros fotográficos considerados como iconografia da História da Arte, revelam as diversas peculiaridades existentes e o conteúdo cultural daquele momento histórico.

Sandra Vasconcellos

Abstract: The present article deals with historical facts that took place between 1879 and 1880, revealing the circumstances of the presence of Emílio Biel at the Sanctuary of Bom Jesus do Monte, in Braga, as a photographer. This was possible through access to the minutes drawn up in that period and kept in the Inventory of the Confraternity of Bom Jesus do Monte. Through the reading of these minutes, the term of the contract signed between the Bureau of the Brotherhood and the house Emílio Biel & C^a was found, exposing the strict context of the clauses stipulated to the photographer. Other documents related to the contract were found, such as payment orders, bills of exchange, prints and photographic views. These documentary and photographic records are the testimonies of that historical event, that is, they are primary sources of the heritage inventory. The photographic records considered as iconography of the History of Art, reveal the various existing peculiarities and the cultural content of that historical moment.

Palavras-chave: Emílio Biel & C^a, registros documentais e fotográficos, fontes históricas, inventário do património.

Keywords: Emilio Biel & C^a, documentary and photographic records, historical sources, heritage inventory. .

INTRODUÇÃO

As Atas da sessão da Mesa da Confraria do Real Santuário do Bom Jesus do Monte preservadas no Inventário do Arquivo daquela Confraria, foram fundamentais para a elaboração da minha dissertação de mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, em 2020, desenvolvida em torno de uma figura desconhecida da História da Fotografia em Portugal, Casimir Lefebvre, sob a orientação do Professor Doutor Nuno Resende, com o título *Casimir Lefebvre: Talento, Ciência e Arte*, e posteriormente na produção do artigo¹ *Casimir Lefebvre o operador de fotografia e as reveladoras cartas de Francisco José Resende*.

Casimir Lefebvre era químico, professor de pintura e exerceu a atividade de operador de fotografia e pintor de ornamentos em Portugal, entre os anos de 1867 a 1880. Anteriormente, foi operador de fotografia nos estúdios de Nadar, Numa Blanc e Adam Salomon, em Paris; no estúdio de Mitkiewicz e Straszak, em Bélgica. No Porto, exerceu esta mesma atividade nos estúdios da *Photographia Talbot*, *Photographia Nacional* e na *Fotografia Universal*; e em Lisboa, no estúdio do fotógrafo Henrique Nunes e na *Secção Photographica (Artística) da Direcção-Geral dos Trabalhos Geodésicos, Topographicos, Hydrographicos e Geologicos do Reino*, sob a direção de José Júlio Bettencourt Rodrigues. Como pintor de ornamentos, Lefebvre desempenhou essa atividade em palacetes na França, na Alemanha, e ficou conhecido por seus trabalhos elaborados no palacete Silva Monteiro, na Ourivesaria Moutinho e na Photographia Salvini, no Porto. Através das pesquisas no Inventário da Confraria, foi possível averiguar a nomeação e contratação de Casimir Lefebvre através das atas elaboradas nos dias 14 e 17 de março do ano de 1879 para executar a pintura ornamental no interior da Basílica do Bom Jesus do Monte, em Braga.

Durante as pesquisas sobre Casimir Lefebvre, deparei-me com um registro referente à ata da sessão realizada em 21 de março de 1879, e que faz alusão ao fotógrafo Emílio Biel, ou melhor a um contrato estabelecido entre a Mesa da Confraria do Real Santuário do Bom Jesus do Monte e a casa Emílio Biel & C^a. Ou seja, no mesmo mês e ano, com uma diferença de apenas sete dias, Casimir Lefebvre e Emílio Biel foram contratados para executarem trabalhos específicos no Santuário do Bom Jesus. Lefebvre, seria responsável pela pintura ornamental do interior da

1. Artigo publicado na Revelar: Revista de Estudos da Fotografia e Imagem Vol.6 (2021), p: 61-82. Disponível em <https://ojs.letras.up.pt/index.php/RL>.

Basílica do Bom Jesus e Biel, pelas fotografias dos monumentos, e seus entornos, além da área interna da Basílica com suas obras de arte. Portanto, ambos estiveram no mesmo período e lugar. Diante desse fato, existe a hipótese de que as qualidades artísticas e profissionais, de Lefebvre e Biel, serem, mutuamente conhecidas.

Mas antes desse fato é necessário expor determinados acontecimentos e que culminaram com a formação da sociedade Emílio Biel & C^a, a casa fotográfica contratada pela Mesa da Confraria para tirar fotografias das obras de arte, monumentos e paisagens que fazem parte do Santuário do Bom Jesus do Monte.

DA CASA FRITZ À CASA EMÍLIO BIEL & C^a

Joachim Friederich Martin Fritz, o fotógrafo M. Fritz, como era conhecido, chegou em Portugal em meados do século XIX, e depois de se instalar em Lisboa, passou a morar no Porto, estabelecendo seu atelier fotográfico em 1856, na Rua do Almada nº 13, 2^a andar (Vasconcellos, 2020:55) tendo permanecido nesta mesma morada até meados de setembro de 1865, pois desde 3 de setembro já anunciava no jornal *O Commercio do Porto* imagem 1 a mudança para o número 122 da mesma rua, no próximo ao dia de S. Miguel, ou seja, 29 de setembro.



Imagem 1. Recorte de anúncio, *O Commercio do Porto* (1865, 3 de setembro), XII Anno, Nº 200, p. 4.

Neste mesmo ano, M. Fritz, além do estúdio no Porto, tinha outro instalado em Lisboa (Sena, 1998:52-53), ano em que o número de casas fotográficas no Porto aumentou de sete para dez e no ano seguinte já havia treze. A ampla divulgação em revistas, artigos e periódicos sobre a nova arte e «com a realização de exposições fotográficas, a fotografia ligada à produção de retratos e imagens artísticas ganhou uma grande popularidade» (Bernardo, 2007:288). De fato, as exposições além de estimularem o conhecimento e a crítica sobre os trabalhos de arte exibidos, também revelavam o progresso sobre os diversos gêneros, técnicas, e as últimas novidades de criação artística (Vasconcellos, 2020:65), a exemplo da fotografia.

A fotografia aparece associada a exposições de belas-artes, pela primeira vez, em 1854, na 5ª Exposição Trienal da Academia Portuense de Belas Artes, onde Miguel Novaes foi o protagonista desse acontecimento (Vasconcellos, 2020:64-65). E na 8ª Exposição Trienal, ocorrida em 1863, M. Fritz participou expondo cinco fotografias (Vasconcellos, 2020:71). A Casa Fritz era um «conceituado estabelecimento que fora distinguido na Exposição Industrial do Porto de 1861» (Baptista, 2010:117, apud Vasconcellos, 2020:71). M. Fritz também participou, em 1865, da Exposição Internacional do Porto, no Palácio de Cristal imagem 2, embora como vogal do 12º Grupo referente às Belas Artes, sendo o único fotógrafo a fazer parte do corpo de jurados.

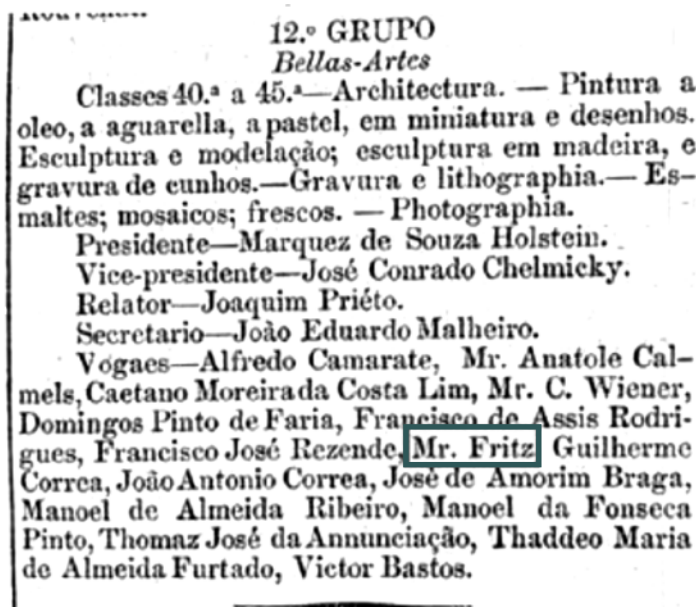


Imagem 2. Recorte do Noticiário, *O Commercio do Porto* (1865, 4 de outubro), XII Anno, Nº 226, p. 2.

Por outro lado, o alemão Emílio Biel (1838-1915), que também já havia estado em Lisboa entre 1857 a 1859 (Bernardo, 2007:475, nr.122), veio se estabelecer no Porto, no início dos anos sessenta, e «a sua atividade comercial na importação de tecidos e retrosaria estava sediada no número 151 da Rua do Almada» (Baptista, 2010:117), e não demorou muito para também interessar-se pela fotografia, pois Biel «destacou-se noutros domínios ligados às grandes inovações técnicas do século XIX» (Baptista, 2010:112), como pode ser observado com a sua participação em 1865 da Exposição Internacional do Porto, referente ao Reino da Prússia, nas Classes 14ª, 27ª e 33ª, representando respectivamente a Hosterey F. P. (cartuchos com bala); Kulmann & Gerhardts (passamarias de lã); e, Hissing Möllmann (candelabros, lustres e outros objetos em bronze e ferro).

Quando Biel passa também a exercer a arte da fotografia, muda-se, em 1868, para os números 122 a 126 da mesma rua, estabelecendo-se no *Atelier Photographico de M. Fritz*, adquirindo-o posteriormente (Vasconcellos, 2020:71). Contudo, no Almanak do Porto² elaborado em 1868, e publicado no ano seguinte, consta nesta morada o depósito da fábrica de botões, tendo como proprietário Emílio Biel e na secção *Photographias* continua a referência ao fotógrafo *M. Fritz*.

No almanaque publicado em 1870³, a fábrica de botões de duraque, sêda e metal passa para a Rua da Alegria nº 373, cujo proprietário, Emílio Biel, era mencionado como negociante estrangeiro e com morada na Rua do Almada nº 122. Em 1874, na publicação do *Almanak do Porto*⁴, o escritório da fábrica de botões, administrada pela sociedade Gonçalves Ribas & C^a é mencionada na mesma morada que consta o nome do fotógrafo *M. Fritz* e do negociante estrangeiro Emílio Biel. De acordo com Bernardo (2007:296):

«A introdução de técnicas mais baratas permitiu entretanto que a fotografia se tornasse acessível à bolsa dos menos abastados e devido à rápida evolução das técnicas fotográficas verificou-se alguma instabilidade na indústria e no comércio da especialidade, levando à abertura e encerramento de numerosos estabelecimentos. Como consequência desta dinâmica, impôs-se no mercado portuense durante a década de 1870 a Fotografia União, a Casa Emílio Biel e a Photographia Moderna. Nestas casas, assim como noutras, podiam fazer-se as mais variadas formas de fotografia ou comprar tudo o que era necessário para o trabalho de um fotógrafo»

E «talvez se expliquem, assim, as frequentes cisões e mudanças de sociedade» (Resende, 2021:148). É possível que *M. Fritz* tenha optado em permanecer somente com o atelier em Lisboa e ceder o *Atelier Photographico M. Fritz*, estabelecido no Porto, para Emílio Biel. Embora Bernardo (2007:475) informe que Biel «em 1873 comprou a casa de fotografia Fritz e desenvolveu a fotografia e artes gráficas correlacionadas, tendo-se dedicado igualmente a outras

2. Almanak do Porto e seu districto para o anno de 1869. Secções: Fábrica de Botões, p. 212; Negociantes Estrangeiros, p. 352; Photographias, p. 189. Porto: Empresa Popular J. L. de Sousa. Fonte: Biblioteca Pública Municipal do Porto. [acesso em 19-5-2022].

3. Almanak do Porto e seu districto para o anno de 1870. Secções: Fábrica de Botões, p. 267; Photographias, p. 271. Porto: Empresa Popular J. L. de Sousa. Fonte: Biblioteca Pública Municipal do Porto. [acesso em 19-5-2022].

4. Almanak do Porto e seu districto para o anno de 1874. Secções: Fábrica de Botões, p. 237; Negociantes Estrangeiros, p. 369; Photographias, p. 227. Fonte: Biblioteca Pública Municipal do Porto. [acesso em 19-5-2022].

actividades industriais e comerciais», somente em 1875, o nome de Emílio Biel passa a constar na secção de *Photographia do Almanak do Porto*⁵, como proprietário do atelier de Fritz, e neste mesmo local é também mencionado o escritório da fábrica de botões, Gonçalves Ribas & C^a. No ano anterior, em 1874, Emílio Biel participou da 11^a Exposição Trienal da Academia Portuense de Belas Artes, «juntamente com Ferdinand Brütt, técnico de fotografia que trabalhava com Biel há algum tempo» (Vasconcellos, 2020:75). No catálogo da exposição, na secção *Photographia*, consta o nome E. Biel & F. Brütt, como proprietário da *Photographia Fritz*. Portanto, a sociedade entre Biel e Brütt já existia, mesmo que informalmente, de tal maneira que em 5 de setembro de 1875 imagem 3 «é noticiado no *O Jornal do Porto*, que D. Luís I em visita ao Porto, esteve na *Photographia Fritz* onde Emilio Biel tirou-lhe diversas fotografias» (*Idem*). Importa assinalar que a denominação *Photographia Fritz*, formada pela sociedade E. Biel & F. Brütt⁶ foi oficialmente constituída somente em 22 de agosto de 1876, conforme consta na escritura do Arquivo Distrital do Porto. E com essa denominação a sociedade E. Biel & F. Brütt participou da Exposição Internacional de Filadélfia, em 1876, e «em 1878 integra a Comissão que preparou a participação do Porto na Exposição Universal de Paris» (Castro et al., 2015:27).

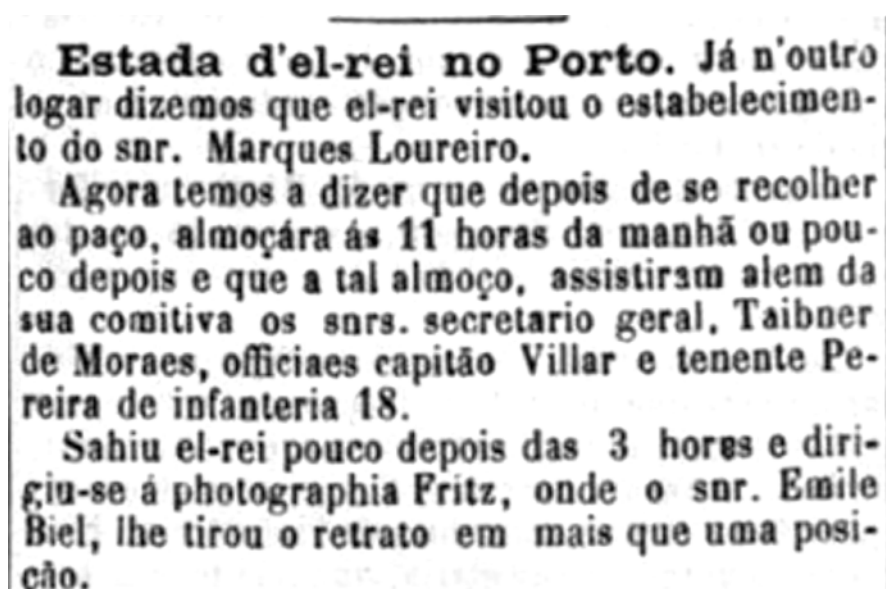


Imagem 3. Recorte do noticiário, *O Jornal do Porto*, XVII Anno (1875, 5 de setembro), XVII Anno, N^o 202, p. 2.

5. Almanak do Porto e seu districto para o anno de 1875. Secções: Fábrica de Botões, p. 162; Negociantes Estrangeiros, p. 317; Photographias, p. 152. Fonte: Biblioteca Pública Municipal do Porto. [acesso em 19-5-2022].

6. Arquivo Distrital do Porto. Sociedade E. Biel & F. Brütt: PT/ADPRT/NOT/CNPRT01/001/0518/00501. Fl. 41 v.º - 43 v.º. Informação cedida por Nuno Resende.

Embora no *Almanak do Porto* de 1878⁷, ainda seja mencionado o nome M. Fritz na secção de *Photographias*, consta como proprietária deste atelier a sociedade Emílio Biel & C^a, e na mesma morada, na Rua do Almada nº 122, o escritório Gonçalves Ribas & C^a. Somente a partir da publicação do almanaque de 1879, o escritório Gonçalves Ribas & C^a passa para o nº 22, 2º andar da Rua do Almada. De acordo com Baptista (2010:115), «a sociedade Emílio Biel & C^a dividia-se em duas secções, a secção de indústrias gráficas que englobava as atividades relativas à fotografia, fototipia e litografia, de que era sócio o fotógrafo Fernando Brütt e a secção de publicações, de que era sócio o fotógrafo Cunha Moraes».

No âmbito da publicidade gráfica, importa sublinhar que os «importantes registos que traduzem o investimento e até a dimensão de alguns negócios, ainda no século XIX» (Resende, 2021:159), comprovam que a casa Emílio Biel & C^a «é a que se impõe como [a principal] emissora de anúncios em almanaques, revistas e jornais» (*Ibidem*), a exemplo do anúncio publicado no *Almanak do Porto* imagem 4 fazendo referência a *Antiga Casa Fritz* como consta ao lado da imagem.



«Esta antiga e acreditada casa, executa com a maior presteza e máxima nitidez todos os trabalhos por qualquer processo photographico, e especialmente pelo systema phototypico, para o que tem dispendido um grande capital, razão pelo qual é incontestavelmente o nosso atelier o primeiro do paiz. Os innumerados trabalhos phototypicos que temos feito n'estes ultimos oito annos tornam a nossa casa bastante recommendavel. Entre outros differentes trabalhos, encarregamo-nos de reverter por um processo inalteravel e para qualquer tamanho até ao natural, qualquer photographia que ainda por mais pequena que seja, nos enviem. Para estes e outros trabalhos tem o nosso estabelecimento conceituados artistas de reconhecido merito. Pela modicidade dos preços com que executamos quaesquer vistas pelos processos de photo-gravura, lembramos, como grande economia ás casas editoras de publicações illustradas, aos proprietarios de fundições, armazens de moveis e de machinas, que publiquem catalogos illustrados: a grande differença de preços entre a gravura em aço e o photo-gravura; sendo este ultimo processo o único que se assemelha áquelle. Pela photo-gravura podem-se reproduzir quadros a oleo, gravuras em aço, cobre ou madeira, e quaesquer curiosidades archeologicas, tudo com a maxima perfeição».

Imagem 4. Anúncio publicado no *Almanak do Porto* 1879 e transcrição nossa.

7. *Almanak do Porto e seu districto para o ano de 1878*. Secções: *Fábrica de Botões*, p. 172; *Photographias*, p. 207. Fonte: Biblioteca Pública Municipal do Porto. [acesso em 19-5-2022].

Outra forma de publicidade gráfica que passou a fazer parte da fotografia era a carte de visite, que permitia «associar-lhe informação tão diversa, como o número do *cliché*, o anúncio do fotógrafo ou da casa fotográfica que a produziu» (Resende, 2021:161), na frente ou no verso do cartão. A carte de visite foi patenteada em 1854 por Disdéri, e era uma nova forma de apresentação de retrato produzido através do processo do colódio úmido, tornando-se popular e acessível para a classe menos abastada. Em Portugal, as cartes de visite «foram produzidos industrialmente e pela primeira vez pelo Club Photographico Lisbonense, fundado em 1861 pelo fotógrafo Joaquim J. R. da Cunha» (Bernardo, 2007:295). E conforme Francisco Queiroz (2004), a carte de visite:

«tem importância para a História da Arte: ao nível das artes decorativas, do mobiliário e de vários outros aspectos. Tem ainda importância para a História da Técnica. Não podemos também negligenciar os timbres dos fotógrafos, muito interessantes para o estudo do papel timbrado e da História das Artes Gráficas».

É justamente neste aspecto, sobre os timbres fotográficos, revelando o autor da fotografia, o atelier responsável ou mesmo as menções honrosas e participação em exposições, que podemos equiparar a um *Curriculum Vitae* reduzido, porém com as informações necessárias sobre as qualificações do fotógrafo ou da casa fotográfica.

Através da sequência das cartes de visite apresentadas a seguir imagem 5-14 observam-se as mudanças de moradas e timbres da casa *M. Fritz* e posterior aquisição desse atelier por Emílio Biel, porém este mantém a designação *Fritz*, «nos trabalhos de retratos, por razões comerciais»



Imagem 5. APIF - Nuno Resende



Imagem 6. APIF - Nuno Resende



Imagem 7. APIF - Nuno Resende



Imagem 8. APIF - Nuno Resende



Imagem 9. APIF - Nuno Resende



Imagem 10. PT - CPF-CHM 025 v



Imagem 11. APIF - Nuno Resende



Imagem 12. APIF - Nuno Resende



Imagem 13. PT - CPF - 019 v



Imagem 14. PT - CPF-CHM 196 v

(Baptista, 2010:123), até a produção gráfica da carte de visite relacionada com a sociedade Emílio Biel & Cª, na Rua Formosa nº 342, instalada no antigo palacete do conde de Bolhão e com a denominação *Photographia da Casa Real*, desmembrada da anterior menção a *Antiga Casa Fritz*.

Por outro lado, outra forma «de disseminação e circulação de imagens fotográficas teve lugar através dos cartões postais ilustrados» (Baptista, 2010:87), estampas ou vistas fotográficas. É neste contexto que a presença de Emílio Biel no Santuário do Bom Jesus do Monte é justificada, através da concessão à casa Emilio Biel & Cª, pela Mesa da Confraria, de tirar vistas fotográficas e produzir estampas das obras de arte, monumentos e paisagens pertencente ao santuário.

O TRABALHO DE EMÍLIO BIEL NO BOM JESUS

Não há evidência de como aconteceu o contacto de Emílio Biel com a Confraria do Bom Jesus do Monte que gerou o contrato, contudo é necessário esclarecer que nos finais do século XIX, «a venda de fotografias de paisagens, vistas, estereoscopias e bilhetes-postais, tornou-se comum em vários estabelecimentos da cidade» (Resende, 2021:160) e a casa Emílio Biel & C^a «terá sido um dos primeiros produtores e editores de bilhetes-poatais ilustrados» (*Ibidem*). Este fato, por si só, demonstrava a qualificação dessa casa fotográfica e de produção gráfica para obter a permissão de executar o trabalho no santuário. Contudo, considerando que as figuras relacionadas com as artes no Porto, seja através da fotografia ou da pintura, tinham conhecimento mútuo das qualidades técnicas e artísticas dessas figuras, existe a hipótese de que Lefebvre e Biel já se conheciam, e seria natural, pois ambos estavam ligados à fotografia, e isso reforçaria a aprovação dos trabalhos a serem executados por Emílio Biel no Santuário do Bom Jesus do Monte. Sendo assim, creio na hipótese de que Lefebvre tenha comentado com Biel sobre o Santuário do Bom Jesus do Monte e este tenha se interessado em fotografar o monumento localizado em Braga. Constatei essa hipótese por conta de um trecho do termo do contrato firmado pela Mesa da Confraria do Bom Jesus do Monte⁸, principalmente da utilização do verbo conceder, conforme consta na cláusula 1^a do Termo do contrato:

«Apoz maduro exame, resolveu a Meza aprovar o contracto seguinte: A Meza da Confraria do Real Sanctuario do Bom Jesus do Monte, [...] concede á casa de Emilio Biel & C^a, photographos da cidade do Porto, o privilegio de tirar vistas photographicas d'obras d'arte ou paysagens dentro da área pertencente ao dito Sanctuario, sob as seguintes clausulas e condições [...]».

Embora a Mesa da Confraria tenha permitido à casa Emílio Biel & C^a de tirar fotografias do Santuário do Bom Jesus do Monte, ao ler o contrato na íntegra, conforme reprodução em apêndice, é possível perceber o rigor das cláusulas e a imposição de onerosas multas, assim como o direito de rescindir o contrato ou mesmo acionar juridicamente, incluindo reparação de perdas e danos, por descumprimento de quaisquer das cláusulas impostas. Ademais, como pode ser constatado na cláusula 11^a, as vistas fotográficas ou estampas deveriam ser coladas em cartões, com informações em litografia, indicadas pela Mesa da Confraria e os tamanhos das

8. Termo de Mesa – Fonte: 8º Livro dos Termos e Acórdãos de 21 de março de 1879, fólio 36-36v. Arquivo da Confraria do Bom Jesus do Monte, Braga. [acesso em 26-5-2021].

estampas e vistas fotográficas, assim como os preços seriam estipulados também por essa associação religiosa.

A Mesa da Confraria também proibia que qualquer outro fotógrafo, profissional ou amador, tirasse fotografias dentro da área do Santuário do Bom Jesus, lembrando que naquele período o Casimir Lefebvre executava a pintura ornamental do interior da basílica e que além de pintor, era um fotógrafo e operador de fotografia, contudo, em face da 12ª cláusula, estava Lefebvre impedido de exercer assistência desse gênero a Emílio Biel.

Através das cláusulas firmadas em contrato, foi possível ter acesso a outros documentos⁹: Mandados de Pagamento elaborados pelo tesoureiro da Casa das Estampas do Santuário do Bom Jesus do Monte e das Letras de Câmbio da casa Emílio Biel & Cª, como podem ser conferidos a seguir imagem 15-16.



Imagem 15. Mandado de Pagamento nº6, no valor de 587\$200 (1879, 18 de novembro).

9. Livro de Despesa Orçada e Efetuada (1879-1886). Arquivo da Confraria do Bom Jesus do Monte, Braga [acesso em 26-5-2021].

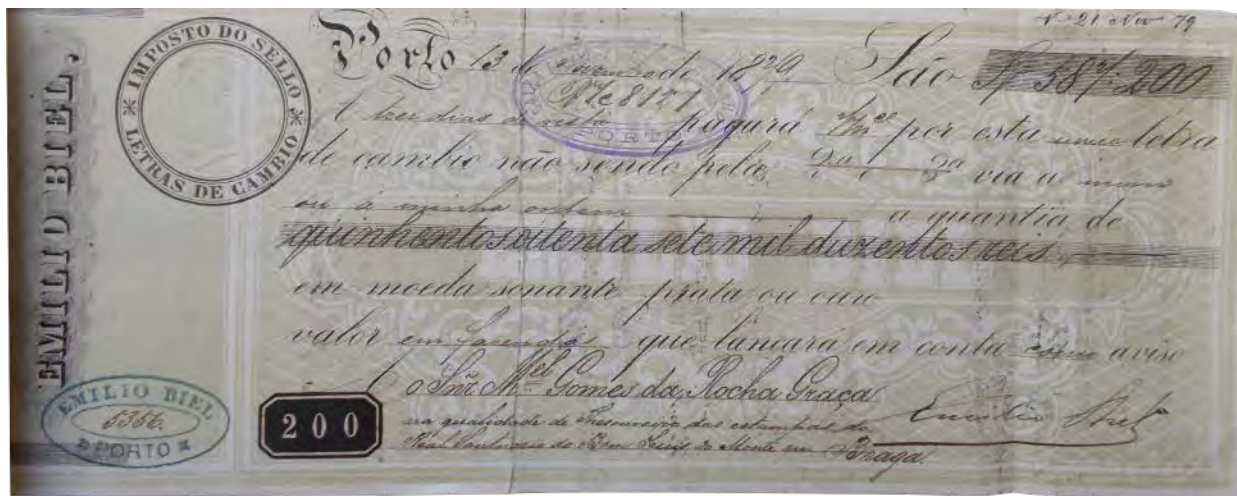


Imagem 16. Letra de Câmbio (frente) no valor de 587\$200.

A FOTOGRAFIA COMO FONTE HISTÓRICA

De acordo com Baptista (2010:87) «uma das mais importantes formas de disseminação e circulação de imagens fotográficas teve lugar através dos cartões postais ilustrados, que surgiram na última década de Oitocentos e cuja utilização se generalizou». De fato, e esses cartões postais, vistas fotográficas ou estampas que foram executadas por Emílio Biel, teriam que ser carimbadas pela Mesa da Confraria, com tinta de impressão em carimbo oval com a legenda: Real Sanctuario do Bom Jesus do Monte de Braga, incluindo as armas encimadas com as quinas e os emblemas dos mártires, conforme cláusula 1ª do contrato firmado, como pode ser conferido imagem 17-18. E as fotografias eram coladas em cartões com informações do local e autoria nos cantos inferiores.

As fotografias da casa Emílio Biel & Cª produzidas na área do Santuário do Bom Jesus do Monte, revelam detalhes interessantes, e tornam-se uma ferramenta documental que resgatam e trazem a público aquele momento e realidade. Ou seja, «a fotografia foi e ainda é utilizada como janela para o passado, fornecendo dados que os documentos textuais não registraram» (Sônego, 2010:114), mas além disso «a fotografia, evidenciou a necessidade de se estudar o significado e o conteúdo cultural desse material» (*Idem*). Ademais, «o património da fotografia é também o da memória e do registro que evoca a imagem produzida e, diríamos até, das práticas que lhe estavam associadas» (Resende, 2021:158).



Imagem 17. Propriedade: APIF - Nuno Resende



Imagem 18. Verso com carimbo do Santuário

Como pode ser observado na vista fotográfica do Hotel da Boa Vista imagem 19, que exhibe diferenças, comparada com a imagem do mesmo hotel tirada posteriormente. E de acordo com a cláusula 4ª do contrato estabelecido: «Quando se tenham tirado clichés d'alguma obra d'arte ou paisagem que posteriormente venha a sofrer mudanças d'aspecto ou perspectiva, com os melhoramentos que se empreendem, obriga-se a casa E. Biel & Cª a tirar nova cliché, se a Mesa o julgar conveniente», portanto, foi o que ocorreu em relação ao Hotel Boa Vista, que sofreu alteração na fachada lateral e na paisagem do entorno, como pode ser observado imagem 20. Ademais, a imagem mostra o carro americano na frente hotel, que era o tipo de transporte utilizado, pois naquele ano de 1879, ainda não havia sido construído o Ascensor do Bom Jesus, que se deu em 25 de março do 1882, ou seja, dois anos depois das fotografias tiradas por Emílio Biel.

As imagens seguintes imagem 21-25 a estas acima citada foram tiradas do espaço externo do Santuário do Bom Jesus do Monte e seu entorno, e na área interna da basílica imagem 26 pode ser vista as pinturas ornamentais executadas por Casimir Lefebvre.



Imagem 19. Vista do Hotel da Boa Vista



Imagem 20. Vista do Hotel da Boa Vista



Imagem 21. Rua dos Sobreiros - Bom Jesus, Braga - A arte e a natureza em Portugal – Emilio Biel & C^a Editores



Imagem 22. Cascata do Lago



Imagem 23. Lago



Imagem 24. A arte e a Natureza em Portugal - Escadório – Bom Jesus, Braga – Emílio Biel & C^a – Editores – F006



Imagem 25. A Arte e a Natureza em Portugal - Templo do Bom Jesus, Braga - Emilio Biel & C^a Editores - F007



Imagem 26. Interior da Basílica do Bom Jesus do Monte

O término do serviço prestado por Emílio Biel ocorreu em janeiro de 1880, conforme atestam os documentos. Ademais, como consta no passaporte emitido em 9 de setembro de 1880¹⁰, Emílio Biel partiu do Porto *para uma cidade na Europa, que infelizmente não é possível identificar*. Neste mesmo documento, consta que ele era solteiro estava acompanhado com seu filho *George* de sete anos, obviamente, trata-se do filho «João Jorge Emílio Biel, nascido em 12 de janeiro de 1873» (Castro et al., 2015:51). E conforme Baptista (2010:111), Emílio Biel casou-se com Edith Katzenstein em 14 de setembro de 1880, ou seja, o casamento foi realizado fora de Portugal e depois da conclusão dos compromissos firmados com a Mesa da Confraria do Bom Jesus do Monte.

Embora a casa Emílio Biel & C^a tenha concluído a obra de fotografar o Santuário do Bom Jesus do Monte em 1880, os compromissos pactuados com a Mesa da Confraria continuariam a prevalecer até cinco anos da data da escritura, conforme os termos da cláusula 10^a do contrato firmado:

«10^a Este contracto deverá por tempo de cinco annos a contar da data da respectiva escriptura, findo este prazo, poderá ser prorrogado com as mesmas ou outras condições, se ambas as partes nisso convierem [...]»

Considerando que a casa Emílio Biel & C^a e a Mesa da Confraria, após o prazo estipulado, tenham atribuído outras condições e que essas fossem mais favoráveis ou mesmo mais vantajosas para ambas as partes, possibilitando inclusive a divulgação sobre o Santuário do Bom Jesus do Monte, evidencia a publicação das fotografias através da imprensa. Ademais, com a introdução da fototipia, a casa Emílio Biel & C^a teve condições de dar início à obra de edições fotográficas, a despeito de catálogos ilustrados, álbuns, além de colaborar com publicações de vistas do norte de Portugal em periódicos.

Conforme Batista (2010:176), no final da década de 1880 estavam reunidas as condições para dar início à edição d'*A Arte e a Natureza em Portugal*, mas essa publicação só veio a ter lugar em 1902. O Volume Primeiro de *A Arte e a Natureza em Portugal*, consiste num álbum de fotografias com descrições, clichés originais, cópias em fototipias de monumentos, obras de

10 Registo de Passaporte – Livro 73 (16 de março de 1880 a 5 de outubro de 1880), fl. 220 (1880, 9 de setembro), N^o 1344: PT-ADPRT-AC-GCPRT-J-E-026-3316_m0223.tif. . Disponível em <http://pesquisa.adporto.arquivos.pt/viewer?id=411786>. [acesso em 8-11-2021].

arte, costumes e paisagens. Posteriormente, foram publicados os demais volumes, perfazendo um total de oito. Portanto, trata-se de “um verdadeiro inventário, feito pela photographia, das vastas e inumeráveis belezas [...] espalhadas pelo nosso paiz, e que pela maior parte são tão pouco conhecidas [...]”, conforme palavras dos editores dirigida aos leitores desse volume. Além dessa justificativa, os editores expõem outro objetivo, “mais patriótico e grandioso” que “é o de tornar Portugal conhecido, e principalmente dos estrangeiros que não visitaram ainda o nosso paiz.”

O Volume Quinto¹¹, publicado em 1905, ou seja, vinte e seis anos após a data do contrato entre a casa Emílio Biel & C^a e a Mesa da Confraria, contempla Braga em dois momentos e num deles, apresenta quatro fototipias relacionadas com o Santuário do Bom Jesus do Monte: Escadório, Templo, Gruta imagem 27 e Avenida dos Sobreiros. Essas fototipias com descrição feita por Manuel Monteiro fazem parte das que foram produzidas durante o contrato firmado entre a Mesa da Confraria e a casa Emílio Biel & C^a.



Imagem 26. Gruta

11 Biblioteca Nacional de Portugal – Biblioteca Nacional Digital. Disponível em https://purl-pt/33636/ea-594-v_9_master/ea-598-v/ea-598-v_PDF/ea-598-v_000.pdf. [acesso em 11-11-2022].

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do acesso a documentos, em face de pesquisas relacionados com a figura de Casimir Lefebvre, surgiu outra personalidade bastante conhecida no Porto da segunda metade do século XIX, Emílio Biel, que não fazia parte da pesquisa original, resultando na organização de um arquivo para ser utilizado numa oportunidade futura, num artigo para dar conhecimento sobre estas descobertas inéditas que revelam também *A Presença de Emílio Biel no Santuário do Bom Jesus do Monte*, como fotógrafo.

Casimir Lefebvre e Emílio Biel deixaram seus legados em Portugal.

Casimir Lefebvre como qualificado operador de fotografia e autor de pinturas ornamentais, além de químico, professor, autor de manuais técnicos sobre fotografia e artes plásticas, criador de um aparelho de ampliação de fotografias e que fez ensaios de impressão de fotografia sobre tecidos para produção industrial.

Emílio Biel era um homem empreendedor e por sua atuação em diversas áreas, como comerciante e inclusive investindo no desenvolvimento industrial e em novas tecnologias. Era um homem a frente do seu tempo. Além de tudo, como fotógrafo, que possuía uma casa impressora, publicou seus álbuns, divulgando *A Arte e a Natureza em Portugal*, entre outras obras.

Importa referir que a atuação de ambos demonstra que havia um intercâmbio entre essas figuras e uma estreita relação entre aqueles que exerceram atividades associadas com as belas-artes, nomeadamente a pintura e a fotografia. O período pesquisado entre março de 1879 a março de 1880, trouxe a lume não somente o conhecimento da pintura ornamental executada por Casimir Lefebvre, mas também as vistas fotográficas e estampas produzidas por Emílio Biel, que eram utilizadas como souvenir das visitas ao santuário. Estas estampas guardam memórias valiosas do Santuário do Bom Jesus do Monte, além de ser um inventário fotográfico e fonte primária de pesquisas.

APÊNDICE

Termo da Mesa da Confraria

«Aos vinte e um dias do mês de março do anno de mil oito centos e setenta e nove, nesta cidade de Braga, e casa da rua da Boa Vista, onde se fazem as secções de Meza da Confraria do Real Sanctuario do Bom Jesus do Monte, sob a presidencia do Exmo. Juiz Doutor José Maria Rodrigues de Carvalho, reunirão-se os Mezarios abaixo assignados e foi declarada aberta a secção. Apoz maduro exame, resolveu a Meza approvar o contracto seguinte: A Meza da Confraria do Real Sanctuario do Bom Jesus do Monte, erecto nos suburbios da cidade de Braga, concede á casa de Emilio Biel & C^a, photographos da cidade do Porto, o privilegio de tirar vistas photographicas d'obras d'arte ou paysagens dentro da área pertencente ao dito Sanctuario, sob as seguintes clausulas e condições: 1^a É prohibido á casa Emilio Biel & C^a vender ou por qualquer título alienar, dentro ou fóra do paiz, as photographias ou phototyphias das chapas que tirar, sob pena da multa de 4500 reis por cada prova que vender ou alienar, reservando para si a Meza da Confraria do Real Sanctuario do Bom Jesus do Monte o direito de vender, por intermedio das pessoas que escolher ou que nomear, sendo anteriormente as mesmas provas ou vistas carimbadas pela referida Meza a tinta de impressão em carimbo oval com a legenda = Real Sanctuario do Bom Jesus do Monte de Braga = e as armas encimadas por uma coroa com as quinas e os emblemas dos martyres. 2^a A casa Emilio Biel & C^a obriga-se a inutilizar todas as chapas das vistas dos monumentos ou obras d'arte tiradas dentro do recinto do Sanctuario, no fim do contracto, se este subsistir durante cinco anos e a Meza obriga-se a não deixar copiar as referidas vistas a pessoa alguma nem mesmo por conta propria. 3^a A casa E. Biel & C^a obriga-se a tirar os clichés que lhe forem indicados pela Mesa e nos tamanhos que a mesma determinar, devendo a Mesa encomendar de cada um pelos menos cincoenta provas por junto, sendo chapas maiores do que gabinete e duzentas, sendo menores, salvo se os mesmos não forem perfeitos. 4^a Quando se tenham tirado clichés d'alguma obra d'arte ou paysagem que posteriormente venha a sofrer mudanças d'aspecto ou perspectiva, com os melhoramentos que se empreendem, obriga-se a casa E. Biel & C^a a tirar nova cliché, se a Mesa o julgar conveniente. 5^a A casa E. Biel & C^a obriga-se a fornecer á Mesa do Sanctuario pelo processo phototypico as provas positivas dos clichés que tiver tirado, dentro do prazo máximo de dous meses, depois da encomenda. 6^a Obriga-se a casa E. Biel & C^a gratuitamente duas provas de cada vista, as quaes serão rubricadas pela mesma casa e pelo Secretario da Mesa do Sanctuario e numeradas com o numero d'ordem,

para por elle se fazer aquisição dos fornecimentos, que não poderão ser inferiores ao numero já citado, ficando uma d'aquellas provas em poder da casa E. Biel & C^a e a outra, em poder da Mesa do Sanctuario. 7^a Todos os clichés serão tirados directamente e não reproduzidos d'outros, salvo se a Mesa quiser que se amplie ou reduza alguma vista. 8^a O fornecimento das vistas á proporção que se forem effectuando, será pago á casa E. Biel & C^a no prazo de três mezes, a contar da data da entrega em Braga das mesmas vistas ou o Mordomo das estampas, livres para o Sanctuario de despesas de fretes e emballagens. 9^a A casa E. Biel & C^a obriga-se a fornecer gratuitamente, alem das duas provas já mencionadas no artigo sexto, mais duas provas de cada chapa que fôr tirada, a fim de que a Mesa as façam depositar e registrar nas repartições competentes. 10^a Este contracto deverá por tempo de cinco annos a contar da data da respectiva escriptura, findo este prazo, poderá ser prorrogado com as mesmas ou outras condições, se ambas as partes nisso convierem, e, caso as partes não concordem, serão todas as chapas inutilizadas na presença da Mesa do Sanctuario. 11^a As provas positivas serão colladas em cartão superior com os dizeres em lytographia que a Mesa indicar e seus preços serão regulados pela seguinte tabella: 1^o tamanho, cartão 64 de comprimento por quarenta e oito d'alto, a vista trinta e seis de comprido por vinte e seis de largura, a preço de trinta mil reis por cada grupo de cincoenta vistas; 2^o tamanho, cartão de trinta e nove de comprido por trinta e dous de largo, a vista 2 por 22, a 20\$000 reis cada 50 vistas; 3^o cartão de 17 por 11 e a vista de 14 por 9 1/2 a 12\$000 cada grupo de cem. 4^o tamanho, cartão de 10 por 6 e vista de 9 por 5 1/2, a preço de 12\$000 por cada grupo de 100 vistas. 12^a A Mesa do Sanctuario obriga-se a não consentir que durante este contracto qualquer outro photographo de profissão ou amator tire vistas photographicas dentro da área do Sanctuario. 13^a A falta de cumprimento de qualquer das condições acima declaradas dá direito a qualquer das partes lesadas a rescindir este contracto ou a obrigar por meio da acção competente ao cumprimento das condições e a reparação de perdas e danos. Declara-se que na condição terceira fica a casa E. Biel & C^a obrigada também a tirar cem chapas do tamanho de gabinete, guardadas as mais clausula enumeradas nesse logar. Resolveu mais a Mesa que ficasse auctorizado a assignar a escriptura deste contracto em seu nome o Snr Mesario João Augusto d'Oliveira Braga. E não havendo mais que resolver, encerrou o Exmo. Juiz a secção, de que eu, Manoel José d'Oliveira Guimarães, secretario, lavrei a referente acta, que depois de lida e achada conforme, vae assignada pelos Mesarios assistentes»

REFERÊNCIAS

- Baptista, P. A. R. (2010). *A Casa Biel e as suas edições Fotográficas no Portugal de Oitocentos*. Lisboa: Edições Colibri, IHA/Estudos de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova Lisboa. Disponível em https://www.academia.edu/35704836/A_CASA_BIEL. [acesso em 19-3-2019].
- Bernardo, L. M. (2007). *Histórias da Luz e das Cores*. Volume II. Porto: Editora da Universidade do Porto.
- Castro, B.; Ribeiro, C. M.; Magalhães, M.; Braga, M. H. G.; Guimarães, M. do R.; Baptista, P. R.; Silva, P. C. e; Moreira, R. (2015). *O Portugal de Emílio Biel = The Portugal of Emílio Biel* Porto: Câmara Municipal do Porto. ISBN 978-972.605-060-5
- Catalogo das Obras Apresentadas na 8ª Exposição Trienal da Academia Portuense de Bellas Artes no Anno de 1853*. Porto: Typographia C. Gandra. Disponível em https://repositorio-tematico.up.pt/10405/982/2/publica_catr_33.pdf. [acesso em 20-2-2020].
- Catalogo das Obras Apresentadas na 11ª Exposição Trienal da Academia Portuense de Bellas Artes no Anno de 1875*. Porto: Tipographia de Manuel José Pereira. Disponível em https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/990_publica_catr_20_11.pdf. [acesso em 20-2-2020].
- Catalogo Official Exposição Internacional do Porto 1865*. Porto: Typographia do Commercio. Disponível em https://archive.org/details/bub_gb_0rLfltzqzqAC_2/page/CX/mode/1up. [acesso em 5-6-2020].
- Commercio do Porto, O* (1865, 3 de setembro). XII Anno, Nº 200. Anúncio, p. 4. Fonte: Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. [acesso em 14-6-2021].
- Jornal do Porto, O* (1875, 5 de setembro). XVII Anno, Nº 202. Noticiário, p. 2. Fonte: BNP (Biblioteca Nacional de Portugal). Disponível em <http://purl.pt/14338>. [acesso em 17-12-2021].
- Konrad, G. V. R.; Merlo, F. (2015). Documento, História e Memória: A Importância da Preservação do Património Documental para o acesso à informação. Paraná: Londrina, v. 20, n. 1, p. 26-42. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/281214081_Documento_historia_e_memoria_a_importancia_da_preservacao_do_patrimonio_documental_para_o_acesso_a_informacao. [acesso em 3-9-2021].

Queiroz, F (2004). História da Fotografia em Portugal, no século XIX. Os retratos “carte de visite”. Disponível em <http://www.queirozportela.com/fotografia.htm>. [acesso em 28-3-2019].

Resende, N. (2021). *Prontuário de Fotógrafos e Casas Comerciais de Fotografia no Porto (~1840~1980)*. Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória. ISBN: 978-989-8970-1

Sétimo *Almanak Commercial, Fabril, Judicial, Administrativo, Eclesiastico e Militar do Porto e seus Districto para 1862-1863, secção Photographos*. Fonte: Biblioteca Pública Municipal do Porto – BPMP. [acesso em 27-2-2019].

Sônego, M. J. F. (2010). A Fotografia como Fonte Histórica - Periódicos Científicos. *Historiæ*, Rio Grande: 1 (2), p. 113-120. Disponível em <https://periodicos.furg.br/hist/article>. [acesso em 3-9-2021].

Vasconcellos, S. M. A. de (2020). *CASIMIR LEFEBVRE: “Talento, Ciência e Arte”*. (Dissertação de Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto.

3.

Ana Magalhães Rodrigues (1869-1937): A Descoberta de Uma Fotógrafa Portuguesa.

Resumo: os estudos de género são, na historiografia da arte em Portugal, ainda incipientes e, no que respeita à História da Fotografia, embrionários. Porém, são já conhecidos alguns nomes de mulheres que se dedicaram à fotografia como amadoras, muitas delas associadas aos pais, irmãos ou maridos fotógrafos, seguindo uma tradição semelhante à da contribuição feminina para o mundo artístico, antes do século XIX. Fotógrafa profissional portuguesa, autodenominada a primeira, conhece-se o nome o de Maria Reya Campos, operando no sul do país. A circunstância de termos identificado, em 2019, uma carte-de-visite com o dístico ANNA MAGALHÃES RODRIGUES, abriu um novo caminho para o estudo da vida e trabalho de uma fotógrafa a laborar sozinha no interior português, nos primeiros anos do século XX. Sobre a sua biografia, agora revelada, desenvolvemos, a partir de fotografias e um conjunto de bilhetes-postais ilustrados, algumas interpretações quando à sua formação e ofício..

Nuno Resende

U. Porto/ Faculdade de Letras – DCTP/ Investigador CITCEM

Abstract: Gender studies are, in the historiography of art in Portugal, incipient and, as far as the History of Photography is concerned, still embryonic. However, several names of women who dedicated themselves to photography as amateurs are already known, many of them associated to their father, brothers or husband, following a similar tradition of female contribution to the artistic world, before the 19th century. Professional Portuguese photographer, self-designated the first, the name of Maria Reya Campos is known, operating in the south of Portugal. The circumstance of having identified, in 2019, a carte-de-visite with the label ANNA MAGALHÃES RODRIGUES, opened a new path for the study of the life and path of a woman-photographer working alone in the Portuguese countryside, in the early years of the 20th century. Based on written historical sources, photographs and a set of illustrated postcards, we developed some interpretations about her formation and trade.

Palavras-chave: fotógrafa, fotografia, Chaves, retrato, bilhetes-postais.

Keywords: photographer, photography, Chaves, portrait, postcard.

INTRODUÇÃO

Apressados por acompanhar os estudos de género e, em particular, as problemáticas do feminismo e da Mulher na Arte, de que Linda Nochlin (1931-2017) foi uma das primeiras e principais interlocutoras no mundo ocidental, algumas historiadoras de Arte portuguesas têm procurado lançar um processo de revisitação das grandes categorias artísticas (Vicente, 2012; Hargreaves, 2022). O atraso, explicável por uma multiplicidade de razões, entre as quais se destaca a predominância do olhar masculino, não o é por falta de literatura e fontes à sua disposição. A existência da extraordinária obra «Teatro Heroíno» (Perim, 1736-1740), súpula setecentista de biografias femininas, e de um conjunto de trabalhos literários de pendor biográfico que, ao longo dos séculos XIX e XX, foi sendo produzido, deixa espaço para reflexões sobre os papéis da mulher e, concretamente, sobre a mulher enquanto artista ou participante no processo artístico (a este respeito importa consultar: Silva, 1999). A circunstância de grande parte desta literatura ser assinada por homens exige, contudo, um cuidado na sua leitura e interpretação, sujeita a filtros de pendor paternalista, machista, misóginos. Por outro lado, a existência de um importante repositório de referências sobre estudos femininos de e sobre a mulher em Portugal, permite-nos revisitar a atenção que se lhe tem dedicado nas historiografias nacionais¹.

Antes do século XX, a mulher-artista não surge como a conhecemos hoje no mundo Ocidental, sem peias ou amarras legais e políticas. E, no entanto, ela era artesã, companheira e colaboradora de homens artistas, mulher, filha e irmã destes. O papel secundarizado neste processo (mas que poderia incluir intervenção na própria criação, não só enquanto modelo, mas como intelectual) é conhecido, por vezes menosprezado, quando comparado com a «descoberta» de mulheres-autónomas ou quase-autónomas, como Josefa de Óbidos ou Artemisia Gentilleschi, apenas para citar dois dos nomes mais conhecidos da pintura barroca europeia. Naturalmente que quanto ao primeiro aspecto, as fontes são omissas ou praticamente silenciosas, quando se procura conhecer o papel colaborativo ou secundário na criação artística. Contudo, para compreendermos este papel, devemos conhecer o estatuto, posição e até figura

1. A existência de uma revista dedicada aos estudos da Mulher, *Faces de Eva*, ligada à equipa de investigação integrada no Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (CICS.NOVA), e a recente publicação de dois dicionários sobre a Mulher Contemporânea em Portugal tem contribuído para este processo de revisitação. Falta, contudo, uma renovação dos conceitos binomiais de género.

jurídica que a mulher ocupava na sociedade e a forma como cada uma se enquadrava ou contornava o espartilho normativo vigente ao seu tempo.

Se a mulher era secundária no processo criativo, não o seria, por exemplo no de comitente, enquanto proprietária, aristocrata, burguesa ou cabeça de instituição. Em Portugal, a abundante disseminação de comunidades de religiosas estimulou a produção e circulação de obra artística, segundo gostos definidos por formações individuais ou oportunidades económicas, possibilitando o aparecimento de prioresas, abadessas, viúvas e outras mulheres com destaque na História da Arte em Portugal.

No que toca à Fotografia, tratando-se de uma prática artística, mas também operação técnica/tecnológica, que exigia um conjunto muito diverso de saberes, desde a óptica à química e, não obstante surgir num período em que já se discute a mulher como sujeito artístico, a sua complexidade ajudou a arredá-la do protagonismo inicial da invenção necessitada de conhecimentos técnicos nem sempre acessíveis em contexto educativo, à mulher. Apesar de tais condicionantes, esta acabou por tornar-se autónoma, pelo menos no manuseamento das novas e portáteis máquinas fotográficas (década de 1880), assim possibilitando o aparecimento de fotógrafas amadoras.

Este amadorismo inscreve-se num conjunto de práticas de ócio que a nobreza e a burguesia de finais do século XIX incluía no seu quotidiano, como as excursões a termas, montanhas ou a praias - o tempo de vilegiatura que as filhas e mulheres de alguns fotógrafos aproveitavam para documentarem ou ficcionarem através da sua sensibilidade. De facto, devemos apontar dois aspectos relativos a estas primeiras fotógrafas-amadoras: a sua ligação familiar a homens fotógrafos, profissionais ou, como elas, amadores, e a possibilidade de utilizarem a câmara fotográfica como extensão da sua criatividade, já exercitada na redacção e desenho de álbuns, diários e outra memorialística. Fazemos generalizações, mediante os casos mais conhecidos, quer a nível internacional, como o de Julia Margaret Cameron (1815-1879), quer em território nacional, dando como exemplo o de Margarida Relvas (1867-1930). Ambas integravam elites, podendo lançar mão da fotografia como formas de comunicação ou arte, ou ambas. Incorporam, contudo, um perfil de mulheres fotógrafas que não dependia do ofício para a sua sobrevivência.

Menos conhecidas são as mulheres que executavam a Fotografia como profissão. A diferença

entre amadorismo e profissionalismo na primeira fotografia é, por vezes, difícil de destringir. Naturalmente que o modelo comercial da fotografia se disseminou rapidamente, tendo como objetivo principal a produção de retratos, normalmente em atelier. Para já são raros os casos conhecidos de fotógrafas profissionais, autónomas, em Portugal. Não deixa de ser sintomático que a obra «A World History of Women Photographers» (Lebart & Robert, 2022) apenas indique duas mulheres portuguesas ligadas à fotografia, uma documentarista, Maria Lamas, e uma artista plástica, Helena Almeida, que utilizava a fotografia como complemento ao desenho e à pintura. Para além de ser uma reduzida amostragem, ambas correspondem a um ideal burguês de artista, onde a mulher desempenha um papel que lhe é predestinado social ou academicamente - ainda que, admitamos, no caso de Helena Almeida esta o tenha desafiado.

O primeiro caso conhecido e estudado em Portugal o de Maria Amélia Campos, revela a complexidade da mulher-fotógrafa durante o período da primeira fotografia (Viegas, 2019). Num artigo de 1902, traduzido do francês para o *Boletim Photographico*, chama-se a atenção para a «mulher photographa» (Gastine, 1902). O autor (ou autora), sob um pseudónimo, escrevendo, talvez, de Paris, lamenta ali a inexistência de fotógrafas profissionais, que diz já existirem em Inglaterra e nos Estados Unidos da América. Descreve o curioso *modus faciendi* dessas mulheres que, em vez de ateliers, deslocavam-se aos domicílios dos retratados. E, acrescenta, uma das particularidades deste modo de fazer era o «de excluir o retoque tão querido dos nossos photographos» (Gastine, 1902: 114). Retenhamos esta ideia, pois a ela voltaremos.

A importância de se conhecer o papel das mulheres na História da Fotografia em Portugal foi espoletado, em 2000, por um artigo na *Ersatz*, escrito por Rita Gomes Barros (Barros, 2000). Até então, o silêncio era absoluto nas principais obras sobre o tema, nomeadamente as de António Sena. A partir dessa data alguns contributos têm ajudado a conhecer melhor este papel, focado essencialmente no perfil da fotógrafa-amadora.

Na recente edição do *Prontuário* de fotógrafos e casas comerciais de fotografia do Porto (Resende, ed., 2021), demos conta de um conjunto de mulheres à frente de ateliers, mas sem que tal signifique o exercício da arte. Mas, estudos de conjunto, como é o caso do *Prontuário*, são importantes para a identificação de nomes e para compreensão do papel e percursos dos indivíduos ligados ao mundo da fotografia. Só assim, cremos, será possível compreender formações, influências, parcerias, numa complexa rede de interações.

Mas, se os universos urbanos de Lisboa e Porto podem concitar a ideia de uma mulher fotógrafa, desempenhando funções comerciais ou participando como operadoras (miniaturistas e coloristas, como o caso de Francisca Furtado, no Porto, Brandão, 1976: 62-67) ou na administração de casas comerciais de fotografia, a sua presença num mundo rural, à partida hostil à emancipação feminina, propõe-nos algumas reflexões.

UMA FOTÓGRAFA EM TRÁS-OS-MONTES, PORTUGAL.

O nome **Ana Magalhães Rodrigues** aparece no dístico na parte inferior de uma carte de visite (CdV) que adquirimos numa feira de antiguidades, em Aveiro, em 2019 imagem 1. A circunstância de se associar um nome feminino à actividade profissional que o formato de CdV pressupõe, deixou-nos atentos. Perante tal descoberta, reconhecemos a necessidade de iniciar um processo de investigação em plataformas de arquivos e bibliotecas em-linha que nos permitisse delinear um perfil.



Imagem 1. APIF-NR. CdV. 10,3x6,3 cm.

Uma primeira pista foi a referência, num contexto de *petit histoire*, narrado na *Gazeta dos Caminhos de Ferro*, sobre certa licença de porte de arma passada a «D. Ana Magalhães Rodrigues, fotógrafa da Vila de Chaves» (SABEL, 1936: 546). A licença teria sido atribuída depois de 1904 e permitia-nos identificar quer um local, quer uma data de actividade da fotógrafa. Socorrendo-nos dos jornais locais de Chaves, depositados na BPMP – Biblioteca Pública Municipal do Porto, confirmamos a presença de Ana Magalhães Rodrigues com atelier aberto naquela vila em 1903 imagem 2.

Impunha-se, seguidamente, procurar a sua origem familiar e a sua formação. Em várias buscas no Arquivo Distrital de Vila Real, a cujo distrito pertence Chaves, foi possível chegar a uma dupla assinatura: **Ana de Jesus Alves** e **Ana Magalhães Rodrigues**, ambas a mesma pessoa. Com o primeiro nome, encontrámos um processo de separação judicial, de 29 de janeiro de 1900 (ADVR, Tribunal Judicial da Comarca de Chaves, família, 2.ª secção, processos de separação litigiosa, cx. 001).



Imagem 2. Anúncio n.º Flaviense (1903).

Neste processo, explicava-se o casamento de Ana com Augusto Rodrigues, fotógrafo de profissão, àquela data residente na *Photographia Portugueza* em Lisboa, à rua do Poço dos Negros. Que 4 anos antes (em 1896, portanto) o dito Augusto a havia expulsado do domicílio conjugal, tendo ido Ana viver com a mãe, na sua terra natal, Vilar de Nantes, freguesia próxima a Chaves. Entre outras acusações, Ana apontava ao marido o tê-la abandonado em 1898, numa hospedaria do Porto e viver amancebado em Lisboa, para onde fora trabalhar na dita *Photographia Portugueza* (idem, *ibid.*: fl. 2-2v.). Das acusações, Augusto Rodrigues defendeu-se dizendo que fora para Lisboa «buscar com o trabalho o pão quotidiano» e que a separação se deveu à «incompatibilidade de genios» e ao facto de sua mulher ser «de temperamento nervoso e genio altivo» (idem, *ibid.*, fl. 16-16 v.)

Pelo mesmo documento, sabemos que Augusto e Ana se casaram a 16 de Agosto de 1894, na igreja matriz de Alijó. Ele era, então, solteiro, de 24 anos, natural de Oliveira do Douro (Vila Nova de Gaia); ela, solteira também, de 25 anos, natural da referida freguesia de Vila de Nantes. Assinava, nessa altura, **Ana de Jesus Alves Magalhães** (ADVR, Paroquiais, Alijó, casamentos, livro 8, 1893-1894, fl. 6v).

Com o nome **Ana de Jesus Alves** descobrimos, ainda, o requerimento de um passaporte para o Brasil, datado de 27 de Março de 1887. A requerente, com 20 anos, dizia-se modista, emancipada pelos pais. Residia em Lisboa, na rua das Gáveas, n.º 91, 3.º andar. No pedido que dirigiu ao juiz de direito de Chaves, para que lhe fosse passado registo criminal, declara ser proprietária, moradora no povo de Nantes. Os pais, António Alves de Azevedo e Marcelina Augusta, também proprietários, autorizaram a filha a embarcar para o Rio de Janeiro (ANTT, Governo Civil de Lisboa, Processos de requerimento de Passaportes, cx.3, doc. 142, fls 1-8).

Não localizámos nos livros de passageiros de navios para o Brasil, mais concretamente para o Rio de Janeiro, em 1889, dados com os quais pudéssemos confirmar o embarque de Ana, mas, a ter viajado nesse ano, em breve regressaria a Portugal. O seu pai morreu em 1890 (ADVR, paroquiais, Vilar de Nantes, óbitos, D02/UD.Cx PCHV44-04, fls. 37 v.-38) e, em 1894, casava-se com Augusto Rodrigues. O que fariam ambos em Alijó? Nem Augusto nem Ana tinham ascendentes ou familiares nesta vila duriense. Foram testemunhas do matrimónio Pedro da Costa Macedo e José Pereira, solteiros, cujos apelidos parecem não indicar qualquer parentesco com os noivos (ADVR, Paroquiais, Alijó, casamentos, livro 8, 1893-1894, fl. 6v).

Pelo divórcio, depreendemos que Ana tivesse regressado à casa do pai, em Vilar de Nantes, mas temporariamente, pois, em Agosto de 1900, já residia em Pedras Salgadas, numa habitação junto à ponte. Expressa-o no testamento que manda fazer a 27 de Agosto de 1900 (ADVR, Cartório Notarial de Vila Pouca de Aguiar, Livro de Notas para Testamentos Públicos, D02/C017/E10/P1/UD.Cx CNVPA1-068, fl. 26v ss), em cujo documento se lembra da mãe e do seu ex-marido, a quem deixa respectivamente dois terços e um terço dos seus bens. Foi testamenteiro o seu irmão mais velho, Aníbal Alves de Magalhães. Mas, como já referimos, encontramos-la na vila de Chaves, três anos depois, com atelier aberto na rua da Cadeia (hoje Bispo Idácio), nº 44.

O que levaria Ana a fazer-se fotógrafa e a seguir este ofício? É possível que a sua formação se fizesse juntamente com o marido, de cujo trabalho temos notícia na região de Pedras Salgadas antes de 1900 *imagem 16*. É possível, ainda, que o casamento em Alijó se explicasse pela itinerância de Augusto Rodrigues. A *Photographia Portuguesa*, para a qual irá trabalhar, dispunha de vários operadores que circulavam entre a capital e os arredores, nomeadamente a Ericeira, onde, durante o verão, laborava uma filial da casa. Talvez Augusto tenha sido contratado pela sua experiência como fotógrafo ambulante.

É provável, pois, que Ana, filha de proprietários, modista em 1887, tenha aprendido o ofício da fotografia com o seu marido e, depois do divórcio, em 1900, tornou-se autónoma vivendo deste mister, em Chaves e, posteriormente, entre Pedras Salgadas e Vidago.

Sobre a formação de Augusto nada sabemos, mas o facto de ter nascido próximo do Porto, leva-nos a pensar ter desenvolvido a sua formação numa das várias casas fotográficas fundadas naquela cidade, talvez ao longo dos dois últimos decénios do século XIX. Em 1880, quando tinha vinte anos, várias eram, e pujantes, as casas comerciais de fotografia portuenses, como a *Photo Moderna*, a de Emílio Biel, a Universal, entre outras (cf. Resende, ed., 2021).

O TRABALHO DA FOTÓGRAFA ANA MAGALHÃES RODRIGUES

O tempo que documentamos do trabalho de Ana Magalhães Rodrigues, quer através de bilhetes-postais ilustrados (BPIs) em circulação, quer através das provas de que dispomos e conhecemos da sua autoria, propõem um período de produção entre 1903 e 1907, levado a cabo, entre Chaves e, as duas importantes estâncias termais da bacia do rio Tâmega, Pedra Salgadas e Vidago. Depois do atelier, onde elaboraria retrato de estúdio, o seu trabalho parece ter-se desenvolvido ao ar livre, captando indivíduos, eventos e actividades relacionadas com o ócio termal. De resto, no anúncio de 1903 *imagem 2*, a fotógrafa salienta o seu trabalho sob quaisquer condições, «com todo o tempo e a qualquer hora do dia», sinal de uma versatilidade que, à partida, lhe permitiria dominar fotografia de interior (em atelier) e de exterior.

O seu trabalho corresponde ao tempo de crescimento de Pedras Salgadas e de Vidago como locais de vilegiatura, ainda durante a Monarquia. A própria frequência dos lugares termais pela Família Real, levou à projecção destes sítios como atractivos para a nobreza e burguesias de Lisboa e Porto, no que a inauguração do caminho-de-ferro, em 1907, constituiu um dos pontos altos de tal projecção. O período de 1905 ao 1907 corresponde ao tempo em que D. Carlos I

esteve Pedras Salgadas, trazendo com ele não só a *entourage* régia, mas também uma elite gravitando em torno da sua presença.

Os retratos que lográmos descobrir com as assinaturas **ANNA MAGALHÃES RODRIGUES PHOT.**; **ANNA M. RODRIGUES – PHOT.**, **ANNA DE MAGALHÃES RODRIGUES Phot.** e **ANNA M. RODRIGUES PHOT.**, atestam a sua autoria como fotógrafa. Com mais cuidado devemos abordar as séries de bilhetes-postais ilustrados que, sobre a região de Pedras Salgadas e Vidago lhe são atribuídas com a indicação **ED. ANNA MAGALHÃES RODRIGUES**. A edição de bilhetes-postais ilustrados nem sempre implicava a sobreposição das funções do fotógrafo e de editor – este frequentemente tipógrafo. O caso mais conhecido do tempo de Ana Magalhães Rodrigues é o de Marques Abreu que, não obstante ser fotógrafo com obra publicada, editava as fotografias de outros, nomeadamente BPIs. No mesmo território onde Ana trabalhou conhecemos outra mulher editora de BPIs, chamada Elisa Branca Pereira (fal. 1975) cujo nome aparece associado a postais de Pedras Salgadas em circulação na década de 1920, sem que seja possível atribuir-lhe a autoria das imagens fotográficas publicadas.

Na ausência de documentação que destrinche tais sobreposições não podemos afirmar, com certeza, que Ana Magalhães Rodrigues tivesse sido a autora das imagens fotográficas veiculadas através dos BPIs. De resto, como veremos adiante, aparecem ainda hoje no mercado colecionista postais com as mesmas fotografias, mas sem a indicação da edição de Ana Magalhães Rodrigues (ver exemplos *imagens 3-6*). Não podemos descurar, contudo, este importante conjunto de fontes visuais que ajudar a compreender o trabalho e o olhar social (e até «curatorial») desta fotógrafa.

OS BILHETES-POSTAIS ILUSTRADOS

A edição de bilhetes-postais ilustrados constituiu uma das principais fontes de negócio para fotógrafos, casas de fotografia e papelarias ou tipografias locais. Em 1908, um anúncio n' *O Flaviense* dava a conhecer a chegada de mais de 5000 tipos diferentes de BPIs à *Papelaria Mesquita*, a mesma casa responsável pela edição de uma colecção de 32 vistas de Chaves. Esta pujante actividade centrada na Papelaria e Tipografia Mesquita, sugere não haver lugar para muitos editores de bilhetes postais, em Chaves, no início do século XX.

Além disso, embora saibamos pouco sobre os primeiros fotógrafos-retratistas na vila de

Chaves, algumas notícias no periodismo referem-se à mobilidade do ofício, e à origem estrangeira de certos profissionais como os casos dos espanhóis Don Ramon Godás (*O Intransigente*, n.º 14, 19-4-1903, p. 2) e dos irmãos Larabia: «dizem-nos de Verin que os srs. Larabia, irmãos, acreditados photographos de Orense, actualmente n'aquella villa, virão brevemente a Chaves, onde durante alguns dias offercerão os serviços da sua arte, que eles executam primorosamente e pelos mais modestos preços» (*O Flaviense*, 3-1-1905, p. 4).



Imagem 3. APIF-NR. BPI. Não circulado. 14,4x9,3 cm.



Imagem 4. APIF-NR. BPI (ed. Bazar da Ponte). Não circulado, s/data. 13,9x9 cm.



Imagem 5. APIF-NR. BPI. Circulado (1906). 14,2x9,2 cm.

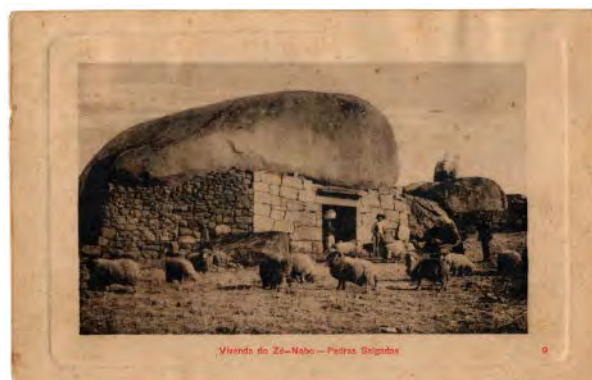


Imagem 6. APIF-NR. BPI (ed. Bazar Esmeriz, Porto). Circulado (Depois de 1910). 14x9 cm.

A escolha de Pedras Salgadas por Ana Magalhães Rodrigues para se instalar por volta de 1904 ou 1905, pode ter surgido como alternativa ao mercado cada vez mais concorrencial de Chaves, mas explicar-se, também, e como já referimos, pela presença de elementos da Família Real e das elites portuguesas e galegas naquela povoação termal. A fama terapêutica das águas incrementa-se a partir da década de 1870 e, com a chegada do caminho de ferro, em 1907,

tornou-se um dos lugares mais concorridos na região, juntamente com Vidago. Nestas estâncias termais, os aquistas procuravam quem tirasse o retrato e providenciasse recordações probatórias da sua passagem. Os BPIs serviam este propósito, sendo utilizados, ainda, como meio de comunicação com quem estava longe ou ausente. Era frequente encontrarem-se fotógrafos ambulantes ou instalarem-se filiais de casas maiores nestes locais de veraneio.

A partir dos BPIs que lográmos identificar sobre Pedras Salgadas a circular ao tempo de Ana Magalhães Rodrigues, documentamos a presença de vários fotógrafos e (ou) editores como Adelino Pereira, da Figueira da Foz, ou os portuenses Domingos Alvão, Magalhães & C.^a, Marques Abreu e a Foto Beleza.

Localizámos, em várias plataformas digitais, arquivos e no mercado colecionista, trinta e um bilhetes-postais editados por Ana Magalhães Rodrigues. Tendo em consideração a numeração, as dimensões, o tipo de emolduramento da imagem e o *lettering* das legendas dos BPIs identificados, propomos dividi-los em quatro séries de edições, três sobre Pedras Salgadas e



Imagem 7. APIF-NR. Circulado (data de 1907). 14x9,4 cm.



Imagem 8. APIF-NR. Circulado (data de 1907). 14x9,5 cm.



Imagem 9. APIF-NR. Não circulado. 14,4x9,2 cm.



Imagem 10. APIF-NR. Não circulado, s/data. 14,5x9,4 cm.

uma sobre Vidago. As séries sobre Pedras Salgadas ultrapassam as duas dezenas de imagens e sobre a de Vidago conhece-se, para já, o número de dezoito BPIs. Pelas informações manuscritas constantes no verso de dezanove BPIs em circulação, o tempo de comercialização destes baliza-se entre 1905 e 1908.

As temáticas das quatro séries dividem-se entre reproduções de lugares e edificado (nomeadamente hotéis, fontes termais e nascentes, pontes, habitações e campos de jogos) práticas e costumes (grupo de Barrosãs, jogos, estúrdias, etc.) e, ainda, tipos sociais (o alquilador de burros, por exemplo – imagem 9). As séries dedicadas a Pedras Salgadas são diferentes em relação à de Vidago (esta, datada de 1906, como assinala a legenda de um deles) em termos técnicos e de temática. Numa das séries de Pedras Salgadas destaca-se a figura humana, que Ana Magalhães Rodrigues trata como elemento destacado da/na paisagem. Talvez tenha sido essa a ideia da fotógrafa, a de utilizar séries de postais voltadas para determinadas temáticas: numa, os indivíduos e os costumes, noutras o edificado e a paisagem.

Na série de Vidago há quase um vazio humano, que se pode justificar pela necessidade de apresentar o novo complexo termal em construção. De facto, a homogeneidade deste conjunto de imagens reside na apresentação de interiores e exteriores do Grande Hotel e das Fontes de Vidago.

Ainda que a maioria dos indivíduos apresentados nas imagens fotográficas dos BPIs editados por Ana Magalhães Rodrigues pareça posar para a câmara, observamos reduzida manipulação comparativamente, por exemplo, ao trabalho de Domingos Alvão - que também produziu fotografia e editou BPIs da região de Chaves. Alvão intervinha, quer ao nível do cenário, isto é, através da disposição de figurantes com poses e gestos que acentuassem as características sociais ou profissionais, quer nas provas (negativos e positivos), de forma a obter imagens com características pictóricas. Ana parece desenvolver um trabalho mais cru e objectivo. Assumindo que as fotografias são da sua autoria, ou elaboradas sob a sua orientação e, como referimos, embora pareça dirigir os intervenientes - levando-os a olhar para a câmara fotográfica -, parece dispensar a manipulação das provas – excepção feita ao BPI n.º 15 de uma das séries de Pedras Salgadas que apresenta a Ponte de Avelames imagem 11. Nesta imagem são visíveis as pinceladas sobre a vegetação das margens, cujo objectivo seria o de conferir mais contraste à folhagem.



Imagem 11. APIF-NR. Não circulado, s/data. 14x9,2 cm.

As cenas de grupos são frequentes, quer nos bilhetes-postais, quer nos retratos tirados por Ana Magalhães Rodrigues. Dirigidos como numa peça de teatro, suspendendo as suas actividades e olhando para a câmara, dispostos em pirâmide *imagem 19* ou ao longo da estrada *imagem 8* os indivíduos captados pela lente de Ana parecem actores em cenas proto-documentaristas sobre o quotidiano de Pedras Salgadas.

Não podemos deixar de chamar a atenção para o grupo das barrosãs *imagem 10*. Se, à primeira vista, parece a afirmação de um tipo feminino da região, uma observação mais atenta encontra homens na composição. Sátira? Ironia? O olhar de Ana Magalhães Rodrigues e o seu papel na escolha dos figurantes e a sua disposição nesta fotografia pode indiciar um lado

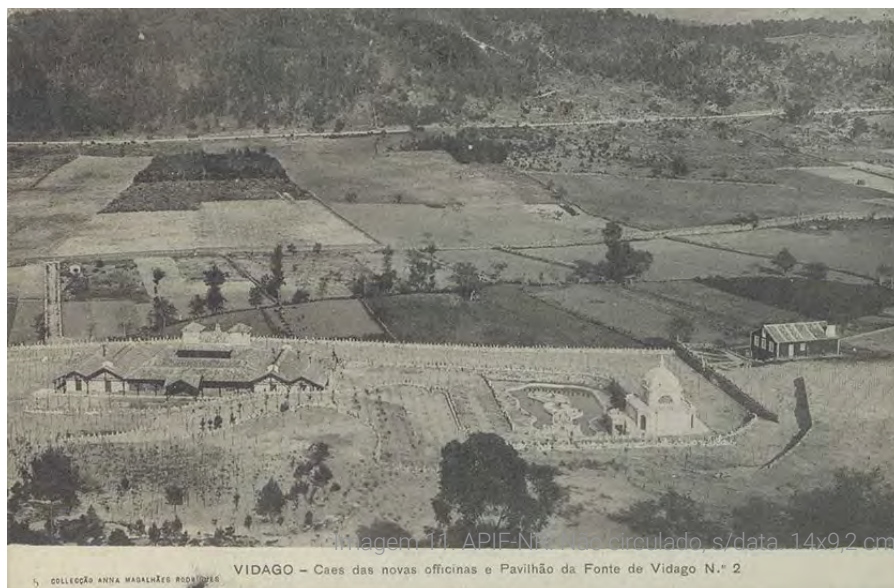


Imagem 12. APIF-NR. [1906]. Não circulado. BN © 14x9,5 cm.

humorístico e até crítico relativamente à (então abusiva) manipulação da fotografia para mostrar costumes e tipos sociais.

Na série de Vidago prevalecem pontos de vista formais, privilegiando-se o panorama e o registo dos edifícios e dos espaços aquistas. Há, contudo, uma perspectiva superior, colhida da encosta que, num amplo golpe de vista, abrange o nascente complexo termal de Vidago *imagem 12*. É uma vista quase aérea, novidade entre as perspectivas convencionais dos BPIs publicados localmente.

A homogeneidade desta série, focada nas novas estruturas, leva-nos a pensar ter sido resultado de uma encomenda da empresa termal.

A RETRATÍSTICA

A amostragem de que dispomos da sua produção retratística, reduzidíssima para o tempo de actividade proposto (1903-1907), foca-se em duas provas de pequena dimensão e três provas de grande dimensão. Uma das provas menores, a da CdV já referida mostra-nos o retrato do busto de uma mulher sobre fundo neutro, com a face a $\frac{3}{4}$, seguindo uma formalidade muito semelhante a retratos do género *imagem 1*. O dístico, em barra inferior, é no seu grafismo



Imagem 1.



Imagem 13. APIF-NR. Carte cabinet.
16,7x10,7 cm (cartão). 1907. 14x9,5 cm.



Imagem 14. APIF-NR. Carte cabinet.
16,7x10,7 cm (cartão).

semelhante ao de outras casas fotográficas, nomeadamente ao da *Photographia Luzo-Brazileira*, na rua Sá da Bandeira, 181 imagem 13 e ao da *Photographia Nacional*, em Braga imagem 14. Se é certo que este tipo de formulário em cartão seria fabricado em série e vendido a várias casas que imprimiam (ou carimbavam) sobre ele a sua designação, monogramas e/ou localidade onde operavam, certo é, também, que tal poderia indicar uma relação da fotógrafa às casas comerciais do Porto e, ou, às de Braga. Em qualquer das cidades, mas, sobretudo, no Porto, pela dimensão do seu mercado, Ana Magalhães Rodrigues encontraria as máquinas, químicos chapas e papéis necessários à sua actividade. De resto, as notas biográficas que temos apresentado apontam para que mantivesse laços com a comunidade fotográfica do Porto.

E não podemos deixar de apontar outra circunstância que a aproximava às casas comerciais desta cidade: o arrendamento que Ana fez, em 1911, a Francisco Fernandes de Magalhães Bastos Júnior, cunhado do conhecido fotógrafo amador e horticultor portuense Aurélio da Paz dos Reis (S.A., 1916: 295). Bastos Júnior era, também, fotógrafo, dono da *Photographia Universal* na rua de Cedofeita, 67 (Resende, ed. 2021: 56). Juntamente com Artur Martins Ferreira Vaz Pimentel constituíram uma sociedade sob a designação comercial de *Magalhães & Pimentel*, destinada à exploração de um restaurante e café junto à ponte, em Pedras Salgadas, na antiga residência da fotógrafa. Seria este o *Bazar da Ponte* que passou a comercializar BPIs com as mesmas imagens dos BPIs editados por Ana Magalhães Rodrigues?



Imagem 15. Marcelino Livreiro Leilões (Brasil) ©
17X11 cm.

O outro retrato imagem 15, com dimensões ligeiramente superiores à da CdV (17x11 cm), vendido no Brasil num leilão em 2018, representa

uma mulher trajada à minhota. O dístico na barra inferior difere do da nossa CdV, apresentando uma decoração de gosto *Arte Nova*.

Os retratos de grande dimensão são os de uma criança imagem 17, outro de um jogo de ténis imagem 18 e um terceiro mostrando um grupo nas escadas do Grande Hotel imagem 19, todos tiradas em Vidago. Os dois primeiros estão montados sobre cartões de 34,5x32 cm com moldura artística de motivos vegetalistas, com o título na parte superior **Recordação de Vidago** e, em posição inferior, a assinatura impressa **Anna de Magalhães Rodrigues Phot.**; o terceiro de 42x36,5 cm, com os mesmos dizeres e moldura. A ornamentação da moldura impressa e as medidas do cartão são semelhantes às da fotografia que possuímos com o carimbo Augusto Rodrigues, possivelmente o seu ex-marido imagem 16. Embora não datada deverá corresponder à actividade do fotógrafo na região, antes do divórcio, isto é, anterior a 1900.



Imagem 16. APIF-NR. Recorte de prova montada em cartão (42x36 cm). Carimbo de A[ugusto?]. Rodrigues Phot.º.

O retrato da criança é curioso pela composição em que se inscreve. Um menino de bibe aponta para uma garrafa de vinho da marca *Colares*, tendo ao lado, ao que parece suspenso, um peixe. Charada? Fotografia publicitária? A deficiência da criança, visível pelo sapato do pé direito que evidencia uma sola de maior volume (para corrigir a diferença/anomalia física das pernas) recorda-nos uma pintura barroca, ao estilo de Murillo e Zurbarán, na conjugação da figura humana com os objectos dispostos ao modo de natureza-morta.

O jogo de ténis, em que participam mulheres e homens, inscreve-se no olhar documentarista das actividades de ócio que Ana Magalhães Rodrigues abundantemente veiculou através das séries de bilhetes-postais ilustrados. Esta fotografia é, aliás, semelhante às temáticas e composições de alguns dos referidos BPIs em que os fotografados posam para a câmara, contribuindo para divulgar e promover a fulgurante vida de sociedade das termas, na década de 1910.

A fotografia de grupo imagem 19 revela-se importante, não só pela diversidade dos

participantes, mas pela organização e disposição dos mesmos. A composição, marcada pela forma de um triângulo ou pirâmide, apresenta uma multidão de indivíduos disposta na escada frente à entrada de um hotel, numa ordem que estabelece uma linha de homens com chapéu, em pé, limitando uma massa de mulheres, crianças e outros (espersos) homens, sentados, todos olhando em direcções diversas (alguns de perfil). As mulheres, quase todas com blusas de tons claros, contrastam com a verticalidade escura dos homens de chapéu, diversificando o que poderia ser uma apresentação monótona e estereotipada dos indivíduos – que, de resto, aparentam ser diversos em tipos sociais, etários de estatuto.



Imagem17. APIF-NR. 34,5x30,3 cm (cartão).



Imagem 18. APIF-NR. 34,5x30,3 cm (cartão).

A produção de fotografia de grupos e de tipos sociais constituía um tópico difundido pelos manuais e tratados da época. Em 1909, Frédéric Dillaye dedicava um dos capítulos da sua obra «L'Arte en Photographie», aos «groupes et sujets de genre» (Dillaye, 1909: 255-175, num dos pontos do seu tratado Dillaye refere-se às composições em pirâmide). É possível que Ana Magalhães Rodrigues tivesse acesso a este género de literatura, complementando a sua formação com revistas e manuais em circulação.

Comparativamente a outras fotografias, da época e a outros fotógrafos-retratistas, a qualidades das provas de Ana Magalhães Rodrigues é bastante inferior. Nas albuminas imagens 1, 17 e 19 verifica-se pouco contraste que resulta da diluição dos indivíduos do cenário, geralmente de fundos neutros ou claros. Na fotografia do grupo de tenistas, o fundo escuro do arvoredo, à frente dos quais posam os jogadores vestindo camisas brancas, produziu uma prova

mais equilibrada em contraste, o que também se explica por tratar-se de prova em sais de prata. Estas são, para já, as únicas provas que documentam o trabalho técnico de produção fotográfica por Ana Magalhães Rodrigues. O que terá acontecido ao recheio do seu estúdio? Aos clichés que produziu durante os anos que trabalhou? Ainda que tenhamos tentado, através de vários meios, um contacto com eventuais familiares, um estranho silêncio, deixou-nos, para já, sem qualquer notícia a respeito do remanescente do seu labor fotográfico.



Imagem 19. APIF-NR. 42x36,5 cm (cartão).

Embora o nome da fotógrafa flaviense não apareça nos jornais e revistas que amiúde se publicaram entre finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX, tal circunstância pode não indicar a sua exclusão do movimento que se desenrolava entre fotógrafos, operadores, etc. Não tendo integrado (que saibamos) os salões artísticos ou concursos como amadora ou profissional, Ana talvez ficasse arredada do conhecimento público, circunscrita à voz corrente na região de Chaves. Mas está por conhecer devidamente o complemento à sua formação prática, que terá desenvolvido com o marido, tal como o acesso que poderá ter tido à literatura especializada que abundantemente se produziu em Portugal nas décadas de 1890 a 1920.

Ao apresentar-se, em 1903, como «conhecida photographa», Ana Magalhães Rodrigues deve ter reivindicado o inusitado lugar que conquistou como mulher atrás de uma câmara fotográfica, prosseguindo um trabalho que, com o marido, ambos poderiam ter começado a desenvolver num território periférico em relação aos grandes centros urbanos.

Nos jornais de Chaves não voltamos a ter notícias de Ana senão seis anos depois do anúncio de 1903, quando, a 31 de Janeiro de 1909, se refere ter estado naquela vila a «sr.^a D. Anna Alves, photógrapha que aqui teve atelier» (sublinhado nosso) (*O Flaviense*, 1909, Jan., 31, n.º 705, p. 2). Estranho, contudo, que se não noticie o segundo casamento da fotógrafa, exactamente na vila de Chaves, igreja de Santa Maria Maior, a 3 de fevereiro de 1908.

Desconhecemos a data de óbito do seu primeiro marido, mas aconteceu entre 1900 e 1908, pois só assim pôde casar-se pela igreja. Foi seu segundo esposo Carlos José Baptista Rodrigues, de 32 anos, natural de Canejas, Bragança (ADVR, paroquiais, Chaves, casamentos, 1908, D02/UD.Cx PCHV50-29, fl. 3v-4). No assento de matrimónio assina **Ana de Jesus Alves Magalhães Rodrigues**. O casamento durou até 1911, pois um édito no *Diário de Governo* do mesmo ano indica que a fotógrafa intimava o segundo marido, entretanto desaparecido, intentando contra ele divórcio litigioso sob a alegação de abandono. Morava, então, no Porto, no largo da Polícia (*Diário do Governo*, n.º 235, 9-19-1911, pp. 4103-4104), e o marido fora visto pela última vez no Hotel Americano, à Batalha.

O contrato de arrendamento das suas casas em Pedras Salgadas, assinado a 6 de setembro de 1907, previa uma ausência da fotógrafa por 12 anos, até 1919. É possível que tal ausência se devesse a planos feitos no contexto da nova relação, que o divórcio veio alterar. Depois de 1911 não «ouvimos» falar mais de Ana Magalhães Rodrigues. A mãe morre nesse ano (ADVR, paroquiais, Vilar de Nantes, óbitos, D02/C004/E06/P3/UD.Cx PCHV44-04, fls. 29v-30), e é possível que Ana tenha regressado a Vilar de Nantes para tomar conta dos bens de família.

Faleceu a 19 de Outubro de 1937. No assento de óbito é referida como «doméstica», sinal de que abandonara a profissão de fotógrafa.

Um notícia no jornal «O Comércio de Chaves», assinala o óbito da ex-fotógrafa, «em Vilar de Nantes, onde se encontrava acidentalmente», dizendo-a «viuva, de 60 anos, proprietária, desta cidade, onde era geralmente estimada». E acrescenta: «a Sr.^a D. Ana Magalhães foi há muitos anos, proprietária de um atelier fotografico, era uma artista habil, e por isso o seu atelier

marcou, naquele tempo, pois era procurado pela elite da nossa terra» (*O Comércio de Chaves*, n.º 210, 1937, Out.21, p. 3).

No inventário de partilhas encabeçado pelo seu cunhado, Domingos António, não topámos a menor referência à sua actividade como fotógrafa, nem memória sobre o seu testamento de 1900 ou, sequer, o nome do seu segundo marido, entretanto falecido (ADVR, Tribunal Judicial da Comarca de Chaves, Cível, Processos de Inventários Obrigatórios, 1939, cx. 339). É, provável que, após 1911, Ana tenha levado uma vida discreta, solitária até, longe dos anos em que participou na construção da imagem turística de Vidago e Pedras Salgadas.

Proprietária de vários bens rústicos e urbanos, nomeadamente de duas casas em Chaves, numas das quais viveria (outra estava arrendada à *Pensão Transmontana*), a sua herança foi repartida entre vários familiares: os irmãos ainda vivos mas, sobretudo, sobrinhos dispersos entre Vila Nova de Cerveira, Oeiras e Lisboa.

Os bens móveis inventariados à sua morte, com 68 anos, listavam-se da seguinte forma: uma cómoda, uma guarda-vestidos, uma guarda louça, uma mesa de cabeceira de verga, uma mala de mão, um casaco de peluche, um lavatório de cozinha, um crucifixo e um par de castiçais (idem, *ibid.*: fls. 39-39 v.).

Nada que recordasse a sua actividade como fotógrafa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seria Ana Magalhães Rodrigues uma fotógrafa tão-só técnica, isto é, voltada para a produção de fotografia comercial, maioritariamente retratística, ou teria desenvolvido outras apetências, por exemplo, pelo pictorialismo salonista e concursal, tão em voga no seu tempo? O seu trabalho por ora identificado é insuficiente para determinar um estilo. Depreendemos que a fotógrafa, depois do divórcio, vivesse do seu ofício, sendo o retrato o seu meio de sustento. Todavia, associado à fotógrafa subsiste um notável conjunto de bilhetes-postais ilustrados de que foi editora e que nos pode fornecer algumas pistas a respeito do seu olhar, de cariz documentarista e que extravasa os limites do pitoresco e da manipulação pictorialista que caracterizava grande parte da produção do género ao seu tempo.

Como sabemos pouco sobre a formação de Ana Magalhães Rodrigues, que deverá ter sido feita em conjunto com o marido Augusto Rodrigues, aventamos ser possível que os BPIs em

circulação, com reproduções de fotografias de outros fotógrafos, servissem como meio de aprendizagem e prática, permitindo a apropriação de modelos e fórmulas de representação, primeiro, através do vasto material visual e gráfico que chegava a Chaves e, depois, enquanto editora, através da concepção de uma gramática visual que Ana difundiu durante o seu tempo de actividade. Nessa altura, já um vasto universo de representações do território onde Ana se movimentava circulava através de BPIs, como se comprova pela colectânea publicada em 2000 na «Revista Aquae Flaviae» (s.a., 2000).

Por oposição a outros fotógrafos que começavam a ocupar o mercado de Pedras Salgadas e Vidago o trabalho de Ana M. Rodrigues era menos preparado, mais cru e mais objectivo. Poderá isso dever-se à falta de recursos e de meios, com os quais Ana pudesse competir com os seus concorrentes? Ou estamos perante uma questão de sensibilidade?

O mercado em crescimento, de fotógrafos e editores de BPIs pode explicar, primeiro, a saída de Chaves por volta de 1903-1904 e, depois, o abandono da actividade fotográfica em Pedras Salgadas e Vidago, a partir de 1911. Mas poderá reflectir, também, uma visão própria, que se traduziria num trabalho mais objectivo, directo, como o que o autor do artigo publicado no *Boletim Photographico* de 1902, imputava a algumas mulheres fotógrafas de então.

Estas são, contudo, meras hipóteses, interpretações colhidas através da imagem pública de uma mulher claramente multifacetada e empreendedora, visionária, até, tendo em conta o tempo e as circunstâncias que fazem dela uma das primeiras fotógrafas profissionais portuguesas.

REFERÊNCIAS

- [S.a.]. (2000). «Terras de Chaves e Vidago». *Aquae Flaviae* (24), 49-190.
- Barros, Rita M. (2000). «Mulheres Portuguesas Fotógrafas». *Ersatz. CPF* (3).
- Brandão, J. [1976]. *Miniaturistas portugueses*. Litografia Nacional.
- Castro, Z. O., dir; Esteves, J., dir. Sousa, A. F., coord., Abreu, I. S. de, coord., Stone, M. E., coord. (2005). *Dicionário no Feminino: [Séculos XIX-XX]* Lisboa: Livros Horizonte, Lda.
- Dillaye, F. [1909]. *L'Arte en Photographie*. Librairie Illustrée Jules Tallandier, Éditeur.
- Fonseca, C. S. (2013). «Margarida Relvas: uma jovem fotógrafa amadora de dimensão internacional». *Nova Augusta - Revista de Cultura* (24), 176-183.
- Gastine (1902). «A Mulher Photographa». *Boletim Photographico* (32), 113-115.
- Hargreaves, M., & Chicó, S., pref. (2022). *Deslaçar o Fio da História: mulheres artistas em Portugal*. Edições Afrontamento.
- Leandro, S. (2013). «Maria da Conceição de Lemos Coelho de Magalhães». In *Feminae: dicionário Contemporâneo*. Lisboa: CIG, 551-552.
- Lebart, L., ed., Robert. Marie, e., & [AA.VV.]. (2022). *A World History of Women Photographers*. Thames & Hudson.
- Perim, D. d. F. (1736). *Theatro heroico* [...] [Na Officina da Musica de Theotonio Antunes Lima]. Tomo I.
- Perim, D. d. F. (1740). *Theatro heroico* [...]. [Na Regia Officina Sylvana, e da Academia Real]. Tomo II
- Resende, N., coord. (2021). *Prontuário de fotógrafos e casas comerciais de fotografia do Porto -~1840~1980*. CITCEM. <https://hdl.handle.net/10216/136419>
- SABEL (1936). «Mulheres de armas». *Gazeta dos Caminhos de Ferro* (1174), 546.
- Silva, M. R. T. d., & Pintassilgo, M. d. L., pref. (1999). *A Mulher: bibliografia portuguesa anotada (1518-1998)*. Edições Cosmos.
- Vicente, F. L., & Sardo, D., pref. (2012). *A arte sem História: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Athena.
- Viegas, P. C. d. P. C. C. (2019). *Mulheres fotógrafas em Portugal (1844-1918): Maria E. R. Campos - 1ª*

photographa portugueza. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de letras da Universidade de Lisboa. Lisboa.

4.

Resumo: Fotografar o teatro representa um importante desafio teórico para a reflexão sobre a fotografia, pois torna explícita uma série de nós e tensões subjacentes à sua própria linguagem e ontologia, nomeadamente as noções de documento/interpretação, de índice/ícone, de presença/ausência, de instante/duração. Para além disso, a fotografia de teatro questiona o significado da experiência directa da performance, da “liveness” e da sua mediação.

A partir da análise de alguns exemplos de estudo, este texto propõe enquadrar estas tensões à luz de diferentes teorias da performance, tais como as enunciações performativas de Austin, ou a estética do performativo de Ficher-Lichte.

Pensar a Fotografia como Performance permite talvez contribuir para o desenvolvimento de uma grelha hermenêutica coerente e original que é potencialmente fecunda também para a teoria geral da fotografia em si.

Pensar a Fotografia como Performance. Notas preambulares para uma proposta metodológica.

Filipe Figueiredo e Cosimo Chiarelli

Abstract: Photographing the theatre performance represents a significant theoretical challenge for reflection on photography, as it makes explicit a series of knots and tensions underlying its own language and ontology, namely the notions of document/interpretation, index/icon, presence/absence, instant/duration. Furthermore, theatre photography questions the meaning of the direct experience of performance, of liveness and its mediation. Based on the analysis of some examples, this presentation proposes to frame these tensions in the light of different performance theories, such as Austin's performative enunciations, or Ficher-Lichte's aesthetics of the performative.

Thinking of Photography as Performance allows us to contribute to the development of a coherent and original hermeneutic grid that is potentially fruitful also for the general theory of photography itself.

Palavras-chave: teoria da fotografia, fotografia de teatro, performance, fotografia como performance

Keywords: photography theory, theatre photography, performance, photography as performance



Imagem 1. Paulo Cintra Gomes, *A Missão, Recordações de um Revolução*, de Heiner Müller - Enc. Luís Miguel Cintra e Cristina Reis, Teatro da Cornucópia, Lisboa, 1984 (Luís Miguel Cintra, Luís Lima Barreto, Márcia Breia, Rogério Vieira)



Imagem 2. Margarida Dias, Rogério Samora em Ricardo III - Enc. Carlos Pimenta, Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 2003

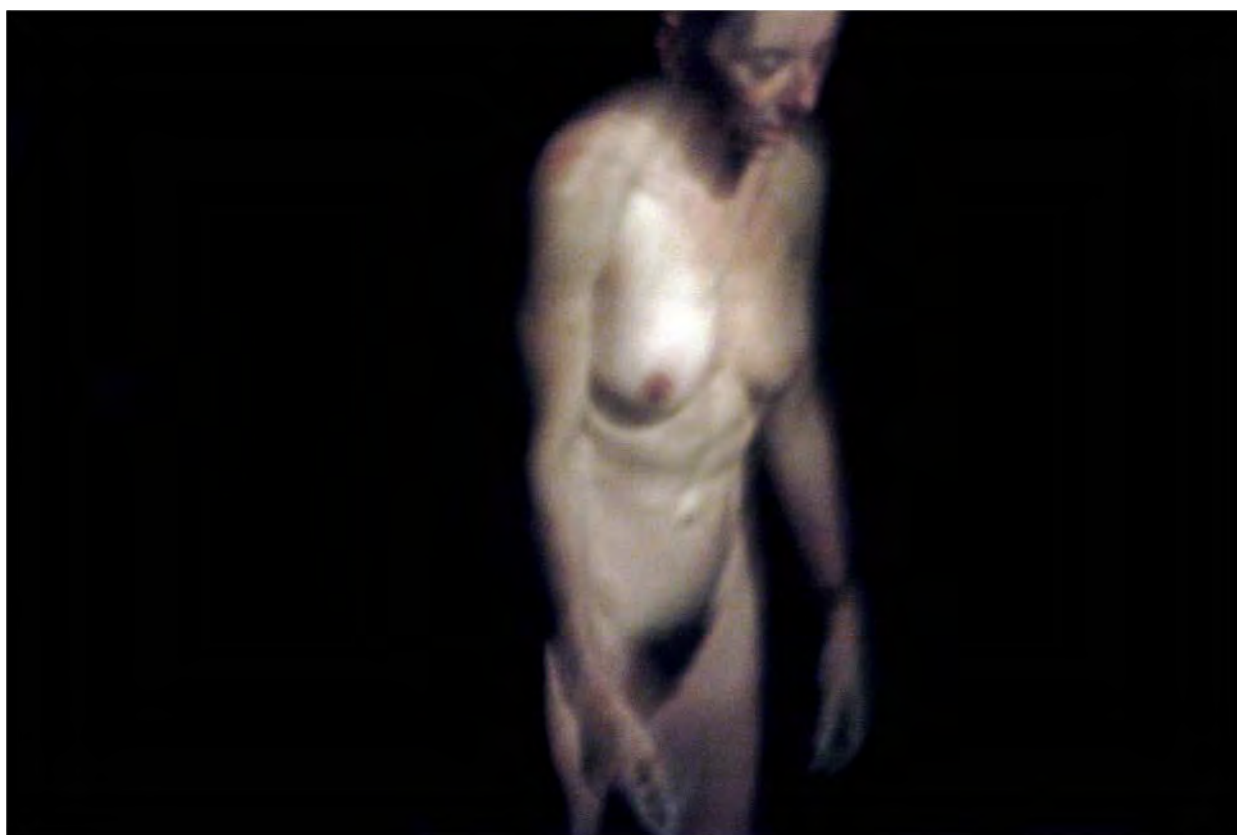


Imagem 3. Bruno Simão, Mónica Calle em A Virgem Doida de Arthur Rimbaud – Enc. Mónica Calle, Teatro Casa Conveniente, Lisboa, 2012

I. A FOTOGRAFIA DE TEATRO. UM PONTO DE PARTIDA

São apresentadas aqui três fotografias de teatro, de estilos diferentes, realizadas por fotógrafos portugueses nos últimos 40 anos.

Na primeira imagem, de autoria de Paulo Cintra Gomes, a referência à dimensão teatral é evidente, sublinhada pelo enquadramento que alcança parte do dispositivo cénico, sem maior interferência do autor da fotografia, e do seu ponto de vista subjetivo.

Na fotografia de Margarida Dias, pelo contrário, o corte fechado do plano, apanhado no clímax e no movimento da ação, remete para uma visão mais pessoal, deixando a conotação teatral da imagem apenas para o pormenor do colarinho. Aqui, a juntar ao plano fechado sobre o rosto, o movimento e consequente efeito de arrasto da captação tornam clara a marca autoral da fotógrafa que contribui com a sua linguagem para acentuar a tensão dramática da cena.

Na mesma modalidade do tremido e desfocado, a imagem de Bruno Simão sublinha a fronteira incerta entre o corpo da atriz e a sua personagem e conduz o espectador para uma dimensão representacional que se instala no palco e para lá dele.

Perante estas imagens, como perante qualquer outra imagem de teatro, somos confrontados com uma série de questões que parecem difíceis de conciliar e que dizem respeito ao limite da representação¹.

Por um lado, existe o aparente paradoxo de querer tornar numa imagem fixa uma acção que, pela sua própria natureza, é móvel, efémera e transitória. É a questão da "petrificação", já enunciada por Jean Sagne (1986): de que forma esta imagem consegue transferir para a superfície bidimensional da película a presença física do corpo do performer e restituir a energia e a emoção do seu gesto?

Por outro lado, a imagem de teatro questiona a fronteira entre realidade e ficção, tornando indissociável a relação entre índice e ícone, entre transparência referencial e opacidade ficcional. O que é que a fotografia descreve: o corpo de um determinado ator ou o seu papel no espetáculo?

1. Não se pretende produzir aqui uma teoria da fotografia de teatro e de explorar as múltiplas questões que lhes estão associadas, mas tão somente convocar algumas reflexões que esta tipologia de imagens suscita e que se apresentam como pertinentes para debater o assunto em questão. Para uma reflexão mais centrada especificamente na fotografia de teatro, ver Filipe Figueiredo, 2019, 56–76.

Finalmente, entre a imagem e a cena há uma questão em aberto sobre a relevância do autor: onde termina o palco? Onde é que a imagem começa?

Ao contrário de outras situações, o fotógrafo no teatro é, de facto, confrontado com um acontecimento artístico pré-existente, o espetáculo - que, por sua vez, deriva normalmente de um outro texto - e, portanto, com uma realidade já preparada em momentos anteriores e com forte dimensão criativa por outros, com uma direção própria, a representação do ator, a conceção do cenário e da iluminação. Sobre esta realidade, o fotógrafo inscreve a sua própria intervenção de representação visual: imagem de uma imagem, portanto, representação de uma representação, ou melhor ainda, nas palavras de Patrice Pavis, "encenação de uma encenação" (Pavis, 1999, 176-179).

Na fotografia de teatro, estabelece-se, assim, uma espécie de continuum entre a cena e a imagem, e tentar traçar uma fronteira entre estas duas faces da representação é, sem dúvida, um exercício complexo e arriscado, pois trata-se de um limite sempre indefinido, incerto, mas sobretudo instável, pois varia para cada imagem e para cada tipo de cena.

Será provavelmente devido a estas ambiguidades que a fotografia de teatro permaneceu sempre à margem da reflexão teórica e estética sobre a fotografia, bem como dos estudos sobre a iconografia teatral: nunca demasiado fiel ao acontecimento efémero da performance, se não mesmo rejeitada abertamente por muitos artistas de performance para representar um testemunho fiável do mesmo; sempre demasiado dependente da autoria de outrem (ator, encenador, cenógrafo...) para constituir um género autoral autónomo.

Contudo, precisamente pela sua natureza híbrida, a fotografia de teatro representa um campo particularmente fértil para a reflexão sobre a fotografia em geral e para a sua compreensão como dispositivo, não só devido aos limites e desafios expressivos que a escuridão do teatro e o movimento dos actores impõe constantemente ao fotógrafo, mas sobretudo porque torna explícita uma série de nós e tensões que atravessam todo o questionamento fotográfico e que estão subjacentes à sua própria linguagem e ontologia.

É talvez a partir deste género de fotografia, e das relações profundas que se cruzam entre a fotografia e o teatro, que será possível e se propõe visitar algumas das questões intrínsecas à natureza da fotografia - de toda a fotografia - que as tradicionais ferramentas de inquirição, as análises semiológicas, as leituras baseadas no pensamento sociológico ou fenomenológico e os

discursos estéticos não têm conseguido apreender na sua plenitude. As imagens fotográficas resistem a uma cabal compreensão, não em relação às suas condições tecnológicas, mas em torno dos seus sentidos e das suas possibilidades de leitura. Algo permanece indizível nas fotografias e disponível para investidas clarificadoras.

É neste sentido que procuramos cruzar diferentes campos - do teatro, das artes performativas e da performance - e interrogar a própria materialidade das imagens. Por outras palavras, interrogar a fotografia para além da sua condição de objeto plano, da retórica do instante decisivo, do congelamento do movimento e da sua verdade testemunhal e tentar formular uma hipótese diferente para uma mudança de paradigma no entendimento da fotografia no seu vasto território.

2. ENTRE FOTOGRAFIA, TEATRO E PERFORMANCE

Apesar da aparente incompatibilidade entre estas duas linguagens, ou talvez por causa dela, o encontro entre a fotografia e o teatro, no sentido etimológico de dispositivo de visão foi sempre marcado por uma relação de profunda cumplicidade. Uma síntese emblemática é representada pela célebre sequência fotográfica realizada por Nadar com o mimo Debureau e, em particular, pelo retrato do mimo "en photographe", em que a estreita ligação entre as duas práticas foi aludida já na década de 1850.

Por um lado, desde a sua invenção, a fotografia alimentou grandes expectativas em relação ao teatro, tornando-se o instrumento ideal para preservar e transmitir a memória efémera do espetáculo, imortalizar e celebrar os seus protagonistas. Por sua vez, o confronto com o palco e com a ficção do teatro permitiu que a ainda jovem linguagem da fotografia se libertasse da simples reprodução da realidade a que estava precocemente destinada, oferecendo vias alternativas e originais de acesso à dimensão da arte e do imaginário. É certamente com essa ideia em mente que o mesmo Roland Barthes relembra, no seu texto fundador da teoria fotográfica, *A câmara clara*, que é por via do Teatro que a Fotografia participa da condição de arte (Barthes, 1989).

“Não é, no entanto (parece-me), pela Pintura que a Fotografia participa na arte, é pelo Teatro.” (Barthes, 1989, 52)

Ao longo do tempo, esta proximidade contribuiu para definir um território rico em

estímulos e sugestões recíprocas, que deram origem a um vasto campo de contaminações e cruzamentos de diferentes práticas, mesmo para além da fotografia de cena.

Entre estas, no território específico do teatro, é possível encontrar as diferentes formas de apropriação da fotografia para o palco, sob a forma de imagens projectadas como cenários, ou a presença dramática da figura do fotógrafo ou do dispositivo fotográfico em cena.

Por outro lado, a fotografia abraçou desde cedo a dimensão do teatro, no sentido da ficção e da teatralidade, através de uma multiplicidade de práticas de fotografia performada (Poivert, 2017), incluindo a fotografia encenada (*staged photography*), a performance para a câmara e os *tableaux vivants*.

Com o advento da Performance nos anos de 1960, esta ligação consolidou-se e problematizou-se de forma ainda mais densa, dando origem a realizações específicas resultantes do cruzamento das duas práticas, que se materializam em ações que utilizam o corpo do fotógrafo ou o seu dispositivo como elemento performativo, e que podemos definir com o termo de “foto-performance”.

3. A FOTOGRAFIA COMO PERFORMANCE

A investigação sobre as diferentes tipologias de relações da fotografia neste universo conduziu a uma clara percepção da natureza performativa da imagem fotográfica e do próprio dispositivo fotográfico, ainda que com níveis e lógicas diferentes, independentemente da sua inscrição, ou não, no contexto de práticas eminentemente teatrais ou da performance.

Ou seja, o que se verifica nas situações atrás enunciadas é que existe uma noção de performatividade que é imanente à condição fotográfica, ainda que tal não seja assim especificamente assumida, e que importa ter em consideração para um melhor entendimento da sua natureza essencial.

Esta constatação levou-nos a dar mais um passo na reflexão tomando por base diferentes aproximações teóricas ao conceito de performance que emergem desde o final dos anos de 1950.

Quer os enunciados performativos de John Austin (1962), advogando o entendimento da linguagem como uma forma de acção, quer as propostas de Erving Goffman (1959) de expandir o conceito de representação a toda e qualquer acção do indivíduo, abriram um território de

discussão muito participado até aos anos recentes e que constituem matéria da chamada *Performative turn* tal como é formulada pelos trabalhos de Victor Turner (1986) e de Richard Schechner (1988).

Esta viragem metodológica convida, a partir dos anos de 1990, a pensar o quotidiano enquanto prática performativa e, dessa forma, a alargar esse entendimento sobre múltiplas realidades antes não consideradas.

Num texto apresentado em Lisboa em 2005, com o significativo título de *Cultura como Performance*, a teórica do teatro Erika Fischer-Lichte sugeria esta abertura do campo performativo a diferentes esferas da produção artística, bem como a necessidade de criar novas ferramentas de análise: “Se as artes já não produzem obras, mas sim performances (...) então não pode ser aplicada nem uma estética da obra, nem a estética da produção e recepção que se lhe referem. E concluía dizendo que “O potencial inovador, que o conceito da performance implica, tem ainda de ser descoberto e explorado pelos estudos culturais e pelos estudos artísticos.” (Fischer-Lichte, 2005, 80).

É precisamente à luz desta expansão conceptual que se pretende questionar o estatuto da fotografia e equacionar a possibilidade de pensar a sua condição como performance e o que tal acarretaria para a sua teoria geral. No entanto, esta incursão disciplinar, no caso da fotografia, poderia ser entendida à primeira vista como contraditória. De facto, a teoria da performance de Fischer-Lichte assenta em quatro princípios fundamentais, resumidamente: 1. a co-presença física de actores e espectadores; 2. o carácter efémero; 3. a inexistência de significados predeterminados; e 4. uma ideia de “acontecimento”.

Com base neste argumentário, parece legítimo, senão mesmo inevitável, excluir a fotografia, entendida no sentido tradicional de imagem-objeto, material bidimensional, dos limites deste campo hermenêutico. No entanto, uma leitura mais atenta e aprofundada de um outro texto da mesma autora, em torno da *Estética do performativo* (2019), que embora não trate diretamente da fotografia, oferece sugestões e aberturas que merecem ser exploradas, nomeadamente quando aborda algumas temáticas como a questão da presença/ausência, da incorporação/*embodiment*, ou do fragmento/*frame*.

Para acolher estas sugestões e tentar aplicá-las às especificidades da fotografia, é necessário, no entanto, sair do equívoco de considerar a fotografia apenas como uma imagem disposta e

reproduzida em um qualquer suporte e suspensa numa parede ou mesmo na sua forma digital e visualizável num ecrã. Este aspeto corresponde apenas a uma fracção da sua identidade, num processo aberto e dinâmico. Ou seja, a designação fotografia deverá implicar outras dimensões que, por consequência, necessitam de reconhecimento e análise.

Propor considerar a fotografia enquanto performance, mais do que uma requalificação taxonómica, pretende, antes de mais, potenciar um olhar distinto, não exclusivamente centrado no objecto visual. Nesta perspetiva, as sugestões provenientes da teoria da performance desencadeiam um novo conjunto interessante de interrogações, que podemos enunciar a seguir.

O que significa pensar o fotógrafo como um performer? Ou o acto fotográfico enquanto evento performativo (resultante de interações e relações performativas)? Que mundos se abrem ao questionar as imagens através do caminho percorrido até à sua construção? Quanto de performance existe de forma implícita na acção fotográfica? O que é a fotografia para lá da fracção de segundo que a define tecnicamente? E, nesse sentido, de que forma ler as imagens de longa duração mas que se consubstanciam igualmente num plano bidimensional? Que consequências teria comparar a materialidade da fotografia (o seu suporte) com a corporalidade do actor em palco (que encarna de cada vez um personagem diferente)? Ou a reproduzibilidade da fotografia com as repetições do espectáculo nas suas múltiplas apresentações?

A adopção da perspectiva derivada da abordagem performativa, permite e obriga consequentemente a repensar definições e categorias de práticas diversas. Uma decorrência imediata de tal asserção consiste na deslocação do conceito do *fotográfico* da sua dimensão tradicional de objecto icónico para se concentrar naquela – dinâmica - de evento e de processo. Passaremos, assim, a lidar com imagens-evento que requerem novos instrumentos de análise, pois a matéria é também ela distinta.

Pensar a fotografia como performance, ou seja, fazer atravessar o questionamento da sua ontologia pela ideia de performatividade, permite reincorporar no pensamento sobre a fotografia um conjunto de territórios manifestamente pouco considerados (ou até marginalizados) que vão desde a formulação da ideia fotográfica - coisa abstracta - e da preparação e da concretização do *acto fotográfico* (Dubois, 1983), ou do *gesto fotográfico* (Flusser, 1998), até ao processo de manipulação e edição de imagem, a prática do arquivo ou a acção da exposição / instalação.

Dito de outra forma, propõe-se uma mudança de paradigma, ir além da fotografia objecto, matéria visual inscrita nos seus limites, e considerar a relação dialética que a imagem fotográfica estabelece com os diversos agentes (o fotógrafo, o sujeito fotografado, o observador), com o espaço e o tempo e em relação com o *outro*.

O carácter performativo evidente nas diversas práticas fotográficas analisadas quando perspectivado na esteira da referida *Performative turn* é assumido aqui como um gatilho para discorrer acerca da condição da fotografia em *lato sensu* e procura contribuir para uma mais ampla discussão teórica do *medium* e do seu dispositivo. É nesse sentido que vai o pensamento da teórica da performance Rebecca Schneider que, numa recente intervenção², em Lisboa, cunhou um novo conceito para se referir à fotografia: “Fotograficalidade”. O termo que, então, apresentou e que, no seu entendimento, estabelece uma analogia com o conceito de “performatividade”, revela um potencial heurístico concordante com a nossa proposta. É talvez uma oportunidade para ampliar o clássico noema da fotografia de que nos fala Barthes – o “isto-foi” -, não por via da sua negação, mas pela possibilidade de o integrar numa dimensão sistémica pontuada por diferentes momentos e para cujo reconhecimento diferentes autores têm contribuído.

Tal proposta, embora ainda carente de maior fundamentação e discussão, reflecte uma vontade de alargamento semântico da ideia de fotografia e procura estabelecer algumas das bases para um novo modelo teórico.

2. PERPHOTO International Conference: The Archive, The Body, And The Medium - Crossing Photography and Performance in Theory and Practice. Fundação Culturgest, 20/09/2022.

REFERÊNCIAS

- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Harvard University Press.
- Barthes, R. (1989) [1980] *A Câmara Clara*. Edições 70 [Ed. Orig. francês 1980]
- Dubois, P. (1992) [1983]. *O Acto Fotográfico*. Vega. [Ed. Orig. francês 1983]
- Figueiredo, F. (2019). A fotografia e uma certa memória do teatro. *Dramaturgias*, 12, 56–76.
- Fischer-Lichte, E. (2005). A cultura como performance. Desenvolver um conceito. *Sinais de Cena*, 4, 73–80.
- Fischer-Lichte, E. (2019) [2004]. *Estética do Performativo*. Orfeu Negro. [Ed. Orig. alemã 2004].
- Flusser, V. (1998). *Ensaio sobre a Fotografia: Para uma Filosofia da Técnica*. Relógio d'Água.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Anchor Books.
- Pavis, P. (1999). Entrada de dicionário: «Fotografia de teatro». In *Dicionário de teatro* (pp. 176–179). Perspectiva.
- Poivert, M. (2017). Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia? *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, 21(35).
- Sagne, J. (1986). Théâtre et photographie au XIXe siècle: De l'illusionnisme à la pétrification. In P. Rœgiers (ed.), *L'Ecart constant*. Didascalies.
- Schechner, R. (1988). *Performance Theory*. Routledge.
- Turner, V. W. (1986). *The anthropology of performance; preface by Richard Schechner*. (1st ed.). PAJ Publications.

5.

Abstract: Chromocupography is a photo-etching technique developed in 19th-century Portugal under the supervision of chemist José Júlio Rodrigues (1843-1923). Very scarce literature is associated with the process, and it doesn't seem to have been widely used after being made public. At the time, the technique was presented as a variant of Charles Eckstein's (1840-1913) method, working in Hague, Holland. Eckstein's technique consisted of hatching the lithograph stone with very fine delicate multiple-point needles to produce tone variations. Chromocupography substitutes the stone for a copper plate and the needles for a special coating with resin, thus creating a granular reservation protecting the metal from the etching bath.

With this paper, we aim to present how the technical entanglements which are felt from a practical experience of the contemporary printmaker. We will be showing the various results we obtained conducting research following the descriptions found in literature around the subject of Portuguese process

Photomechanical crossroads - Comparing 19th-Century Chromocupography and Charles Eckstein's method from a Printmaker's Perspective.

David Lopes e Graciela Machado

Resumo: A cromocupografia é uma técnica de gravura fotomecânica desenvolvida em Portugal no século XIX, sob a supervisão do químico José Júlio Rodrigues (1843-1923). Verifica-se uma escassez significativa de literatura associada a este processo, e parece não ter sido amplamente utilizado na indústria após a sua divulgação. À época, a técnica foi apresentada como uma variante do método de Charles Eckstein (1840-1913), desenvolvido em Haia, Holanda. A sua técnica aplicada para a reprodução de cor em mapas, arrancava com um processo onde a pedra litográfica era raspada com agulhas de pontas múltiplas muito finas para produzir variações de tom. Já a cromocupografia substitui a pedra litográfica por uma chapa de cobre, e as agulhas por um revestimento especial com resina, criando assim uma reserva granular que protege o metal do banho de gravação. Neste artigo, pretendemos mostrar as complexidades técnicas que se tornam evidentes a partir da experiência prática de gravadores e impressores contemporâneos.

chromocupography, at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto within the project of Pure Print Archaeology (i2ADS/FBAUP).

Demonstraremos os resultados obtidos através de pesquisa tecnológica, seguindo as descrições encontradas na literatura sobre o tema da cromocupografia portuguesa, nas Oficinas de Técnicas de Impressão da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, no âmbito do Pure Print Archeology (i2ADS/FBAUP).

Keywords: Photomechanical printmaking, José Júlio Rodrigues (1843-1923), Carel Eckstein (1840-1913), technological research in art, Pure Print Archeology.

INTRODUCTION

This paper is a case study centered on very concrete historical objects and technical descriptions from the 19th century. Specifically, we will discuss a copper plate produced by the Photographic Section of Lisbon under the supervision of José Júlio Rodrigues in 1876 and the prints taken from it. Such prints represent the only existing samples, which are found in the archives of the Société Photographie Française. Additionally, we'll analyze the written description of the method by Charles (Carel) Eckstein, a printmaker from the Netherlands.

These two sets of techniques will be compared from the perspective of present-day printmakers practitioners. Firstly, because they are said to be historical derivatives of each other by the 19th century protagonists themselves, and secondly, because we believe that more details and information can be obtained from a practical and hands-on understanding of its making conducted by contemporary printmakers.

A disclaimer is necessary [to be made] as we present this analysis from a Fine Arts perspective, within the context of current artistic research methods (Arnette, 2016). Art-based research or artistic research can result in different outputs. For instance, at the Fine Arts University of Porto, artistic research can be purely theory-based, encompassing studies from philosophy, history, sociology, anthropology, politics, etc. Alternatively, it may involve a mix of practice-led research alongside theoretical work. Art-based or art-led research is the output that results from parallel research and can be presented in the form of art objects, art exhibitions, publications, etc. In the case of this paper, the authors have chosen to focus mainly on their practical understanding of printmaking and its historical research.

I. CONTEXTUALIZATION: RESEARCHING PRINTMAKING TECHNIQUES FROM THE 19TH CENTURY

The 19th century marked a period of remarkable progress across various industrial and scientific domains. In the realm of photomechanical processes, Ersnt Rebel (2008: 26-27) emphasized how the history of photography often overlooks the significance of printmaking techniques. As Rebel phrases it: "*Only the printed, mass-reproduced photo contributes to a change in public consciousness and can become a public image.*" (2008: 28). Thus, it is crucial to recognize that discussing the origins of photography inherently involves acknowledging the role of printmaking.

Much like photography, the advancements in printmaking were fiercely driven by the pursuit of technological innovation, aligning with the era's societal push toward progress. Specifically, 19th-century printing played an important role in the dissemination of knowledge, enabling reproduction to be more efficient and cheap when compared to traditional methods. (Weisberg, 1989: 59) Both lithography and photography were introduced in the XIX century and revolutionized the scientific industry with the ability to easily reproduce any type of image, but it was the convergence of the two that paved the way for the practical application of photomechanical processes, which dominated the latter half of the 19th century (Cook, 2002).

To better grasp the subject of this paper, it's essential to differentiate between photographic and photomechanical processes, understanding their respective executions. Simply put, photography results from the direct interaction of light with a photosensitive prepared surface. On the other hand, photomechanical prints are derived not directly from a light source but from matrices that have been created using light.¹ Several photomechanical processes emerged during the second half of the 19th-century. Universal exhibitions held in Europe encouraged many to find new technical solutions for industrial printing.² Maps, plants, music sheets, historical prints of the past could now be photographed, enlarged or reduced, and later printed with new methods introduced.

Much of the interest in these new applications did not necessarily come from the conventional printmakers. Conventional techniques such as intaglio or wood engraving continued to thrive in established industrial contexts. However, it was the scientific and military communities that showed significant interest in photomechanical processes.

The interplay between military power and novel technology gains significance when we consider their role in territorial defense, particularly in map-making and printing. Cartography's

1. During the early days of photography, the existing technological methods fell short in terms of guaranteeing consistent reproduction of copies or the enduring preservation of images on a medium. Furthermore, these methods faced challenges when it came to large-scale or dimensional printing. As a result, it was the proficiency of printmaking skills which played a pivotal role in enabling the widespread circulation of photographs and images.

2. According to the following: <https://www.bie-paris.org/site/fr/toutes-les-expositions-universelles>. Only in the 19th-century, 12 "Expositions Universelles" were held around the globe in very wealthy countries. 4 of them were held in Paris, where the event gained a particular renown reputation. France represented 1/3 of the host country.

production largely rested in the hands of military surveys from its inception (Ristow, 1975: 78). Lithography garnered special attention from such departments and it was swiftly integrated into ordnance surveys during the first half of the 19th century, followed by photomechanical processes. Many inventors of new photomechanical processes proved their worth by printing maps because they were, either military men or men working for the military.³

Understanding the changes in the dissemination of technical knowledge accompanies the evolving status of printmakers. As elucidated by Michael Tymann (1990), specific military academies established their own lithography workshops, devised transfer papers, and incorporated drawing classes into their curriculum. The introduction of photography facilitated the chemical transfer of maps onto stone and metal matrices, simplifying the replacement of the traditional printmaker role by military personnel (Lopes, Machado, 2022). When the transmission of new printing technology remained confined within the realms of scientific and military research, these methods were less likely to diffuse into the conventional printmaking sphere. Therefore, we could admit a veil of obscurity shrouds numerous 19th-century technological techniques, including heliogravure, photolithography, photozincography, *paniographie* (also known as gillotage), and collotype.

Processes such as the innovations by José Júlio Rodrigues at the *Secção Photographica e Artística de Lisboa* (SPA) and Charles Eckstein 's chromolithography method stand as exemplars.⁴ While multiple reasons contribute to their obsolescence, it appears to be closely tied to the perception of these processes as being primarily for reproduction rather than creation. Therefore, as other methods proved to be more effective, the practice and interest in learning these techniques diminished.

This factor constitutes a significant driver behind the contemporary artists' exploration of these techniques. Their endeavor aims to reintegrate these historical methods into present-day printmaking studios, with the specific purpose of fostering creative expression and inciting critical discourse in the realm of contemporary art.

3. In October 1809, Alois Senefelder was appointed as the "superintendent" of the Lithography print workshop at the Cadastral Survey, where he remained until his retirement in 1827. (Ristow, 1975). Nicéphore Niépce first served in the military during the Napoleonic wars, and later pursued a scientific career.

4. See: Machado, G., Belkot, M., & Costa Brás, S. (2022). Gillotage. Exploring a mid-nineteenth century relief printing technique. *IMPACT Printmaking Journal*, 5, 20. <https://doi.org/10.54632/22.5.IMPJ2>

Disregarding a wealth of untapped technological options solely due to their lack of practicality within industrial settings seems unjustified. Particularly considering that even archaic and conventional techniques like intaglio processes, lithography, and wood engraving persist in practice across the globe within the confines of fine arts printmaking studios.

We argue that reenacting technical protocols is a necessary strategy, as it involves more than just theoretical comprehension; it requires the recreation of specific material and intellectual conditions, both material and intellectual, to engage with the process in a hands-on and practical manner. This experiential approach enables researchers to immerse themselves in the nuances, challenges, and intricacies of the process, gaining insights that may not be as apparent through mere observation or study.

Methodology

The research methodology employed by the Pure Print Archeology group has been developed over several years of work, under the guidance of Professor Graciela Machado (i2ADS/FBAUP). This methodology, termed as "Technological Archeology," serves as the guiding framework for the research endeavors conducted by the printmaking group at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto. Such can be structured in the following phases:

Recovery and Mapping of Original Sources

This initial phase involves the comprehensive retrieval and identification of original sources, as well as recent publication on the matters. This includes a combination of written sources (manuals, letters, technical descriptions, etc.) and the analysis of objects within museum collections. This process aids in building a foundation of material understanding.

Availability of Material conditions

The second phase focuses on sourcing available materials required for the intended procedures. This often involves approximating rather than achieving complete reconstructions. Gathering the necessary material conditions forms a vital aspect of the research, as it establishes the predictable outreach for the technological reenactment.

Contemporary Application and Critical Reflection

The third phase is marked by a critical evaluation of how the identified process integrates within a contemporary fine art print studio context. This assessment extends to

the process's suitability for educational settings. Additionally, the methodology prompts a profound reflection on numerous interconnected themes within the realm of fine arts, such as the juxtaposition of manual techniques in an overwhelmingly digital landscape, concerns related to resource scarcity, the selection of materials in an environmentally-conscious era, the preservation of intangible heritage in the face of evolving technologies, the negotiation of economic systems dominated by industrial alternatives, the relevance of historical knowledge in contemporary society, etc. This introspective examination often serves as the initial impetus for researchers, framing their perspectives to make their art projects.

It's important to note that while these phases are laid out sequentially, they often interweave and blend together as the research progresses. The fluid interaction between these phases allows for a comprehensive exploration that ultimately enriches the research.

II. PHOTOMECHANICAL PROCESSES FROM 19TH-CENTURY PORTUGAL

Our initial focus on *chromocupography* as a distinctive historical Portuguese process unveiled a vast lineage of photomechanical techniques waiting to be reenacted. Chromocupography was first introduced to current academic publication with research of Maria Estela Jardim and Isabel Peres (at the time, a PhD candidate). Their research focused on the understanding of the history of scientific photography in Portugal and of the chemical processes involved, leading up to findings of printing of color in maps, specifically the process of *chromocupography*. Their efforts allowed for the publication of prints made using these techniques, and also identified original matrices of copper plates which are still preserved in government institutional archives.⁵ They also have identified extant prints in the archives of Société Française de Photographie, an organization still active today.

Chromocupography, along with processes such as chromolithography, heliogravure, photolithography, photozincography, and collotype, stands among the array of techniques from the 19th century. These techniques were once employed by the Photographic and Artistic Section of Lisbon, signifying their historical relevance. Currently, the Pure Print Archeology Research Group is engaged in researching some of these methods developed by Rodrigues. This includes delving into the use of *thin foil metal plates* and the use of *photolithography*.⁶ Back in

5. The historical archive of the Secção Photographica ou Artística de Lisboa were held in the former IGP (Instituto Geográfico Português) and now belong to DGT (Direcção-Geral do Território).

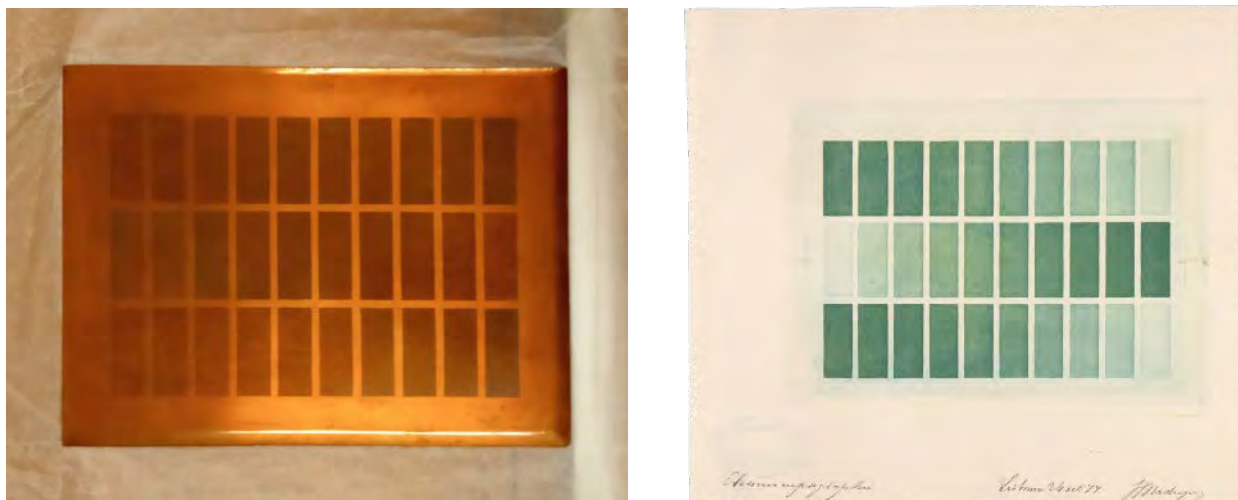


Image 1. [left] Secção Photographica ou Artistica. “Cromocupography”. 1877. Copper plate. 15 x 20 cm. Photography by David Lopes. Source: Direção-Geral do Território: SALA 3.122 (Arquivo Cartoteca). 3º Piso, shelf 45 e./ [right] Secção Photographica ou Artistica. “Cromocupography”. 1877. Print. (364.6 — Chromocupographie. Lisbon, 24 oct. 1877. author's signature (green) - 22,9x25,6 cm. Source: Société française de Photographie (SFP), Paris. modelo judiciário em 1892.

the 19th-century Portugal, *chromocupography* was also referred to as “polychromolithographia”, as the word appears in the Portuguese magazine *O Ocidente*. (Silva, 1892: 218).

Specific photomechanical processes developed to print maps?

An intriguing aspect for research lies in the communication that this process was specifically developed for printing colors on maps. This underscores the surge of novel processes during the 19th century. Amid this era, numerous processes touted their proficiency in map printing, with inventors strategically affiliating themselves with specific industries to gain recognition. Within this landscape, José Júlio Rodrigues, associated with the *Secção Photographica ou Artística*, received multiple awards for his contributions to the advancement of map printing technology (Jardim, 2014).

Yet another captivating facet of this process is its depiction as a variant of another individual's technique (Grandidier, 1882). *Chromocupography* is rooted in the innovations of Carel (or Charles) Eckstein, a Dutch printmaker who served as the Director of the Dutch Topographical Department of the Ministry of Defense (Koeman, 1975: 146-147). This

6. Research materials were presented recently at the “Pure Print Archeology - 1st Research Meeting” 3 days dedicated to research on photomechanical and innovative printmaking practices. 18 April 2023 — 20 April 2023. oMuseu from the Faculty of Fine Arts of the University of Porto and Fundação Marques da Silva, in Porto.

assertion finds support in multiple sources: Grandidier (1882) articulates it in writing as a technical derivative, historical archives of DGT carry an engraved message on the back of the matrix copper plate, and "Polychromolithographia" is referred in writing as a technical addition to Eckstein's process by Silva (1892: 218). By approximately 1877, *chromocupography* likely marked one of the last processes to be explored by Rodrigues at the *Secção Photographica ou Artística*, given the department was closed in 1878 (Ribeiro, 1882: 129). Jardim and Peres (2007) remark that the cartographer and technician Manuel Dias dos Santos was sent to The Hague in the Netherlands to learn this process directly from Eckstein. However, Jardim (2014) remarks that the outcomes of this endeavor were rather limited in success. Unfortunately, Manuel Dias dos Santos's life and contributions remain shrouded in obscurity, with scant information available.⁷

Printing colors in maps - about Eckstein's method (an explanation)

While labeled as derivatives, we argue that Rodrigues' and Eckstein's processes diverge significantly in their technical underpinnings. We will elucidate these distinctions in the concluding sections of this paper. Eckstein's method held the promise of color reproduction through stone lithography. It is evident that Eckstein's system served a crucial purpose in the 19th century, albeit its relevance may not be readily apparent today. During that era, cartography was advancing with a focus on precise survey techniques. Manuals were published, outlining precise guidelines for drawing and prescribing specific colors to depict distinct features of the landscape. For instance, *The draughtsman's handbook of plan and map drawing* by George André details color selections for water bodies, grass, stones, buildings, cultivated land[s], and more (1874: 45-47). This comprehensive guide lists 13 different colors for various elements of the territorial landscape. Consequently, map printers adhering to these instructions could potentially employ up to 13 lithographic stones.

Godefroy Engelmann is credited as the pioneer of chromolithography: prior to the advent of lithography, mechanized color reproduction was attainable but exorbitantly costly. Consequently, maps were often manually hand-painted with watercolors following an earlier

7. It is presumed that comprehensive reports would have been generated to document the duration of Manuel Dias dos Santos's stay in the Netherlands. Remarkably, a substantial trove of significant correspondence and documents remains awaiting digitization by DGT in Lisbon.

tradition of what had already been done with etchings (Verner, 1975: 69). Although Engelmann's process presented a more feasible solution, it remained financially burdensome. The extensive use of multiple stones for color reproduction amplified the potential for misprints due to frequent adjustments. Additionally, as colors overlaid, their vibrancy would diminish (Eckstein, 1878; 1876).



Image 2. Pure Print Archeology. The printing overview of Eckstein's process. 2023. Digital illustration by David Lopes. Source: i2ADS/FBAUP.

Eckstein's method reduced chromolithography to the strict use of four stones, and his maps were richly printed and acclaimed, as expressed in *The British Journal of Photography* in 1876: "*The maps of Java contain no fewer than two hundred different tints, and these and the letters were all produced with four stones*" (p. 392). The number of stones had a specific function: one stone was used to print the letters and road paths, whereas the three other stones were to be combined and printed with superimposed colors, offering all possible tints. A prepared color chart with a wide array of random tints enabled map editors to choose the colors that best suited

the elements of the territorial landscape. This eliminated the need to work with as many stones, not only simplifying the process but also achieving a broader range of colors. Eckstein's method is not different from the use of Jacques Le Blon's four-coloured system with copper plates back in the 18th century. Therefore, Eckstein's printing system itself should not be misinterpreted as an invention. Its prominence among peers, however, should be regarded as an opportunity to understand the 19th-century's perception that Eckstein recognition was earned for his contribution with a process usefully applied to print maps.

What is photomechanical about Eckstein's method?

Using photography, Carel Eckstein (1876; 1878) presents two alternatives for transferring the map image onto the stone. A map could be subject to photographed and reproduced through an intricate procedure on stone utilizing silver nitrate or a carbon print. Both of these methods involved very time-consuming protocols (with waiting hours and even days between steps).⁸



Image 3. Pure Print Archeology. Eckstein's method: Photomechanical transferring the image onto the stone. 2023. Digital illustration by David Lopes. Source: i2ADS/FBAUP.

8. It's noteworthy that the Pure Print Archeology research group has yet to replicate either of these processes.

However, Eckstein introduces yet another protocol: transferring the map using transfer paper. The paper's surface is initially coated with starch⁹, which in itself is a technique harking back to 19th-century industrial practices for facilitating the reproduction of images.¹⁰ This process involves placing an image on a temporary surface atop the paper, followed by transferring it into close contact with another surface. Under the influence of heat, water, and pressure, the starch would've dissolved, transferring the reserved image to another matrix, in Eckstein's case, stone lithography (1878: 5). The image of the map could be drawn in reverse or even printed from a pre-existing colorless matrix.

In summary, this step excludes the extent to which Eckstein's process could be qualified as photomechanical. In speaking of the photographic transfer of a map it merely served as a guide, as it wasn't the body for the actual printing. The tangible print, in essence, derived from a process dependent on manual drawing and etching. Once the image had been developed and fixed onto the stone's surface, the matrix would be covered with a solution of asphaltum, slightly modified to be more transparent, in order to allow one to see the transferred image beneath. (Eckstein, 1876; 1878).

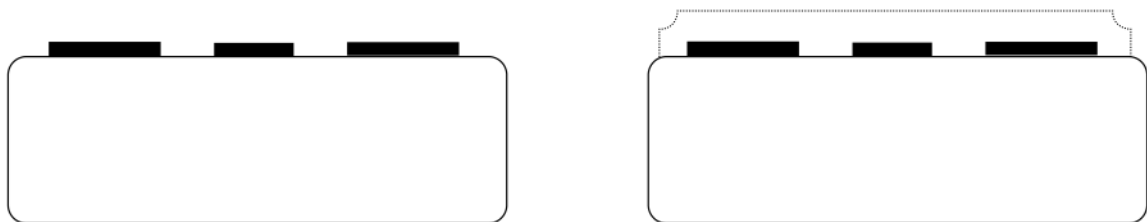


Image 4. Pure Print Archeology. Eckstein's process: 1st and 2nd step. 2023. Digital illustration by David Lopes. Source: i2ADS/FBAUP.

9. Organic matter made from rice, potatoes, wheat, etc.

10. For Pure Print Archeology research on surface prepared papers: Machado, G., Belköt, M. (2019). Drawing for reproduction: toward recreating surface prepared papers for making prints and exploring creative practice. CONFIA- 7th International Conference on Illustration and Animation, Barcelos, Portugal. / Belköt, M., & M., Machado, G. (2021). Making Surfaces and Exploring Print Based Practices. The Lost History of Surface Prepared Papers. IMPACT 11- International Printmaking Conference, Hong Kong. Acesso online limitado: <https://www.impact11.hk/en/>

“Machine à Griser”

Eckstein’s method employed a very sophisticated device in use in the 19th-century, known as a “*machine à griser*”.¹¹ Powered by steam, it was capable of creating intricate hatching onto the surface of stones, from which could be printed a range of tones. A diamond point needle machine would pierce through the applied coat of asphaltum, creating a grid with minute parallel lines, without scratching the stone.¹²

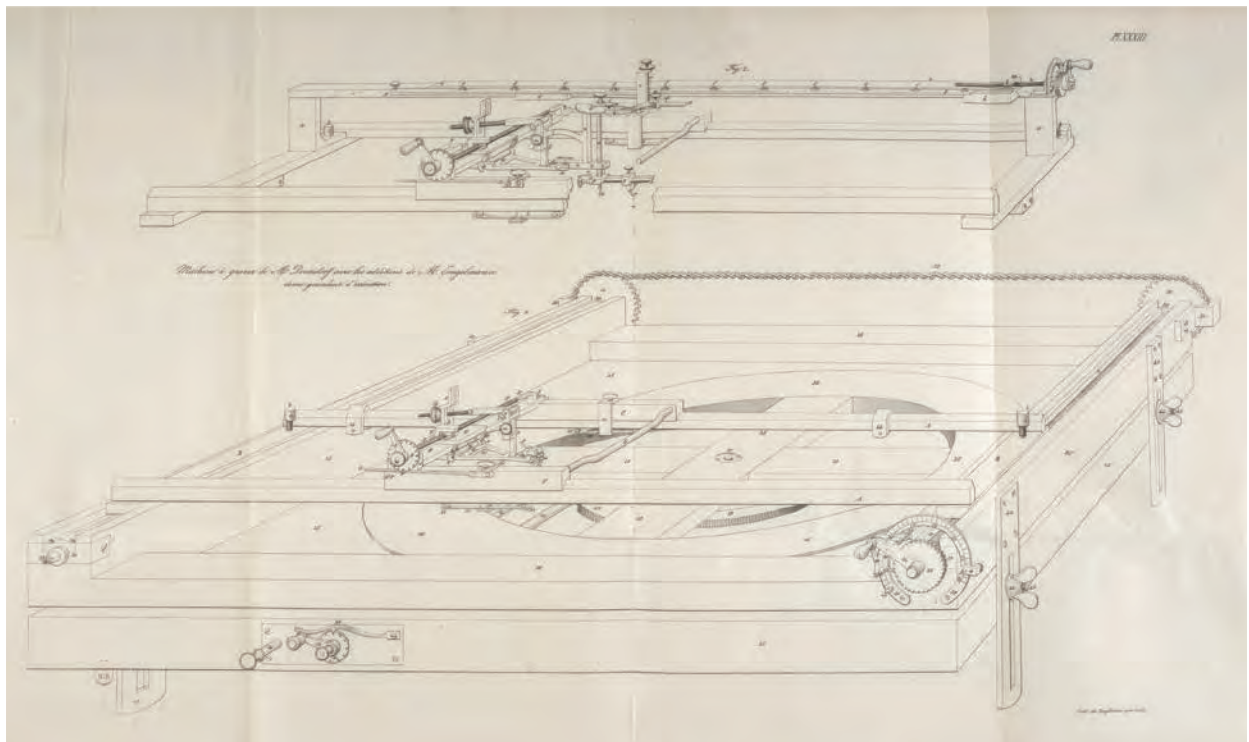


Image 5. Godefroy Engelmann. Plate XXXII. 1839. In: "Traité théorique et pratique de lithographie." Mulhouse: Haut-Rhin, 1839..

Eckstein’s “*machine à griser*” represented the pinnacle of sophistication, capable of generating 8 to 20 lines per millimeter. To contextualize this for those unfamiliar with the printing industry, it’s worth noting that modern printers typically operate at a resolution of 300 dots per inch (DPI), equivalent to a maximum of 12 dots per millimeter. scratching the stone.

11. According to dictionaries of the time, this could be called “*machine à griser, à graver* or *machine à sculpter*.” (Adeline, 1884: 274).

12. The Minister of War of France published the exact same process without referring to Eckstein’s name. In a small communication the text talks about the use of the “*machine à griser*” to make parallel lines, the use of 4 stones to obtain any desired tint.

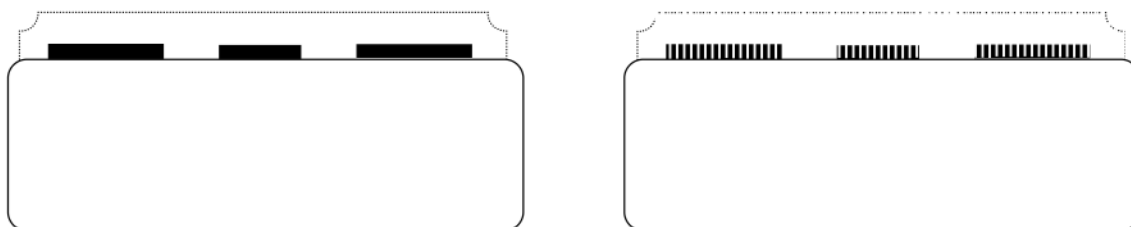


Image 6. Pure Print Archeology. Eckstein's process: 3rd and 4th step. 2023. Digital illustration by David Lopes. Source: i2ADS/FBAUP.

Aqua-fortis “or etching” applied to stone lithography

Upon completion of the "*machine à griser*" drawing on the stone, the next step involved preparing a series of diluted acid solutions. Although the instructions lack clarity on this aspect, they do emphasize that etching of the stone should follow the prior transfer. Presumably, brushes were employed for this purpose, with the etching process confined to the areas matching the transferred drawing.

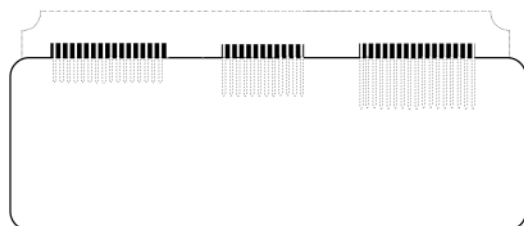


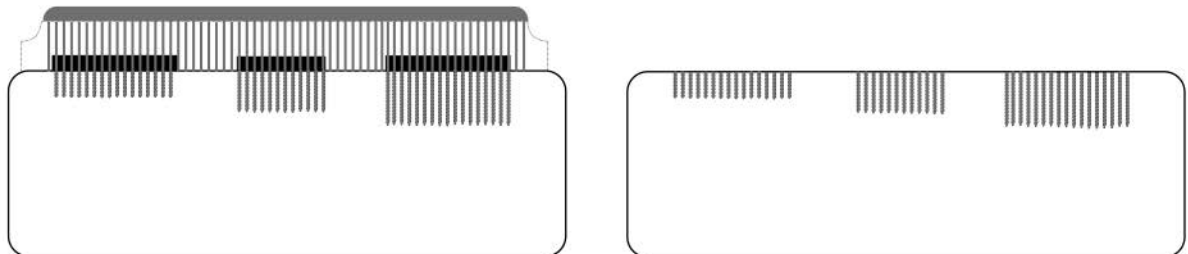
Image 7. Pure Print Archeology. Eckstein's process: 5th step. 2023. Digital illustration by David Lopes. Source: i2ADS/FBAUP.

To understand how an image is printed, four distinct models warrant elucidation: relief, intaglio, planographic, and stencil. These categories align with prevailing printing methods of today. Relief printing often utilizes woodcut or wooden matrices, intaglio primarily usually involves metal and processes like etching and engraving, stencil is associated with screen printing using fabric, and lithography (derived from "litho," meaning stone) is predominantly practiced today in a planographic manner.

Viewed from a current perspective of printmaker practitioners, the classification of Eckstein's method aligning lithography within an intaglio framework is perplexing. The term "intaglio," originating from the Italian "intagliare," implying sculpting, stands in contrast to lithography's primary characteristic: a chemical interplay between water and grease. Nevertheless, insights shared by Michael Twyman, as conveyed through Walter Ristow (1975), suggest that while the planographic method was commonly linked with lithography in that century, an intaglio adaptation was employed on stone for intricate tasks like lettering, maps, or architectural plans. This choice emerged due to the intricate nature of this kind of drawings, leading practitioners to adopt an etching or engraving technique on the stone's surface (Woodward, 1975: 80).

These historical methods can be enigmatic for contemporary printmakers, as they amalgamate different families of today's printing processes. A more effective approach to fostering understanding and facilitating communication about these techniques is through research that reenacts the processes, creating an experiential understanding.

Following the etching, the stone would be coated with printing ink and then subsequently rubbed to ensure the filling within the acid-created hollows. After which, all layers of asphaltum and transfer material would be removed using turpentine, rendering the stone ready for printing.



III. REENACTING RODRIGUES'S PROCESS OF GELATINE-BASED EMULSIONS

«Chromo-cupographie

73- Examples of chromocupography. Shades obtained by graduated bites with iron perchloride; grain obtained by the resin previously deposited on the plate in very fine powder. Post-heating to retain and consolidate the resinous grain. Through this system, it is possible to obtain a large number of shades of the same color and, through superimposed prints, a considerable number of different colors. (This process was described in the French newspaper --Le Bulletin de l'Imprimerie) In the exposed painting we see a copper plate before the resin deposit, an engraved and inked plate and a monochrome proof on paper in various shades.

74 - Same process as above. Graduated blue tints. (...)»¹³ (Exposition Universelle de 1878. 1878: 13)

Chromocupography is recognized as a Portuguese printing technique, yet there exists limited written documentation about it. A description, originally in French, was translated and published in Lisbon by the *Secção Photographica ou Artística*. Presumably authored by Rodrigues himself, this text sheds light on various other processes showcased at the 1878 Exposition Universelle de Paris. These descriptions raise numerous technical questions, as they lack specific instructions, including material quantities, measurements, and manipulation techniques. Notably, the department fails to mention the presence of iron oxide (III), information found only in footnotes within Granddier's Reports of the Universal Exhibition of Paris of 1878.

«Mr Rodriguez seems to have obtained a softer and finer granulation with a sensitive layer containing an opaque substance in powder form, such as calcined red clay or iron sesquioxide which do not attack either the dichromate gelatin or the iron perchloride.»¹⁴ (Granddier, 1882: 371)

In order to reenact the process, the reader must understand that prior knowledge of photosensitive emulsions using bichromate gelatine as a protective coat to etch plates was yet to be systematized in the research context of FBAUP.¹⁵ First and foremost, chromocupography is an end-game goal for research regarding the complexity of printing color but such had to be

13. Translated to english by the authors of this paper.

14. Translated to english by the authors of this paper.

delayed in order to technically acquire the base knowledge for making heliogravures. It was required to go back to simpler challenges, which was to etch photographic images using bichromate gelatine emulsions.

Following instructions

Traditionally, copper has been the metal of choice for intaglio printing, a fact reinforced by the alternate term used to describe intaglio processes, "calcography," where "calco" derives from the Latin "chalkos," signifying copper or brass (Easthope, 1835: 56). However, in contemporary printmaking, a wide array of other metals are employed, driven by price fluctuations and accessibility. With copper being expensive today, metals like zinc or aluminum have taken on a greater role in intaglio printmaking practice.¹⁶ In our current research context, we make use of different metals, not necessarily to pursue altered conclusions, but rather to facilitate extensive experimentation, due to the cost-effectiveness in initial trials.

Grandider (1882) elucidates that in Rodrigues' description, the matrix is created through a photomechanical process involving a solution of dichromate gelatin. At some point, iron oxide (III) is introduced as coat added to the plate previously applied as per Grandider's explanation:

«(...) on a plate previously coated with very fine resin dust». (p. 371)

The application of the previous coat of resin is used commonly today by printmakers to create tone in their plates; it's a technique developed in the XVIII under the name of the aquatint process. (Fielding, 1841: 39-56). We find ourselves an aquatint box in a current printmaking workshop. It's a wooden structure with a high ceiling: on the bottom, there will be a simple rotative device activated manually, by spinning an outside handler, making the dust resin (which sits inside), to spread all over the box. The dust will float and occupy the upper space. When one stops spinning, a dust cloud will slowly fall down to the bottom. In the middle

15. Graciela Machado first researched Marques Abreu's technique with undergraduate MA student Isabel Penedo, on zinc plates and on the work back in 2015. Recently published new material with new researchers is presented in: Arquivo Aberto FBAUP: I2ADS. (Edited by Graciela Machado & Rui Vitorino Santos. ISBN: 978-989-9049-40-6

16. There are studies that remark the rise of the price of copper in Europe since the 19th-century. However, we are not in the position to present evidence on the price fluctuations of copper in Europe or in the global market. From the perspective of the educational framework in Fine Arts, we can only remark that there's a generalized understanding that copper plates are the most expensive of options a printmaker can use today.

of the structure, there will be a grid drawer, where the metal plate for print is placed and will sit still, receiving a fine layer of dusty resin.¹⁷

Grandidier's descriptions of the process opens rooms to consider that iron oxide is added to the bichromate gelatine. "(...) *obtained a softer and more finished granulation with a sensitive layer added with an opaque substance in powder.*" (1882: 371)¹⁸ There is a plausible basis for this proposition, as Jan Pettersson, a contemporary expert in photogravure, expounds that the inclusion of red pigment in a photomechanical process serves a dual purpose. Not only does it infuse color into the transparent gelatin, but it also obstructs the blue spectrum of UV light (Pettersson, 2007: 66). Due to the scarcity of technical instructions, both possibilities were considered and experimentation with various formulations was undertaken.

Emulsion preparation, and exposing the image

In the absence of any technical documentation detailing the formulation of the emulsion-based gelatin for *chromocupography*, we have resorted to adopting the same quantities and procedure that Rodrigues published for the preparation of bichromate gelatin intended for thin-foil metal plates (1874, p. 150). This source serves as the foundation upon which we prepared the photosensitive emulsion.

| | | |
|-------------------------------------|---|---------------------|
| 40 grams of "good gelatine" | — | 500 cm ³ |
| 20 grams of "dichromate of ammonia" | — | 500 cm ³ |

We acquired both *bichromate of ammonia* and *bichromate of potassium*, and, as confirmed by various sources, determined that both substances function similarly. To ensure optimal results, we obtained technical gelatine from chemical laboratories.¹⁹ Due to our uncertainty about the appropriate quantity of iron oxide, we conducted tests using different amounts. After

17. Experience will serve as the determining factor for achieving the optimal amount of dust. The objective is to generate a uniform coating across the plate with a 50% density, enabling the acid to etch recessed cavities. The resin responds to heat, permitting the practitioner to gently warm the plate, causing the dust to fuse into small spheres that adhere to the metal surface. Due to the acid-resistant nature of the resin, these fused particles remain intact during the etching process.

18. Translated to english by the authors of this paper. Original in french: "(...) obtenu une granulation plus douce et plus finie avec une couche sensible additionnée d'une substance opaque en poudre" (Grandidier, 11882: 371)

19. From a company named GMW - a brand of Wilhelm Leo's Nachfolger GmbH. Kasseler Str. 84b, 34246 Vellmar, Germany.

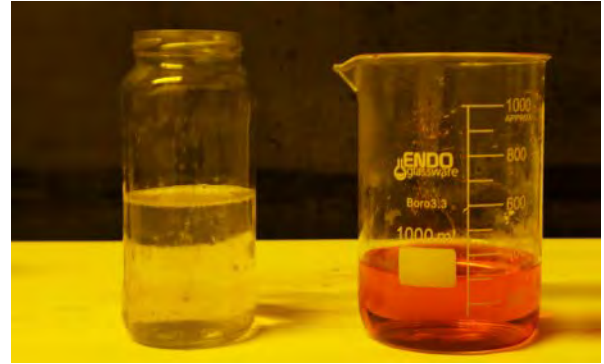
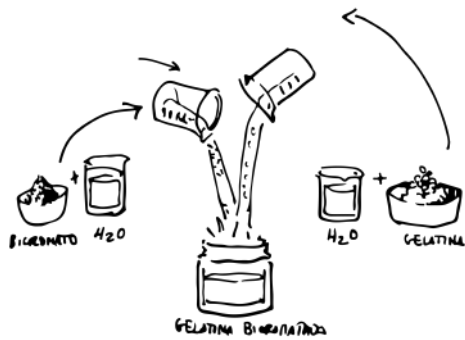


Image 9. Pure Print Archeology. Heliogravure by Rodrigues — preparing the photosensitive emulsion. 2022-2023. Digital illustration and photography by David Lopes. Source: Machado. G. (2023) Reserva Tecnológica n°. 1. p. 59.

experimentation, we established a consistent procedure of using 1 gram of iron oxide per 20 to 30 grams of gelatine, constituting approximately 5-10% of the pigment in the mixture.

Although the *Secção Phographica ou Artistica de Lisboa* had a mechanized gelatinizing machine (referred to as "machina de gelatinar", (Rodrigues, 1876: 21), equipped with a horizontally rotating disc onto which the metal plate was placed for the application of gelatine

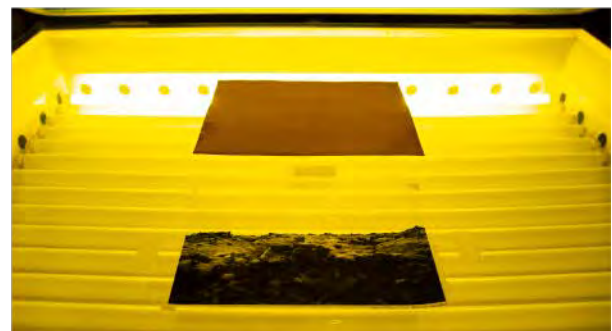


Image 10. Pure Print Archeology. Heliogravura by Rodrigues — apply the photosensitive emulsion on metal. 2022-2023. Digital illustration and photography by David Lopes Source: Machado. G. (2023) Reserva Tecnológica no. 1, p. 60.

emulsion, we lack this specific device in our Porto-based studio. In the printmaking workshop, we manually apply the gelatine-based emulsion using a soft paintbrush. This approach might not differ so much from the original method, as it closely follows Rodrigues' own description of using a brush to coat thin foil metal sheets. Our experience has shown this process to be both uncomplicated and efficient.

Certain challenges arose in achieving consistent and uniform coats on metal surfaces, but through systematic and incremental practice, any practitioner can eventually achieve favorable outcomes. A crucial step is to promptly dry the gelatine coating as it is applied to the metal or chosen surface. Allowing it to air dry can lead to the formation of crystallized marks, [see image 11] as observed and noted by Rodrigues himself (1874: 151). In the 19th century, it was necessary to have a nearby oven for drying the plate.



Image 11. Pure Print Archeology. Book of specimens recreating Rodrigues' photomechanical application on top of tinfoil. 2022-2023. Photography of specimens. Source: i2ADS/FBAUP. / Image courtesy: Graciela Machado/ Practical work: David Lopes (FCT. 2020.09546).

Image's development and the etching of heliogravure

Rodrigues extensively documented the working methods employed at the *Secção Photographica ou Artista de Lisboa*. While describing the process of creating a heliogravure, he presented a simplified version of what we believe the actual process entails. During our tests

with gelatine-based emulsions, we experimented with two types of gelatines²⁰ that hardened with potassium dichromate under the influence of UV light. We successfully developed image samples on metal; however, these did not remain solid when immersed in acid baths. Our findings indicated a general inability of the gelatine to adhere firmly to the metal surface or prevent the acid from reaching unintended areas.²¹

Despite our exploration of Rodrigues's claims and writings, it is evident that other sources similarly suggest that gelatine alone should suffice to withstand a reservation under immersion in an etching bath. Nonetheless, it appears that a modification to the process was necessary, though it was not explicitly detailed.

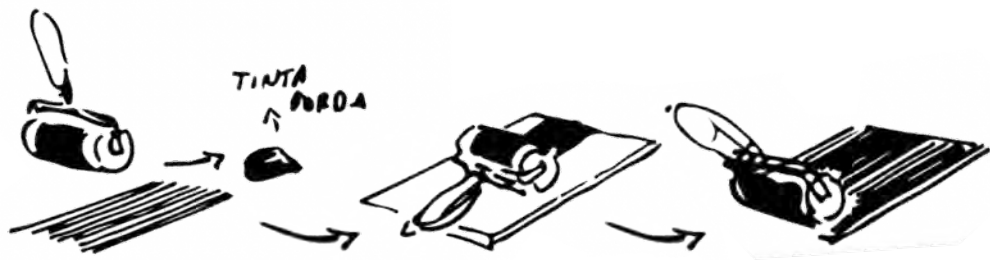


Image 12. Pure Print Archeology. Heliogravure by Rodrigues — inking the plate after exposure. 2022-2023. Digital illustrations by David Lopes. Source: Machado. G. (2023) Reserva Tecnológica no. 1, p. 60

20. “GELATINE Type Novo Tec GP” and “Photogelatine Type Restoration” from the active company GMW.

21. At our printing workshops, we have access to three types of acids, traditionally used in intaglio processes: nitric acid, iron perchlorate, and a commonly used mordant less toxic called copper sulfate solution. All of these proved unsuccessful, using images developed with gelatine only.

Poteivin's (1862) discovery of gelatin's affinity for greasy ink when hardened by light proved instrumental in addressing this challenge. We experimented with rolling ink onto the freshly developed gelatine before submerging it in water, yielding promising outcomes. Subsequently, we refined the technique by applying greasy ink in the dark, after UV light exposure and prior to development. Specific time was established with protocols using various ink types, achieving successful results with Charbonnel printing inks, offset ink, and lithographic inks. Essentially, any greasy ink adheres readily to the gelatine emulsion, offering the advantage of visualizing the development results through the addition of color.

Following a brief waiting period (typically between 15-30 minutes), the plate is placed horizontally under hot water with the intended image facing upwards. Empirical observations have led us to recommend such necessary waiting time that allows the ink to stabilize upon the gelatine surface. Deviating from this timeframe, whether shorter or longer, risks unintended ink displacement or delayed image development.

The effectiveness of freshly prepared gelatine remains consistent regardless of the water temperature during the development process. According to Jan Petterson (2007, p. 67), storing gelatine in a refrigerator enhances its chemical stability. Otherwise, tests have shown that storing the material in a glass container renders it viable for no more than a month.²² As the month progresses, the gelatine-based emulsion gradually loses its ink receptivity. During this stage, rubbing the plate under water is ill-advised, as it may cause ink smudging and detachment from the coating. Instead, it is recommended to ensure partial image visibility during the initial development phase. Subsequently, the plate can be subjected to additional hot water treatments, followed by gentle circular rubbing with a lithograph sponge under running warm water. The rubbing process is concluded once the image contrast reaches a satisfactory level.

The printed image is obtained by the pulling ink from these recessed holes, requiring the classical wiping process, in use since the very beginnings of intaglio practice. A dampened paper

22. In order to conclude this we diligently recorded our daily procedures for preparing gelatine dichromate, providing detailed descriptions of gelatine behavior throughout each step. Our systematic approach included precise measurements of temperatures and quantities employed. While our documentation encompassed various aspects, the humidity of the working environment was regrettably omitted. Nonetheless, it's important to note that, as emphasized by Jan Petterson (2017), humidity stands out as a significant factor influencing the optimal working conditions for gelatine-based processes.

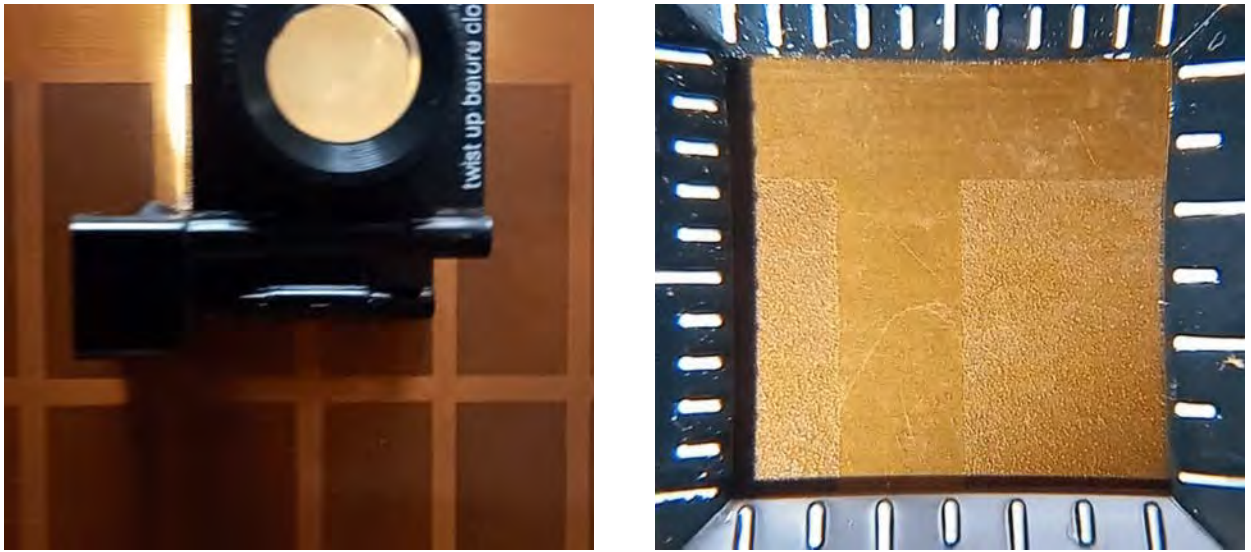


Image 13. José Júlio Rodrigues. Cromocupography's copper plate. 1877. Photography by David Lopes. Source: Direção-Geral do Território, Lisbon. This image showcases an etched structure characterized by cavities, resembling the pattern commonly seen on aquatint plates. The dots on the metal surface are not fully contiguous; when subjected to heat, they affix themselves to the plate. When the etching process takes place, the acid selectively spares these dots, resulting in the removal of the adjacent metal area.

is positioned atop the metal surface, and when pressed under the force of a printing press, it lifts the etched image from the plate. What we have described so far, is a brief description of any intaglio metal printmaking method. In the 19th-century, photo-etchings were produced and printed in the described manner.

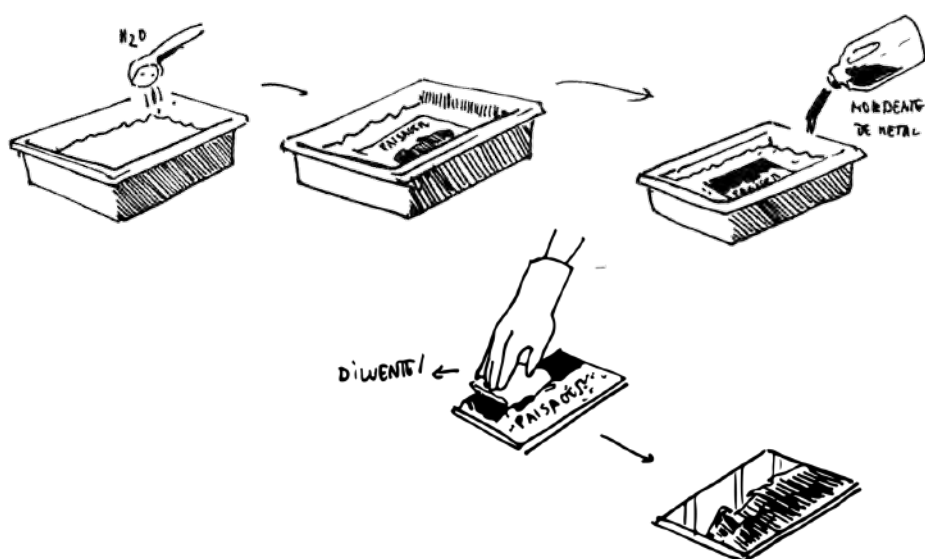


Image 14. Pure Print Archeology. Heliogravure by Rodrigues – Developing the plate in hot water and etching after. Digital illustrations by David Lopes. Source: Machado. G. (2023) Reserva Tecnológica no. 1, p. 61



Image 15. Pure Print Archeology. Heliogravure by Rodrigues — Image courtesy of Graciela Machado. Plate making and print by David Lopes. Source: Machado. G. (2023) Reserva Tecnológica no. 1, p. 64.

Comparative understanding of Eckstein and Rodrigues's processes

Eckstein and Rodrigues's processes reveal a distinct practical difference. Although both were showcased at the *Exposition Universelle de Paris* and share similarities, they vary significantly in their execution and material outcomes. Eckstein's method, while moving closer to intaglio by etching cavities on stone, remains rooted in a lithographic framework. It leverages the repulsion between water and grease during printing. In contrast, Rodrigues's approach involves the application of ink on metal, a hallmark of classical intaglio practices. Even in the etched manner, lithography proves less time-consuming in terms of the printing process. Chromocupography, due to its reliance on ink wiping akin to intaglio, may not be easily assimilated into industrial printing as it cannot compete with more efficient photomechanical processes emerging in Europe during that period.

The similarities between chromocupography and Eckstein's method are not entirely clear. While Eckstein's process introduces the concept of half-tones, utilizing the "machine à griser" capable of producing evenly-spaced lines, *chromocupography's* reliance on acid concentrations or light exposure for varying shades raises questions about its technical aspects.

The lack of evidence for *chromocupography's* widespread adoption, particularly within the *Secção Photographica ou Artistica de Lisboa*, raises doubts about its practical viability. The dissolution of the *Secção* shortly after its introduction could have impacted its further development. Rodrigues's ambitious endeavors, aimed at contributing to industry, technology, and science, might have been hindered by the lack of sustained government support.

Certainly, this research also highlights the considerable gap in our technological comprehension of past protocols. As we tread the path of diligently following instructions with the expectation of achieving the results as described, we inevitably encounter fresh sources and unfamiliar concepts related to the practice of photomechanical printmaking.

IV. CLOSING NOTES: WHAT POSSIBLE PERSPECTIVES ARE THERE FOR CONTEMPORARY ART AND RESEARCH ON TECHNOLOGICAL KNOW-HOW

Reacting to the overload of digital and the experience of manual

Contemporary debates have been consistently concerned with the effects of technology on contemporary and visual culture. As technology advances at a rapid pace, those engaged in

visual culture face a multitude of questions, challenges, advantages, and warnings in the realm of creative practices.²³ Amidst reactions to digital saturation and artificial replacements, a recurring inclination emerges—people are drawn back to the tactile and manual. This phenomenon appeared in the 1980's as identified by Rebel, as she characterizes it: "*One could term it as voluntary restraint, a conscious return to manageable order of crafts, rules and respect for material*". (Rebel, 2003 (2008), 31).

Throughout its history, printmaking has demonstrated a remarkable ability to adapt and respond to the challenges posed by obsolescence. Miguel Ángel Hernandez delves into the concept of the "destruction of function" as a catalyst, in which we could add printmaking's ability of liberation and expression within an uncharted realm of creativity (2023: 28). Even in the face of evolving technological landscapes, many artists continue to practice traditional techniques such as intaglio, etching, engraving, and woodcut—as well as other methods that may appear less trendy or unfamiliar. These persistent practices stand as a testament to the artists' resilience and an acknowledgment of the intrinsic value they place on processes that, while not necessarily quicker or more efficient, hold a unique significance.

In today's artistic landscape, contemporary printmakers and artists navigate a delicate balance between tradition and innovation, employing sensitive approaches to convey the essence of printmaking through their chosen materials and processes. This distinctiveness sets their work apart from more industrialized outputs, accentuating the significance of the creative journey: from embodying a specific protocol to the time invested in each piece. Academic discourse reverberates with arguments advocating for the preservation of these disciplines, akin to Miguel Ángel Hernandez's argued that the analog video's presence in museums, as if museums were places of healing. (p. 26).

The will to engage in printmaking, one might argue, is not rooted in rationality but rather an intuitive urge — a desire to connect with a lineage of craftsmanship and expression

23. Let us consider the recent phenomenon of AI art: in which professionals or programmers are now being employed replacing digital artists. With ever new technology coming forward in an economy that prioritizes profit over human values, companies are therefore more willing to hire AI artists. While past debates have revolved around the dichotomy between digital and manual artistry, delving into the ways in which these approaches either distance or integrate artists from "manual labor," the emergence of AI art introduces a more nuanced and expansive inquiry. (Cait Kelly, 11st of December 2022, Australian artists accuse popular AI imaging apps of stealing content, and call for stricter copyright laws. [theguardian.com/](https://www.theguardian.com/))

that transcends the digital age. Ernst Rebel uses the term "marginal" to describe traditional printmaking's coexistence with its digital counterpart, highlighting the enduring vitality of these practices (2003, 2008: 31). In the author's perspective, manual labor serves as an indispensable declaration, affirming the enduring relevance and creative essence of printmaking.



Image 16. Pure Print Archeology. Heliogravure by Rodrigues— Failed attempts of photomechanical developments with iron oxide on metal surfaces (aluminum, brass, zinc and copper). Plate making David Lopes. Source: i2ADS/FBAUP.

In defense of ineffective results - embracing the unpredictable in photomechanical processess

Regarding photomechanical processes, we found ourselves with what many would consider as incompetent research results. The failed attempts of coating metal with gelatine-based emulsions, improperly inked images, over-dusted photographic developments on metal, and eventually somewhat accomplished reproductions are sequential in what technical research entails. Within industrial contexts, printmaking has been intrinsically tied to the pursuit of replication. Before the advent of photography or the digital, it was solely the quintessential medium of reproduction. In the past, a strange concept was used to describe printmaking as "stampa di traduzione."²⁴, or *print of translation*. What is meant by *translation*? From a historical perspective, printmaking has consistently functioned as a conduit for rendering other artistic mediums into tangible form - drawing, painting, or sculpture. It's also interesting to notice how certain techniques were invented to emulate the qualities of other mediums. Therefore, the notion of *translation* refers to print's ability to become a synthesis of other mediums: a photomechanical print is as much as a translation of the photographic syntax, as lithography can render the gesture of drawing.

Pelzer-Montada's critical theorization (2013) proposes a fresh reinterpretation of the concept "translation" in printmaking. The author proposes a full acceptance of printmaking's close affinity with the idea of translating and of copying, in which several mediums' syntax may overlap or be even combined. It's similar to what Ernst Rebel's advocates in the name of "transmedialization", which printmaking underscores the potent interplay between diverse media and its intrinsic aspects. Speaking specifically about the photomechanical processes, Rebel explained that "'(...) by means of a single technology that integrated all media and effects - the industrial halftone printing (...)" the public can be introduced to different aesthetic manifestations which appear to collapse in one medium. (2008, (2003): 29). "A multiplication of the multiplication - the potentiation of the image."

Here, it could be also appropriate to extend our reading to Hito Steyerl's reflection on the 'In Defense of the poor image.' "The poor image is a copy in motion", Steyerl defines it (2009: 1). Steyerl's concept of the "poor image" is an interpretation on how digital imagery circulates,

24. See: "Il valore critico della 'stampa di traduzione'" published in 1857 by Giulio Carlo Argan.

so in a way it is said that digital media contributes to the entropy of information. The author's analysis is both a political statement and a reflection of contemporary art's trajectory of image-making, and such encapsulates a current inclination towards visual incompleteness and a nuanced interplay between abstraction and fuzziness. Thinking of relevant names in contemporary culture, such as in the unfocused photogenic paintings of Gerhard Richter or Thomas Ruff's blurred photographs, the opposite intention towards creating high-resolution images, is perhaps caused by the discussed overload of highly-technological advances of the digital world.

Likewise, research results from 19th-century protocols may be interpreted as "poor images." But to characterize these results as ineffective is to stress judgment over the image's visual qualities: its incapacity of conveying a hyper resolution result without creating visual disturbance. In our research conduct, ineffectiveness is instead foreseen as an opportunity to pay attention to process-making: its particularities, and the will to let it produce a mark which can be identified. Photomechanical ineffective results enhance the direct consequences of manual process-making: the combination between metal-working, print, and light.

From Ruth Weisberg's perspective, we can understand that is part of how artists have been approaching printmaking as a creative practice: "*I was taught to believe in printmaking as a process which allowed one to wrestle from incalcitrant if seductive materials one's personal vision.*" (Ruth Weisberg, 2003, (2008): 65). She explains how artists strengthen the relationships between material and meaning by understanding its cause-effect qualities, even if these are accidental. In accepting ineffectiveness, one does shy away from error, it chooses to empower it as an expression of human gesture.

In conclusion, the dynamic interplay between photomechanical prints, the digital media, and an evolving notion of "translation" in printmaking underscores a rich tapestry of influences shaping contemporary artistic discourse. Amidst the ever-accelerating technological world, the role of the artist becomes one of navigating the delicate balance between creative interpretation and replication.

REFERENCES

- Alberto, Caetano. 1 de maio de 1893. José Júlio Rodrigues. In : “O Ocidente” - Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro. 16.º Anno - XVI Volume - nº 517.
- André, George G. C.E.M.S.E. (1891) *The Draughtsman's Handbook of Plan and Map Drawing (Including instructions for the Preparation of Engineering, Architectural and Mechanical Drawings. With Numerous Illustrations and Colored Examples.* London : E & F. N Spon. 125 Strand.
- Aranha, Brito & Silva, Innocencio Francisco da, (1884) *Diccionario Bibliographico Portuguez: TOMO XI (4.º do suplemento).* Lisbon : Imprensa Nacional
- Cook, Karen Severud (2002) *The Historical Role of Photomechanical Techniques in Map Production, Cartography and Geographic Information Science*, 29:3, 137-154, DOI: 10.1559/152304002782008495
- Easthope, John. (1835) *The Literal Interpreter, Or Pupil's Guide, To The Meaning Of English Words Derivative And Compound.* Scotland, Jedburgh : WALTER EASTON.
- Eckstein, Charles (1876) *New Method for Reproducing Maps and Drawings.* International Exhibition at Philadelphia 1876. Hauge : Giunta d'Albini, Brothers & Topographical Department, War-Office.
- Eckstein, Carel A. (Charles) (1878) *De Methode Van Kleuren-En Plaatdruk Door Het Etsen Van Tinten Op Steen En De Typo-Autographie, In Toepassing Aan De Topographische Inrichting Te's Gravenhage. UITGEGEVEN DOOR HET DEPARTEMENT VAN OORLOG.* "s Gravenhage".
- Engelmann, Godefroy (1839). *Traité théorique et pratique de lithographie.* Mulhouse : Haut-Rhit.
- Exposition Universelle de 1878 (1878) *Portugal: La Section Photographique ou artistique de la Direction Générale des Travaux Géographiques (Catalogue).* Lisbon: Imprimerie de l'Académie Royale des Sciences. p. 13.
- Instituto Geográfico e Cadastral. (1942 dezembro) *Exposição de Artes Gráficas. (Catálogo) Cartografia: Desenho - Gravura - Fotografia - Litografia.* Lisbon : Organized by Sociedade Nacional de Bellas Artes.
- Grandidier, Alfred. (ed.) 1882. *Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Rapports du jury international - Groupe II. Classe 16. Rapport sur les cartes et les appareils de géographie et de cosmographie, sur les cartes géologiques, et sur les ouvrages de météorologie et de statistique.* (France. Ministère de l'agriculture et du commerce.) Paris : Imprimerie nationale.

- Hernández, Miguel Ángel (2023) *Tempo Material — Obsolescência e Nostalgia na Arte na cultura visual dos nossos dias.* (Tradução de Jorge Pacheco Vaquero). Collection - Cadernos DAP — Lado B#6. Edição: Fernando José Pereira. Porto : I2ADS/FBAUP. ISBN: 978-989-9049-51-2
- Jardim, Maria. Estela.; (2014) *A cartografia e os processos fotomecânicos.* Em. 100 Anos de Fotografia Científica em Portugal (1839-1939): *Imagens e Instrumentos.* (Coordinated by Fernanda Costa Madalena, Maria Estela Jardim). Lisbon : Edições 70. ISBN 978-972-44-1813-1. Depósito Legal n.º 384825/14.
- Jardim, M. E. Peres, I. M.; Costa, F. M. (2007, outubro) *José Júlio Rodrigues e a sua Contribuição para o Desenvolvimento da Cartografia Portuguesa e dos Processos fotomecânicos do século XIX.* (conference paper). Lisbon: Conference: II Simpósio Luso-Brasileiro de Cartografia Histórica.
- Jomard, Edme François, (1 de julho de 1826) *L'extrait d'un Mémoire sur la question de savoir si la lithographie peut être appliquée avec avantage à la publication des cartes géographiques, et jusqu'à quel point elle peut remplacer, pour cet objet, la gravure sur cuivre.* p. 316-328. In : *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, Volume 25.* Paris: Imprimerie De Madame Hazard (Née Vallat la Chapelle)
- Machado, Graciela. (ed.) (2023). *Reserva Tecnológica n. 1 - Pure Print Archeology.* Porto : i2ADS/FBAUP. ISSN 2975-8661. <https://i2ads.up.pt/publicacoes/reserva-tecnologica-n-1/>
- Machado, G. & Vitorino Santos, Rui (2023) *Não Apagar a História.* In: *Modos de Editar — Arquivo em Aberto.* p. 13-28. Edited by: Graciela Machado & Rui Vitorino dos Santos. Porto : FBAUP: i2ADS. ISBN: 978-989-9049-40-6. (Original version published in: *In Pure Print*, Ed. FBAUP/i2ADS, 40 copies printed in risoprint. 2016.
- Ministère de la Guerre, France (1869) *Exposition Universelle de 1867 — Rapport De La Haute Commission Militaire.* Paris : Librairie Administrative De Paul Dupont. Rue. Jean-Jacques-Hotsseau, 41.
- Lopes , David, & Machado, Graciela. (2023). *The use of 19th - century Cartography Printing Processes in Contemporary Printmaking.* Bristol : IMPACT Printmaking Journal, (1), 24. <https://doi.org/10.54632/22.7.IMPJ2>
- Ormeling, Ferjan. (2013) *"Residentiekaarten", contents and usability of the 19th century topographical maps of Java.* In: *26th International Cartographic Conference — Proceedings.* 25-30 de Agosto, 2013. Dresden. p. 945.

- Pelzer-Montada, Ruth, (2008). 'The Attraction of Print: Notes on the Surface of the (Art) Print' *Art Journal*, vol 67, no. 2, p. 80.
- Pelzer-Montada, Ruth, (2013). 'In Praise of Translation: Recent Intermedial Transpositions in Video, Print and Installation' *EKPHRASIS*.
- Peres, Isabel Marília V. (2013) *Fotografia Científica em Portugal das origens ao séc. XX: investigação e ensino em química e instrumentalização* (Tese de Doutoramento). Universidade de Lisboa: Faculdade de Química. Departamento de Química e Bioquímica.
- Petterson, Jan. (2007) *Photogravure : An Archeological Research*. Oslo : Kunsthøgskolen i Bergen. Bergen National Academy of The Arts. ISBN: 82-8013-059-4
- Poitevin, Alphonse & Vidal, Leon (1883) *Traité des impressions photographiques*. 2^a edição. Paris : Gauttier-Villards, Imprimeur-Librairie.
- Rebel, Ernst. *The technical gaze: the parallel world of photography*. 2003. Em: Pelzer-Montada, Ruth (Ed.) *Perspectives on Contemporary Printmaking - Critical Writting since 1989*. Manchester : Manchester University Press. ISBN 978 1 5261 2575 0.
- Rider. Arch. J. (1862, 21 de novembro) *Photographic Notes and Queries*. *The Invention of Photolithography*. p. 563-564. Vol. VI. nº 220. In: Simpson, G. Wharton (ed.). (1862). *The Photographic News: a Weekly Record of the Progress of Photography*. Vol. VI. Londres: Thomas Piper, 32, Paternoster Row.
- Rodrigues, José Júlio, (1878) *Photographic Printing Processes in the Service of the Portuguese Government*. In: *The Photographic news : a weekly record of the progress of photography*. Vol. XXII. No. 1024. April 18, 1878. London : Cassell, Petter and Galpin.
- Rodrigues, José Júlio, (1876). *A secção photographica ou artistica da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos no dia 1 de Dezembro de 1876*. Lisbon : Typographia da Academia Real das Sciencias.
- Rodrigues, José Júlio, (1875). *Communication*. *Société française de photographie*. (1875) *Bulletin de la Société française de photographie*. Paris : Gauthier-Villars. Accessible in: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k14765101?rk=42918;4>
- Rodrigues, José Júlio, (1874). *Communication*. *Société française de photographie*. (1874) *Bulletin de la Société française de photographie*. Paris : Gauthier-Villars. Accessible in: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108262>

- Silva, Francisco Maria Pereira. Boletim da Sociedade de Geographia de Lisboa - Fundada em 1875. (1886) 6ª Série - No. 1. Lisbon : Imprensa Nacional.
- Steyerl, Hito (2009, Novembro) In Defense of the Poor Image. e-flux, Journal #10. Retrieved from: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>
- The British Journal of Photography (1876). "Cartography." (Tradução). Originally published in: Algemeen Handelsblad, Amesterdão.. Em: The British Journal of Photography. 18 de Agosto de 1876. no. 850. VOL. XXIII. London : Henry Greenwood 2, York Street, Covent Garden, W.C. p. 391-392.
- Twyman, Michael. Military Manuals: the presses at Chatham and Metz. In: Early Lithographed Book: a study of the design and production of improper books in the age of the hand press. 1990. London : Farrand Press: Private Libraries Association.
- Verner, Coolie. (1975). 'Copper-plate printing'. In: David Woodward (ed.) Five centuries of map printing (London & Chicago: Chicago University Press, 1975), p. 51-75
- Weisberg, Ruth (2018). The syntax of the print: in search of an aesthetic context. In: Pelzer-Montada, Ruth, ed. Perspectives on Contemporary Printmaking - Critical Writing since 1986. (Originalmente publicado em 1986. Em: The Tamarind Papers: A Journal of the Fine Print 9 (2): 52-60.
- Woodward, David (ed.) (1975) Five Centuries of map printing. Chicago: The University of Chicago Press. ISBN 0-226-90724-4

6.

Da Rejeição Total à Atração Fatal: O Estranho Caso do Retrato Judiciário ('Mugshot') nos Setores da Ciência, da Filosofia e da Arte.

Leonor Sá

Museu de Polícia Judiciária / IHC – FCSH / CECC - UCP

Resumo: As formas como a ciência, a filosofia e a arte lidam há quase duzentos anos com o retrato judiciário com fins de identificação criminal (ou 'mugshot', designação de origem americana hoje vulgarmente adotada a nível global) são muitas vezes paradoxais e/ou profundamente emocionais e extremadas, variando da rejeição total ou absoluto esquecimento até ao fascínio e atração quase fatais. Este artigo começará por identificar e brevemente analisar retrospectivamente as principais abordagens da ciência (especialmente a antropologia, a criminologia e a medicina) ao retrato judiciário desde o seu advento na segunda metade do século XIX, focando em simultâneo a evolução dos contextos históricos, políticos e sociais dessa abordagem até à contemporaneidade. Essa evolução contextualizada é também utilizada no texto como ponto de partida para sumariamente analisar o (papel do) retrato judiciário no segundo setor abordado, ou seja, em termos filosóficos e como instrumento biopolítico de poder, no período em questão.

Abstract: From Total Rejection to Fatal Attraction: The Strange Case of Mugshots in Science, Philosophy and Art. The ways science, philosophy and art have dealt for almost two hundred years with 'mugshots' (American designation nowadays globally used for judiciary portraits with criminal identification purposes) are often paradoxical and/or deeply emotional and extreme, ranging from total rejection or absolute oblivion to strong fascination and almost fatal attraction. This paper starts by retrospectively identifying and shortly analysing the main approaches of science to mugshots (especially anthropology, criminology and medicine) since their advent in the second half of the 19th century, simultaneously focusing on the evolution of the historical, political and social contexts of this approach until contemporary times. The referred evolution is then used to approach the second scrutinized sector, i. e. analysing (the role of) mugshots in philosophical terms and as bio-political instruments of power in the same period.

Por último, o presente artigo enfatizará o modo como o tema do retrato judiciário acabou por fascinar grandes artistas plásticos do século XX e XXI, reforçando-se a sua divulgação e popularidade planetárias através da explosão mediática dos séc. XX-XXI, nomeadamente da TV e das redes sociais.

Palavras-chave: Retrato judiciário/'mugshot', rejeição/atração, contexto científico/político/filosófico, arte contemporânea, *media*,

Finally yet importantly, the article emphasizes the way the 'mugshots theme' eventually fascinated major artists in the 20th and 21st centuries and how its dissemination and popularity exponentially grew through the 20th and 21st century media explosion, namely TV and social networks.

Keywords: Mugshot, rejection/attraction; scientific/political/philosophical context, contemporary art, *media*.

INTRODUÇÃO

A polícia começou a fotografar criminosos com fins de identificação criminal, no ocidente, logo desde os anos 40 do séc. XIX, ou seja, praticamente após a proclamação da invenção da fotografia em 1839. Também desde o advento desta nova tecnologia de representação existiu um precoce reconhecimento público do seu potencial para fins de identificação judiciária. Mas foi só a partir de 1871 e da revolta da Comuna de Paris – por motivos políticos, portanto - que uma polícia começou a fotografar com caráter *sistemático* todos os delinquentes detidos, para fins de identificação judiciária e criminal. O advento do retrato judiciário não teve, porém, apenas motivações e abrangências de cariz utilitário e político; ao contrário, insere-se também noutros contextos, nomeadamente de cariz científico, político-filosófico e artístico, como focaremos de seguida, por esta mesma ordem.

1. Sabemos que, aquando da sua invenção, a fotografia foi saudada como um instrumento inédito e privilegiado para a observação científica. Tal significa que, embora tenha havido no séc. XIX um grande debate sobre a dicotomia da fotografia como arte ou como tecnologia, paradoxalmente o seu “poder de atestação” não foi verdadeiramente questionado, e as questões da sua “objetividade mecânica” ou “exatidão automática” não foram equacionadas. O mundo positivista séc. XIX acreditava no progresso e na evolução humana, com base no conhecimento permitido pela observação e pela verificação consideradas objetivas, e a fotografia surgia assim como uma importante nova ferramenta científica que tornava possível a visualização ‘exata’ e extensiva, e conseqüentemente a criação de registos e classificações taxonómicas passíveis de estudo sistemático (Daston & Galison, 2010)

É, pois, neste contexto, que se enquadram os primeiros retratos fotográficos judiciários, incluindo o modelo criado por Bertillon de frente/perfil, padronizado num contexto antropométrico, modelo que surge assim não como um caso isolado, mas acompanhado de exemplos fotográficos aproximados, em áreas muito diversas das ciências humanas. De facto, Bertillon não foi o primeiro a utilizar o referido modelo fotográfico, como veremos, apesar de nos nossos dias ser muitas vezes referido como o seu ‘inventor’.

Com efeito, na época em causa, a nova ferramenta fotográfica, o reconhecimento do “Outro” e de “outras” culturas num mundo cada vez mais conhecido e explorado, algumas interpretações das teorias de Darwin e uma forte preocupação com o controlo social, acabaram



Imagem 1. Alphonse Bertillon fotografado segundo o seu próprio modelo judiciário em 1892.

por orientar-se numa direção específica, concentrando-se “no estudo e no registo fotográfico dos corpos “dos tipos humanos” diversificados¹ e sobretudo divergentes do que era considerado coincidente com a ‘normalidade’², numa série de “catálogos visuais humanos” (Didi Huberman) de raças, distúrbios psiquiátricos e categorias criminais, com o objetivo de conhecer - e também coagir e controlar - os elementos considerados ‘diferentes’ e potencialmente ameaçadores da ordem instituída.” (Sá, 2018: 49) Nesta sequência, na segunda metade do séc. XIX o retrato fotográfico (frequentemente enquadrado numa lógica antropométrica) começa a ser utilizado como uma ferramenta ‘objetiva’ não só pelo aparelho judiciário com fins de identificação criminal, mas também por diferentes áreas científicas – nomeadamente as novas ciências humanas - antropologia, criminologia, psicologia, sociologia, - e também a medicina (sobretudo a psiquiatria) no estudo dos múltiplos “tipos humanos”, mostrando um especial interesse pelas ‘raças’, pelos grupos considerados desviantes, degenerados ou, de um modo geral, ‘inferiores’.

1. A perceção fotográfica do “Outro” na segunda metade do séc. XIX e primeira metade do séc. XX focou-se também nas populações do próprio continente europeu. Ver exemplos da Alemanha e do Reino Unido em Edwards 1994: 55-61.

2. Este conceito de ‘normalidade’ tem a ver com os estudos estatísticos aplicados pela primeira vez às ciências sociais pelo positivista matemático e sociólogo belga Adolphe Quetelet (1796-1874).

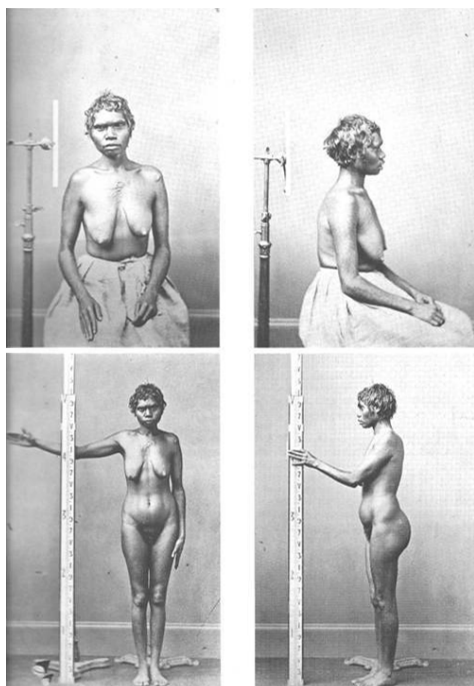


Imagem 2. Aborígene australiana fotografada c. 1870. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland 1892.

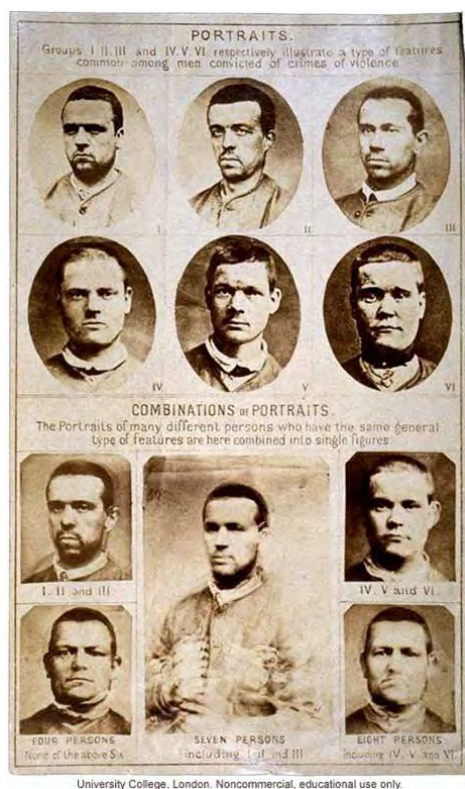


Imagem 3. Fotografias compostas' de criminosos ingleses, por Francis Galton.

Neste contexto também será de mencionar aqui a 'fotografia composta' criada por Francis Galton, fundador do Eugenismo e muito influenciado pelas teorias da "seleção natural" do seu primo Charles Darwin, teorias que ele tentou adaptar à esfera da civilização humana. A 'fotografia composta' sobrepunha várias imagens de tipos específicos de pessoas – começando com criminosos e passando depois a outros segmentos da população, sobretudo grupos então considerados de algum modo (socialmente) inferiores, como doentes mentais, tuberculosos, membros de uma mesma 'raça', etc. – pretendendo apresentar numa só imagem os traços fisionómicos comuns do conjunto fotografado, como prova fotográfica 'verdadeira' do 'tipo' específico do grupo de indivíduos em questão. Segundo Galton, a 'fotografia composta' (depois utilizada por muitos outros autores) constituía uma ferramenta absolutamente determinante para o estudo científico das várias tipologias humanas.

A finalizar este primeiro ponto dedicado a um resumidíssimo enquadramento técnico-científico do retrato judiciário, refirmamos que o que aqui esboçámos nos parágrafos anteriores se revelará também especialmente adequado para o entendimento do contexto filosófico-político do mesmo retrato como instrumento de poder, a diversos níveis, como veremos de seguida.

2. Em primeiro lugar, torna-se útil compreender o retrato judiciário como parte integrante, no mundo ocidental (e também em Portugal: Sá 2018;

2022), de um vasto contexto de esforços e novos mecanismos criados para a melhoria e crescente formalização da organização administrativa e do controlo social dos novos Estados-nação herdeiros do Iluminismo. Estes esforços procuravam fazer frente aos novos confrontos e desafios que se lhes colocavam, nomeadamente a explosão demográfica urbana, a crescente industrialização e mobilidade populacional, a emergência de uma burguesia dominante, convulsões sociais, e problemas de segurança e criminalidade que se haviam agudizado na segunda metade do século XVIII e durante o século XIX.

Assim, na segunda metade do séc. XIX o retrato judiciário é considerado um instrumento técnico visual ímpar e inédito de observação e vigilância crescente da população potencialmente problemática, nomeadamente os criminosos. Nesse sentido – sobretudo no que concerne ao modelo frente/perfil de Bertillon – podemos considerá-lo um instrumento ‘panótico’ (Sá, 2018), na aceção lata que Foucault lhe conferiu, constituindo uma apurada ‘tecnologia política do corpo’ inédita, ao serviço de uma ‘Biopolítica’³ que tenta exercer controlo sobre as populações do modo à época mais avançado e tecnologicamente eficaz. No mesmo sentido, torna-se particularmente visível a ligação direta do retrato judiciário ao poder repressivo que o institui, regulariza e elabora, assim como o seu carácter ‘disciplinar’ e de ‘tecnologia do poder’. (Foucault 1991 e 1991b).

Em *The Burden of Representation* (1988) – e também a partir de Foucault - John Tagg leva esta ideia ainda mais longe, traçando um detalhado paralelo entre a história da fotografia e a história do poder capitalista (e da polícia) ou, melhor dizendo, atribuindo à fotografia um papel de absoluto destaque na construção do poder e controlo social capitalistas.

Neste contexto, cabe referir que muitos detidos tentaram, por todas as vias ao seu alcance, fugir à câmara e evitar ser fotografados judiciariamente. É sobretudo no Reino Unido que encontramos várias referências a casos de detidos que tiveram de ser subjugados através da força ou da astúcia para serem fotografados em contexto judiciário (Jay, 1991: 107-109). Também em Portugal encontramos alguns destes casos, sendo porventura o mais rocambolesco e curioso o que envolve Joshua Benoliel e Aquilino Ribeiro, narrado pelo último em *Um Escritor confessa-se:*

3. A primeira referência de Foucault à ‘biopolítica’ surge no seu texto “Society must be defended” (Foucault 2003: 243). A obra intitulada *The Birth of Biopolitics* (Foucault 2010), paradoxal e assumidamente, não aborda o conceito. É no final do 1º volume de *The History of Sexuality* que Foucault sumariza como, no limiar da era moderna, o poder do Estado transforma a política em biopolítica. (Foucault 1978: 133-159).

«Na Rua de S. José, dei conta que uma tipóia avançava para nós a toda a velocidade, estacava de súbito e saltava com as máquinas às costas um homem que toda a gente conhecia, o Joshua Benoliel. Era o fotógrafo da Corte e dos Ministros, dos crimes e das festas, da paz e da guerra, o fotógrafo universal que aparecia em toda a parte, evidentemente para me fotografar. Joshua Benoliel, fotógrafo beduíno, tanto tira a D. Manuel como tira a Bernardino. Lá metia a máquina à cara, lá estudava a imagem na lente refletora, mas antes de lhe dar tempo a disparar, erguia eu o braço a esconder a cara. Recuou mais dois passos, três passos, insistiu... Eu então apresentei-lhe umas tão peremptórias e rasgadas armas de S. Francisco que, como o raio da morte, o puseram knock-out.

Ao cruzar com ele, vi-lhe nos lábios, que eram maliciosos, um sorriso de admiração e ao mesmo tempo de apreço. E querem saber: mais tarde, tendo ocasião de me sentar muitas vezes à mesma mesa com Benoliel, reconheci que não só não levou a mal, mas celebrava o lance pelo que tivera de imprevisto e frenético da parte do homem codilhado que não se conforma com ser objeto de exibição para basbaques nem cobiça entrar na posteridade pela porta do cavalo. E Benoliel ficou meu amigo até à morte.

Para mim foi providencial aquele gesto, impedindo a autoridade de todo e qualquer processo de identificação quando mais tarde teve empenho em fazê-lo» (Ribeiro, 2016: 193).

Este e outros casos ajudam-nos a compreender como a obrigatoriedade do retrato judiciário e a subjugação do corpo do detido contribuíram para uma das suas denominações mais radicais, por parte de Susana Regener, que o designa por “retrato repressivo”. (Regener 1999: 186)

Com efeito, “a partir dos primeiros retratos judiciários e sobretudo a partir do ‘retrato métrico’ de Bertillon, o corpo dos criminosos, que no séc. XIX deixara de ser o alvo final da justiça mediante sanções corporais, volta a estar na sua mira, desta feita como um meio – ‘o’ primeiro meio técnico eficaz de identificação criminal em massa da história”, se considerado em conjunto com a antropometria. A justiça passa assim a utilizar “mecanismos já não fisicamente violentos direcionados para o corpo, mas processos fotográficos, antropométricos e, por fim, de captação de impressões digitais - que implicam uma nova ‘tecnologia política do corpo’, sem abdicarem, no entanto, do domínio e da subjugação desse mesmo corpo.” (Sá, 2018: 65)

Assim, constatamos que o retrato fotográfico judiciário ‘aprisiona’ a imagem do delinquente ou marginal, permite o seu exame visual sistemático minucioso, e o coloca num campo de vigilância permanente, argumentos que Susan Sontag utiliza ao longo da sua obra *On Photography* para defender a tese de que a fotografia, mesmo no geral, equivale a uma apropriação e a uma agressão. (Sontag, 1979: 4-5; 14;)

A percepção do retrato judiciário como algo de indelevelmente estigmatizante e socialmente infamante, porém, é algo que surge logo com o seu advento, em numerosos testemunhos escritos, nomeadamente da imprensa europeia do séc. XIX - incluindo Portugal. Nesses textos a fotografia criminal é explicitamente repudiada, considerada intolerável e equiparada à marca de ferro (nessa época recentemente extinta) (About & Denis 2010: 42-44; 83; Sá, 2018: 98-100).

Esta atitude de não aceitação deste tipo de registo fotográfico acabou por ter, nalguns países anglo-saxónicos, consequências e repercussões em domínios porventura inesperados. Assim, a polémica sobre a obrigatoriedade de retratos no bilhete de identidade que surgiu em vários países já na década de trinta do séc. XX - tendo como argumentos a favor a eficácia contra a criminalidade e imigração ilegal, e como argumentos contra o facto de se considerar um método vexatório que transformaria todos os cidadãos em suspeitos – acabou por levar países como o Reino Unido e os EUA a não adotarem o Bilhete de Identidade, situação que se mantém até aos nossos dias (About & Denis, 2010: 92).

Torna-se também muito provável que a carga de infâmia transmitida pelos retratos judiciários - conotados com o crime comum e as atividades repressivas quotidianas da polícia e do aparelho judiciário - esteja na origem da completa omissão a que a fotografia criminal foi votada, até aos anos 80 do séc. XX, na maioria das histórias da fotografia e dos estudos fotográficos. Alan Sekula foi o primeiro a reconhecer explicitamente este significativo 'lapso':

«It is quite extraordinary that histories of photography have been written thus fare with little more than passing reference to their work [Alphonse Bertillon e Francis Galton]. I suspect that this has something to do with a certain bourgeois scholarly discretion concerning the *dirty work*⁴ of modernization, especially when the status of photography as a fine art is at stake. It is even more extraordinary that histories of social documentary photography have been written without taking the police into account. Here the issue is the maintenance of a certain liberal humanist myth of the wholly benign origins of socially concerned photography» (Sekula 1986: 56).

Como veremos de seguida, porém, a fronteira entre a infâmia do retrato policial – ou seja, toda a conotação altamente negativa dos 'sujos' bas-fonds criminais a que está associado - e a fama, é, por vezes, débil e fácil de transpor.

4. Itálico nosso.

De facto, já no final do séc. XIX a passagem do extremo negativo ao extremo positivo, no que concerne aos criminosos, é amplamente destacada pelo médico e psicólogo britânico Havelock Ellis na sua obra *The Criminal*, publicada em 1890. Nas conclusões desta obra, Ellis detém-se extensivamente na forma positiva como vários elementos ligados aos criminosos haviam sido largamente mitificados na cultura popular desde a antiguidade: das sete páginas de conclusões, quatro são inteiramente dedicadas à listagem de dezenas de exemplos de mitificações positivas referentes sobretudo à Europa central do séc. XIX. Mencionando entre as suas fontes a publicação alemã, datada de 1888, Ellis acaba por concluir: “The criminal has always been the hero, almost the saint, of the uncultured.” (Ellis 1890: 283)

Esta mitificação tradicional e popular de criminosos focada por Havelock Ellis, aliada p. ex. a comportamentos comemorativos dos criminosos nos séculos XVIII e XIX mencionados por Foucault (Foucault 1991b: 229-231) constituirão certamente uma das razões que poderão explicar a origem da receção ambígua e por vezes glamorosa dos retratos judiciais que focaremos de seguida.

Como vimos, o retrato judicial está inserido numa lógica de poder que implica uma objetificação e uma sujeição do fotografado pelo poder instituído, mas, significativa e simultaneamente, confere também, por vezes, um enorme poder de visibilidade ao fotografado, de certo modo subvertendo a anterior relação de estatutos e poderes.

Exemplos explícitos dessa subversão indutora de atração pública não são, em absoluto, difíceis de encontrar, nomeadamente na época por nós até aqui focada. Além de vários casos de criminosos com foto central na primeira página de jornais portugueses (Sá, 2018) - numa época em que os jornais apenas ostentavam uma única imagem - lembremos p. ex. o caso de um fotógrafo britânico que em 1870 publica uma carta no jornal *The Photographic News* explicando um modo que encontrou de ganhar bom dinheiro: como profissional chamado a fotografar criminosos, elabora mais um ou dois negativos daqueles “mais famosos”, regista depois os seus direitos autorais e, finalmente, vende em grande número e com grande sucesso essas imagens “on the love of the horrible in the public mind”. (*Apud* Jay, 1991: 110)

5. O modelo de jornal em Portugal manteve-se o mesmo de 1870 a 1890, com quatro páginas, duas de texto e duas de anúncios, com uma única ilustração central na 1ª página (Ramos, 1994: 50)

Nesta linha, surgem em França e também em Portugal, na viragem do século XIX para o XX, uma série de publicações sobre “Criminosos célebres” exibindo retratos dos criminosos acompanhadas das suas biografias⁶.

Este tipo de forte e ambígua atração voyeurista não é, porém, em absoluto, exclusiva dos retratos judiciários do séc. XIX: pelo contrário, tudo indica que aumentou exponencialmente nos séculos XX e XXI, desenvolvendo-se como resultado de uma contaminação e de uma “remediação” (Bolter & Grusin, 2000) crescente na explosão mediática dos séculos XX e XXI: num primeiro momento o glamour cinematográfico de Hollywood (onde os ‘Wanted posters’ dos ‘Westerns’ e dos filmes de gangsters incluem e/ou competem com as simples ‘mugshots’), depois a televisão a vários níveis (com cada vez mais séries, programas e shows policiais, e por fim mesmo canais exclusivamente dedicados à Investigação criminal) – e finalmente a propagação máxima e planetária da internet e das redes sociais.

Apresentaremos aqui apenas um exemplo desta propagação nas redes sociais que demonstra de modo particularmente ilustrativo não só a continuação, como a ampliação do fenómeno da receção por vezes profundamente ambivalente de imagens de criminosos:



Imagem 4. Mugshot de Jeremy Meeks divulgada no Facebook pela polícia de Stockton, Califórnia, em 2014

6. Em França referimo-nos sobretudo a *Les criminels célèbres*, de Th Labourieu, publicado em Paris em 1885 e, em Portugal, à *Galeria de criminosos célebres em Portugal – História da criminologia contemporânea, 1896-1908*.

Trata-se da publicação, a 18 de junho de 2014, na página oficial de facebook do departamento policial local de Stockten, Califórnia, da ‘mugshot’ de um americano preso por posse ilegal de armas, de nome Jeremy Meeks – com consequências inéditas e inesperadas. (De facto, até muito recentemente – e ao contrário do que acontece na Europa, onde as restrições de divulgação da imagem e/ou dados judiciais de criminosos são cada vez mais restritivos, - nos EUA as ‘mugshots’ eram divulgadas sem quaisquer restrições, incluindo, como vimos, as redes sociais⁷). O retrato do até então anónimo Jeremy Meeks tornou-se quase instantaneamente viral, gerando dezenas de milhar de comentários exuberantemente apreciativos da beleza física e do ‘sex appeal’ do retratado. Rapidamente surgiu p. ex. a hashtag ‘#hotfelon’, provocando uma reação em cadeia a nível mundial (os órgãos de comunicação social de todo o mundo também lhe dedicaram artigos, incluindo o The New York Times) que acabou por propiciar ao delinquente em questão uma fama planetária e o início de uma carreira de modelo de alta moda e também de ator, logo após uma curta estadia na prisão. (Christie’s, 2018)

3. Também na arte contemporânea o fenómeno do retrato judiciário foi alvo de grande interesse e deixou as suas marcas indeléveis, como veremos de seguida nos três casos que se seguem, respetivamente relativos a Duchamp, Andy Warhol e Ai Weiwei.

No formato clássico do ‘Wanted Poster’, Marcel Duchamp representa-se a si próprio a partir do modelo do retrato judiciário frente/perfil criado pelo seu conterrâneo Alphonse Bertillon, parodiando o género do retrato artístico e simultaneamente o procedimento judicial de divulgação infamante, numa espécie de “ostensivo anti-retrato” (Brilliant 2002: 174). Trata-se de uma linha típica de Duchamp: uma “adoção da mascarada para



Imagem 5. Marcel Duchamp, Wanted: \$2,000 Reward, litografia 1961, replica de original de 1923 presumivelmente destruído

7. Muito recentemente, alguns Estados dos EUA introduziram finalmente algumas restrições legais a esta prática cf: McNamara & Bayard (2014)

desafiar” e subverter de um modo satírico as convenções da época (West 2004: 206), a partir de objetos já existentes. Também o jogo entre o ‘falso’ e o ‘verdadeiro’ tem aqui um papel importante: embora sejam ‘falsos’ a utilização da ‘moldura retórica’ do ‘Wanted poster’ e os nomes inscritos no texto da sua legenda, todos têm conotações que remetem para referências ‘verdadeiras’⁸. O todo pretende assim perturbar o modo de pensar instituído, as suas categorias taxonómicas clássicas e os seus valores, relativizando a carga moralizante estabelecida.



Imagem 6. Andy Warhol, 13 Most Wanted Men, 1964, World's Fair 1964

O conjunto de retratos judiciários que aqui vemos e que constituía a obra *13 Most Wanted Men*, de Andy Warhol, foi criada para a ‘World's Fair’ de 1964 em Nova Iorque, tendo sido depois ‘censurada’ (pintada por cima com tinta de alumínio) devido a controvérsias não totalmente esclarecidas. Inserindo-se no contexto da Pop Art de Warhol - com a celebração do

8. Rose Sélavy’ p. ex., é um trocadilho francês com ‘Eros, c’est la vie’ e designa uma personagem fictícia feminina personificada por Duchamp numa série de fotografias que Man Ray lhe tirou, vestido de mulher. (West 2004: 206). Sobre as conotações dos restantes nomes usados nesta obra por Duchamp, ver Brilliant, 2002: 173.

retrato, da exploração das imagens dos media, do consumo e da celebridade de personagens famosas que este artista retratou de modo icónico (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Judith Garland, Jackie Onassis, etc) – também os retratados das ‘mugshots’ se associam à noção de tragédia e celebridade. Porém, enquanto no caso das referidas celebridades o observador imediatamente reconhece de quem se trata – no presente caso é a ‘moldura retórica’ do retrato judiciário que é imediatamente identificada e que leva ao reconhecimento também imediato dos retratados como criminosos, que assim se tornam celebridades. Paralelamente, enquanto nos casos das aludidas celebridades Warhol sente por vezes a necessidade de replicar imagens da mesma personagem lado a lado, num significativo jogo de repetição, em *13 Most Wanted Men* a repetição frente/perfil já existe originalmente e Warhol limita-se a juntar imagens de outros criminosos: aqui é a condição de criminoso que confere notoriedade, e já não a identidade e a repetidamente exaltada celebridade do indivíduo retratado.

De resto, a escolha da celebridade como tema recorrente por parte de Warhol não é de todo neutra, mas voluntária e assumida, e nesse âmbito aponta para um novo facto importante, nomeadamente no que concerne às imagens de criminosos em questão: é que na segunda metade do séc. XX a fama se tornou por vezes autónoma (podendo existir independentemente dos habituais atributos do poder: classe, estatuto, autoridade) e confere ela própria poder, invertendo a ordem dos fatores até então existente: “The fame of the sitter has become a new kind of authority”. (West 2004: 93).

Por outro lado, pode também identificar-se nesta obra um forte fio homoerótico que a percorre. *13 Most Wanted Men* constrói um ‘contra modelo’ de poder visual no qual um tipo fora da lei social (o criminoso) é observado – e desejado – por outro (o artista homossexual) (Meyer 2002). Corroborando esta ideia está o facto de alguns meses após a conclusão do presente trabalho, Warhol ter produzido um filme chamado *Thirteen Most Beautiful Boys*, continuando a explorar o tema e tornando-o mais explícito.

Demonstrando como foi significativa a evolução das mentalidades nos últimos cinquenta anos, *13 Most Wanted Men* foi reexibida muito recentemente, de 27 de setembro 2014 a 4 de janeiro 2015, no Museu Andy Warhol, também em Nova Iorque, a pouca distância do primeiro local ‘censurado’.

A exposição de Ai Weiwei que aqui focamos realizou-se em 2014-2015 na antiga prisão de Alcatraz. Esta localização torna-se, como se depreende facilmente, uma importante componente

da própria exposição, dada a enorme carga simbólica desta infame/famosa prisão desativada, que constitui atualmente uma atração turística que atrai anualmente milhares de visitantes. Trata-se aqui de uma instalação de peças de LEGO formando retratos 'pixelizados' de 175 presos políticos recentes de todo o mundo (p. ex. Nelson Mandela e Edward Snowden). Também aqui os valores socialmente instituídos são postos em causa, assim como o eixo fama/infâmia atribuído aos criminosos se torna de certo modo indestrinçável, pois Ai Weiwei, ele próprio ex-presos político (famoso), escolhe uma prisão de delito comum para expor retratos de detidos por vários regimes políticos opressores, a nível global. O facto de os retratos serem compostos por elementos de Lego – um jogo infantil com o qual tudo se constrói e desconstrói com enorme facilidade – denuncia a relatividade dos 'constructos' de valores social e politicamente instituídos e/ou impostos (e por vezes sacralizados) nas várias regiões do globo.



Imagem 7. Ai Weiwei, @Large: Trace, Politic prisoners' portraits made in LEGO, 2014

CONCLUSÃO

Não pretendendo aqui naturalmente dar explicações definitivas sobre o fenómeno extremamente complexo de atração extremada e ambivalente que a fotografia criminal tem provado exercer ao longo de quase dois séculos nas três áreas aqui analisadas, poderemos pelo menos adicionar mais alguns dados aos que aqui já foram referidos que poderão ajudar essa compreensão, a saber:

Em primeiro lugar, os retratos judiciários, apesar da sua imensa carga negativa e estigmatizante, sempre foram considerados como uma importante ferramenta anticrime que, na sua origem, era vista como possuindo uma importante componente e conotação científicas – e positivas.

Em segundo lugar, as chamadas ‘mugshots’ permitem ao observador uma proximidade voyeurista e um contacto visual do ilícito, sem o risco de um contacto físico direto com esse mesmo ilícito normalmente perigoso.

Além disso, este tipo de imagens permite-nos um visionamento e um ingresso legal, livre e aparentemente direto ao submundo do crime, normalmente interdito e inacessível – e por isso misterioso e alvo apetecível de aguda curiosidade.

Finalmente, estas fotografias policiais facultam a possibilidade de espreitar algo considerado vergonhoso, sem estar sujeito a qualquer admoestação.

Nesta sequência, poderemos concluir que “esta redução metonímica - que retira o elemento “risco” da emoção original, mantendo a ilusão de sua integridade e da capacidade de provocar *frisson* - desperta muitas vezes uma atração fatal no observador e não será provavelmente alheia ao imenso apelo e atração que este tipo de imagem exerce sobre o comum dos mortais.” (Sá, 2018: 75)

À laia de conclusão, citemos um artigo do New York Times significativamente intitulado “Our Love Affair with the Mugshot”, datado de 19 de julho de 2014:

«From the iconic images of Butch Cassidy (...) to the gangster mug shots in 1920s and '30s pulp magazines, from the introduction of the F.B.I.'s most wanted posters in 1950 to today's click-bait online mug shot slide shows, we have always sought the chance to gaze at accused criminals. » (Abbott, 2014)

REFERÊNCIAS

- Abbott, Megan (2014, 19 de julho). Our Love Affair with the Mugshot. The New York Times. Disponível em <https://www.nytimes.com/2014/07/20/opinion/sunday/why-we-cant-resist-mug-shots.html>
- About, Ilse, e Denis, Vincent (2010). Histoire de l'identification des personnes. Paris: La Découverte
- Bertillon, Alphonse (1890). La photographie judiciaire. Paris: Gauthier-Villars. edição facsimile.
- Bertillon, Alphonse (1893). Identification anthropométrique; instructions signalétiques. Paris: Melun
- Bolter, Jay D., e Grusin, Richard (2000). Remediation – Understanding New Media. Cambridge Massachusetts and London: MIT Press
- Brilliant, Richard (2002). Portraiture. London: Reaktion Books
- Christie's (2018). Warhol's Most Wanted, disponível em <https://www.christies.com/features/Warhols-Most-Wanted-9057-3.aspx>
- Daston, Lorraine, e Galison, Peter (2010). Objectivity. New York: Zone Books
- Didi-Huberman, Georges (2003). Invention of Hysteria – Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press
- Edwards, Elizabeth (1994). (ed.). Anthropology & Photography 1860-1920. New Haven and London: Yale University Press and The Royal Anthropological Institute
- Ellis, Havelock (1890). The Criminal. New York: Scribner & Welford
- Foucault, Michel, (1991a). "Politics and the Study of Discourse". Burchell, Graham, e outros, The Foucault Effect. Exeter: Harvester Wheatsheaf, 53-72.
- Foucault, Michel (2003). "Society must be defended", Lectures at the Collège de France 1975-1976. Fontana, Penguin, 239-264.
- Foucault, Michel, (2010). Senellart, Michel, (ed.). The Birth of Biopolitics, Lectures at the Collège de France 1978-79. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan
- Foucault, Michel (1978). The History of Sexuality, vol. I, An Introduction. New York: Random.
- Foucault, Michel, (1991b). Vigiar e punir: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes
- Galeria de Criminosos Célebres em Portugal. História da criminologia contemporânea sob o ponto de vista descritivo e científico, (1896 - 1908). 7 volumes, Lisboa: Tipografia Palhares

- Hamilton, Peter, e Hargreaves, Roger (2001). *The Beautiful and the Damned, the Creation of Identity in Nineteenth Century Photography*. Hampshire, Burlington and London: Lund Humphries and The National Portrait Gallery.
- Jay, Bill (1991). *Cyanide & Spirits. An Inside-out View of early Photography*. München: Nazraeli Press.
- Labourieu, Th. (1885). *Les criminels célèbres*. Paris: Jules Rouff
- McNamara, Elizabeth & Bayard, Samuel (2014). *The Right to be forgotten or not exposed*, disponível em <https://www.dwt.com/blogs/media-law-monitor/2014/11/the-right-to-be-forgotten-or-not-exposed>
- Meyer, Richard (2002). *Outlaw Representation: Censorship & Homosexuality in Twentieth-century American Art*. Oxford University Press.
- Phéline, Christian (1985). “L’image accusatrice”. *Les Cahiers de la Photographie* 17. Lasclèdes, Brax, ACCP e Laplume.
- Ramos, Rui (1994). *História de Portugal. A Segunda Fundação (1890-1926)*. Mattoso, José, (direc.). vol.VI, Círculo de Leitores
- Regener, Susana (1999). *Fotografische Erfassung: zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Ribeiro, Aquilino (2016). *Um escritor confessa-se*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Sá, Leonor (2018) *Infâmia e fama: o mistério dos primeiros retratos fotográficos judiciais em Portugal 1869-1895*. Lisboa: Edições 70
- Sá, Leonor (2022). *Polícias, ladrões e outras revelações: Arquivo Histórico Fotográfico do Museu de Polícia Judiciária 1912-1945*. Lisboa: INCM
- Sekula, Allan (1986). ‘The Body and the Archive’. *October*, 39, MIT Press, 3-64.
- Sontag, Susan (1979). *On Photography*. London: Penguin
- Tagg, John (1988). *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- West, Shearer (2004). *Portraiture. Oxford History of Art*. Oxford and New York: Oxford University Press

7.

Photos on Strings? A Fotografia na Literatura de Viagens Sobre Portugal (1900-1960).

Nuno ResendeU. Porto/ Faculdade de Letras – DCTP/ Investigador
CITCEM

Resumo: Fotos em cordas ou em fios lembram o processo de secagem das provas depois do banho de revelação. Também a literatura de cordel, assim designada por apresentar pequenos livros pendurados em fios, constituiu um dos processos de vulgarização da escrita e da imagem. Antes da fotografia, já a imagem circulava, através de esculturas, pinturas ou gravuras, mas a sua invenção possibilitou uma disseminação, mais célere e mais abrangente, da representação das coisas ligadas em rede (ou, se quisermos através de «cordas») - «coisas» que compõem o vocabulário da chamada Cultura Visual. Fotografias que dialogam com outras fotografias, com textos, com as suas reproduções e cópias e com imagens fotográficas, como as fílmicas, tudo parte de uma linguagem contemporânea, cada vez mais imagética. Nesse sentido propomos olhar para um conjunto de obras de literatura de viagem tendo como assunto Portugal, no século XX, e que, para além do texto, apresentaram, representaram e veicularam o país através de fotografias.

Abstract: Pictures on strings or wires are reminiscent of the drying process of proofs after the developing bath. Literatura de cordel, as so called in Portuguese because it featured small books hanging from strings (cordéis), was also one of the first processes to vulgarise writing and the image. Before photography, the image was already circulating, whether through sculptures, paintings or engravings, but its invention allowed for a faster and more comprehensive dissemination of the representation of things in a network (or, if you like, through strings), of those things that make up the vocabulary of so-called Visual Culture. Photographs that dialogue with other photographs, with texts, with their reproductions and copies and with photographic and filmic images are part of a contemporary language. With this in mind, we propose looking at a series of works of travel literature whose authors travelled to Portugal in the 20th century and who, in addition to the text, presented, represented and conveyed the country through photographs. Questioning the authorial aspects of their production, the

Questionando os aspectos autorais da sua produção, as razões (propagandísticas, comerciais, literárias?) para a sua escolha e relacionando-as entre obras, apresentamos algumas reflexões e hipóteses para compreender o uso da fotografia neste género literário: se complemento ao texto, ou como «narrativa» à parte. Para tal, utilizámos uma amostragem de 10 obras e 350 imagens impressas, entre 1909 e 1960.

Palavras-chave: fotografia, imagem fotográfica, literatura de viagens.

reasons (propagandistic, commercial, literary?) for their choice in each work and relating them between works, we present some reflections and hypotheses to understand the use of photography in travel literature: whether it complements the text, or is a separate narrative. To do this, we used a sample of 10 works and 350 printed images between 1909 and 1960.

Keywords: photography, photographic image, travel literature.

INTRODUÇÃO

A literatura de viagens constitui um género, que se desenvolveu em força a partir da segunda metade do século XVIII. Embora se apresente, no seu modelo mais comum, como uma narrativa escrita em torno de uma jornada ou viagem, pode adquirir formas diversas do ponto de vista estilístico: prosa ou poesia, epistolografia, diarística, crónica, etc. A terminologia não é, contudo, passível de estanquidade, como refere M. Fátima Outeirinho (2020). Todavia, vamos considerar aqui uma definição abrangente, postulada por Carl Thompson: «all travel writing is at some level a record or product of this encounter, and of the negotiation between similarity and difference that it entailed» (Thompson 2011, 10). Esta definição permite-nos a reflexão alargada que pretendemos de formas de expressão desse encontro: a escrita e a imagem. O mesmo autor assinala a diversidade de opiniões entre teóricos da literatura: segundo uns, a escrita de viagens traduz-se, apenas, em textos; outros admitem que os livros de fotografia, por exemplo, podem enquadrar-se nesta categorização.

Ao género literário, praticado desde a Antiguidade Clássica, veio juntar-se, ao longo do século XIX, a ilustração, nomeadamente através da fotografia, embora a gravura e o desenho já fizessem parte dos primeiros livros de viagem. Com a difusão dos novos processos fotomecânicos, desenvolvidos em finais de oitocentos e ao longo da centúria seguinte (como a litografia, a fototipia, o *offset*, entre outros), a literatura de viagens tornou-se cada vez mais ilustrada. Paulatinamente, a imagem fotográfica ou impressa começou a destacar-se e, em alguns casos, tornou-se predominante nos livros de viagens.

Até que ponto, importa perguntar, constituiu a fotografia, na literatura de viagens, simples ilustração ou, por outro lado, uma narrativa à parte? Poderá a imagem nos livros de viagem, ser lida e interpretada como um «texto» paralelo ao texto escrito? E, sendo complementar, o que traduz esta complementaridade?

O título «Fotografias em cordas», atribuído a este trabalho, remete não apenas para o antigo processo de secagem das provas presas, como para a ideia de fotografias/imagens ligadas por fios, problemática subjacente ao presente artigo. Isto é, inquire-se, por um lado, se as imagens dispostas no livro de viagens se relacionam entre si (como num discurso) e, se assim como algumas narrativas/ideias/conceitos veiculadas pelos viajantes, se repetem de livro para livro, também as imagens fotográficas se poderão relacionar entre obras?

Aproveitamos o olhar reticular warburgiano do Atlas *Mnemosyne* (Warburg 2010), cumulado pelas contribuições teóricas de John Berger, Martine Joly e Hans Belting (Berger 2015; Belting 2014; Joly 2003, 2012) cuja leitura incorporamos no discurso em seguida desenvolvido.

Ao longo de 10 livros de viajantes estrangeiros em Portugal, publicados entre 1909 e 1960 propomo-nos, numa primeira fase, observar as imagens fotográficas ou impressas (isto é, as reproduções de provas fotográficas), procurando reorganizá-las por categorias, e num segundo momento, compreender a função ou funções de tais imagens, a sua relação e a narrativa que podem evidenciar, apresentando, para tal, um conjunto de objectivos que passamos a elencar:

- a) Procurar identificar as autorias e as encomendas das fotografias;
- b) Interpretar a sua distribuição ao longo do livro (excluindo, nesta fase, a relação fotografia-texto);
- c) Identificar relações entre imagens na mesma obra e entre obras em estudo no mesmo período;
- d) Reconhecer e explicar «pontos de vista» dos fotógrafos e, finalmente,
- e) Compreender e interpretar as escolhas das representações no período em estudo.

A selecção das obras regeu-se, por um lado, pelo critério óbvio, o da existência de imagem fotográfica em livros de viagens e, por outro, regeu-se quanto à representatividade decenal de publicação.

Assim, foi possível cobrir um período de 60 anos, que começa durante a Monarquia e se estende quase ao final do Estado Novo. Este é um período particularmente marcado pela vigilância e censura literária dos regimes emergentes, sobretudo durante a I República (1911-1929) e o Estado Novo (1933-1974).

Reunimos um conjunto de 10 livros (tabela 1 e imagem 1) e um universo de 350 imagens fotográficas cuja digitalização em fólio, por obra, reproduzimos em apêndices (apêndices 1-10).

Os autores literários são, na sua maioria, (oito) escritores de língua inglesa, dois de língua francesa e, um, espanhol, a saber:

William Henry Koebel (1872 – 1923), inglês e homem de negócios que escreveu *Portugal its land and People*, publicado em 1909; **Phillip Sanford Marden** (1874-1963) EUA, político e homem de negócios autor de *A wayfarer in Portugal*, pub. em 1927; **Paul de Laget** (1883-1962)

francês, de Marselha, escritor, autor de *En Portugal*, editado em 1932; **Martín Domínguez Barberá** (1908-1984) Valença, Espanha, escritor e ideólogo, escreveu *Caminhos de Portugal*, de 1944; **Henri de Ziegler** (1885-1970), suíço, professor universitário, autor de *Lusitanie*, de 1944; **Ann Bridge** (1889-1974) e **Susan Lowndes** (1907-1993), ambas escritoras, do Reino Unido, autoras de *The selective traveller in Portugal*, de 1949; **Sacheverell Sitwell** (1897-1988), aristocrata e crítico de arte, que escreveu *Portugal and Madeira*, em 1954; **Oswell Blakeston** pseud. de **Henry Joseph Hasslacher** (1907-1985), do Reino Unido, escritor, autor de *Portuguese Panorama*, em 1955; **Roy Campbell** (1901-1957), natural da África do Sul, escritor e tradutor que escreveu *Portugal*, no ano da sua morte, em 1957; **Denis Brass** (1913-2006), músico, académico especialista em culturas ibéricas, que foi o autor da obra *The land and the people of Portugal*, editada em 1960.

Tabela 1. Dados técnicos sobre as obras em estudo (1909-1960).

| Título | Autor(es) | Data | N.º páginas | N.º imagens | Dimensões (cm) |
|--------------------------------------------|---------------------------|------|-------------|-------------|----------------|
| <i>Portugal its land and people</i> | William Henry Koebel | 1909 | 57 | 405 | 24,5x17x3,8 |
| <i>A wayfarer in Portugal</i> | Phillip Sanford Marden | 1927 | 25 | 210 | 19,5x13x3,2 |
| <i>En Portugal</i> | Paul de Laget | 1932 | 45 | 308 | 25x1x18x2,5 |
| <i>Caminos de Portugal</i> | Martín Domínguez Barberá | 1944 | 8 | 139 | 19x12x1,5 |
| <i>Lusitanie</i> | Henri de Ziegler | 1944 | 27 | 108 | 15,3x10,8x1,3 |
| <i>The selective Traveller in Portugal</i> | Ann Bridge / Susan Lownde | 1949 | 54 | 293 | 22,6x14,5x3 |
| <i>Portugal and Madeira</i> | Sacheverell Sitwell | 1954 | 70 | 242 | 22,3x14x,5x2 |
| <i>Portuguese Panorama</i> | Oswell Blakeston | 1955 | 29 | 224 | 22x15x3 |
| <i>Portugal</i> | Roy Campbell | 1957 | 18 | 206 | 22x14,5x2 |
| <i>The land and people of Portugal</i> | Denis Brass | 1960 | 17 | 90 | 20,2x13,3x2 |



Imagem 1. Composição-montagem das capas, sobrecapas e frontispícios das obras em estudo.

Devemos ressaltar que, apenas no caso da obra *En Portugal* (1932) sabemos, por indicação dos créditos, sobrepor-se a autoria de algumas fotografias à do texto. Todas as restantes se dividem por outras alheias ao texto, individuais (a maioria, ou seja, catorze), e institucionais ou empresariais (cinco).

Os fotógrafos que identificámos são, na sua maioria, amadores. Isto é, praticavam a fotografia sem intuídos comerciais ou profissionais e, na maior parte, estrangeiros:

Tabela 2. Denominação de autores individuais e coletivos das imagens fotográficas nas obras em estudo.

| Individual | Colectiva (empresarial ou governamental) |
|------------------------------------------|------------------------------------------|
| Hugh Allen (1909) | Casa Alvão (1932) |
| Paul de Laget (1932) | SNI – SPN (1949/1955/1960) |
| Antonio dos Reis e Mata (1932) | Picture Post (1957) |
| Heiries (Marselha) (1932) | Casa de Portugal (1957/1960) |
| Galopin (Genebra) (1944) | |
| Vasco Rebelo Valente (1949) | |
| Mrs. Scoville (1949) | |
| W.B. Rummann Esq. (1949) | |
| Sacheverell Sitwell (1954) | |
| Dr. Tavares de Almeida (1954) | |
| Mr. R. C. Taylor (1954) | |
| [Max Balthazar Chapman - algumas] (1955) | |
| Rob Lyle (1957) | |
| Edgar Ritchard (1957) | |

A prevalência de fotógrafos estrangeiros permite-nos, pensar, logo à partida, numa visão menos comprometida com os regimes portugueses deste período, ao longo dos quais se escreveram e publicaram estas obras. Contudo, a inexistência de dados biográficos sobre uma parte deles deixa-nos com algumas dúvidas quanto à sua filiação política, formação, etc.

No caso dos fotógrafos portugueses António dos Reis e Mata, Vasco Rebelo Valente e Tavares de Almeida conhecemo-los como indivíduos com perfis semelhantes, de profissões liberais, amadores de fotografia e funcionários públicos ao serviço do Estado Novo. Reis e Mata era médico em Vila Nova da Barquinha; Vasco Rebelo Valente foi director do Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto, e Tavares de Almeida, chefe da 2^a Repartição do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo.

De ressaltar, ainda, no caso das instituições que cederam fotografias para as obras, a presença da Casa Alvão, origem de um vasto conjunto de encomendas para as instituições publicas nacionais, o SNI/SPN e a Casa de Portugal, ambas dependentes do Estado Português.

No caso das contribuições estrangeiras, de notar a presença da agência *Exclusive News Agency*, que disseminava imagem fotográfica a partir de Roehampton desde, pelo menos, 1890; e a *Picture Post*, uma revista do fotojornalismo britânico publicada entre 1938 e 1957. A primeira contribui com fotografia para o livro de Marden (1927) e, a segunda, para o de Roy Campbell (1957).

Dos fotógrafos amadores estrangeiros, temos poucas notícias dada a reduzida indicação nominal e a condição de amadores que não nos permite desenvolver aspectos biográficos. Um dos fotógrafos da obra de 1909, Hugh Owen pode referir-se ao amador com presença no Porto no século XIX ou de um homónimo, talvez familiar (Grey et al, 1994). Certamente alguns dos fotógrafos seriam do círculo de amizade ou família dos escritores, quando estes não vestiam, também, o mesmo papel, como no caso de Sacheverell Sitwell (1954) autor do texto e de algumas das fotografias do seu livro. Deve citar-se, ainda, o companheiro de Oswell Blakeston, chamado Max Balthazar Chapman, autor provável de algumas das fotografias do livro inclusive, da notável imagem da sobrecapa imagem 2.

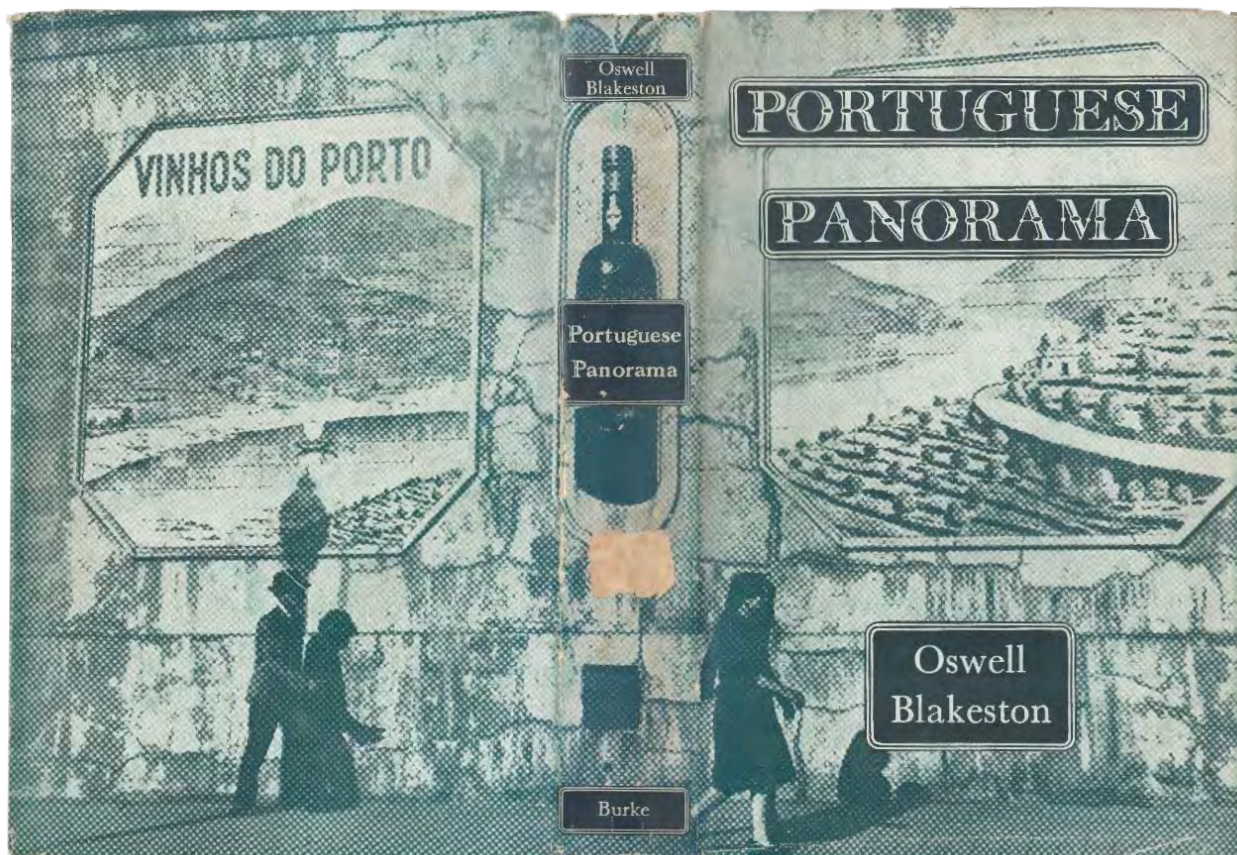


Imagem 2. Sobrecapa da obra Portuguese Panorama (1955).

METODOLOGIA E ANÁLISE

Começámos por dividir as imagens fotográficas em categorias operativas tendo em conta as seguintes temáticas: *Monumentos*, *Panorâmicas*, *Indivíduos* e *Práticas*. As duas primeiras agregam fotografias de edificado e de paisagem, e as segundas, retratística de tipos sociais, ou indivíduos realizando algum tipo de actividade. Esta categorização assenta numa síntese do que consideramos ser, para o período em estudo, os principais assuntos da fotografia produzida em e sobre Portugal. Para tal seguimos as propostas historiográficas de António Sena (Sena 1991; 1998). Deixámos uma última categoria para imagens não enquadradas nas quatro anteriores: Outros.

Nas categorias **Monumentos** e **Panorâmicas**, intrinsecamente ligadas a geografias, identificámos 46 localidades e regiões portuguesas, destacando-se, com maior número de imagens, Lisboa, Coimbra, Braga, Porto, Sintra, Batalha, Tomar e Alcobaça gráfico 1. Estas localidades incluem-se no que poderíamos designar de itinerário do regime, amplamente difundido pela propaganda turística e visitadas por estrangeiros, anónimos e celebridades que seguiam, também, as vias de circulação que lhe permitiam chegar, com segurança e conforto, aos principais pontos de interesse nacionais. Estes eram marcados, sobretudo, por monumentos com grande interesse histórico. Algumas incursões por sítios fora deste itinerário convencional, privilegiam geografias ainda assim queridas à propaganda nacionalista, como Amarante, Nazaré, Queluz, Madeira e Douro, entre outros lugares gráfico 1.

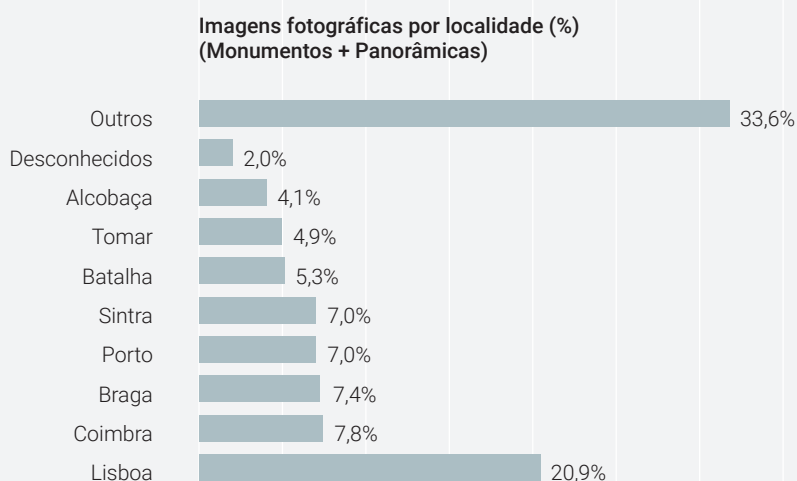


Gráfico 1.

Verifica-se uma diversidade de pontos de vista relativamente ao mesmo edificado captado (o caso da Praça do Comércio, por exemplo), mas também alguns enquadramentos similares. Em tais geografias a busca ou nota por algum tipo social ou prática, de que são exemplo os registos pitorescos como o da circulação de carros de bois no Porto repete-se entre obras imagens 3-5. Esta constatação alinha com o manancial de imagens em circulação sobre o Porto entre finais do século XIX e a primeira metade do século XX, nomeadamente através das estereoscopias da *Keystone Company View* imagem 6 ou dos bilhetes postais ilustrados. Fotografar estes registos, indivíduos, eventos ou lugares confirmaria a imagem anteriormente visualizada por aqueles meios.

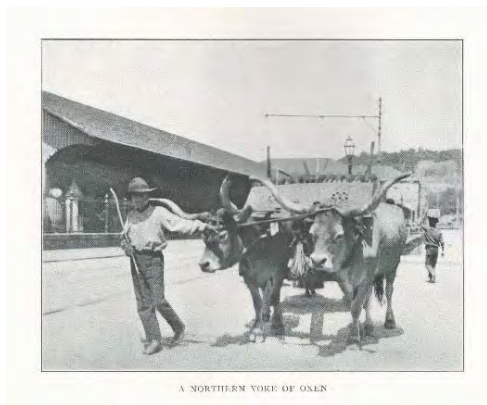


Imagem 3. (Koebel, 1909)



Imagem 4.

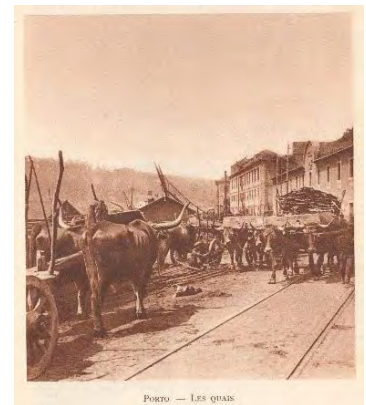


Imagem 5. (Lager, 1932)

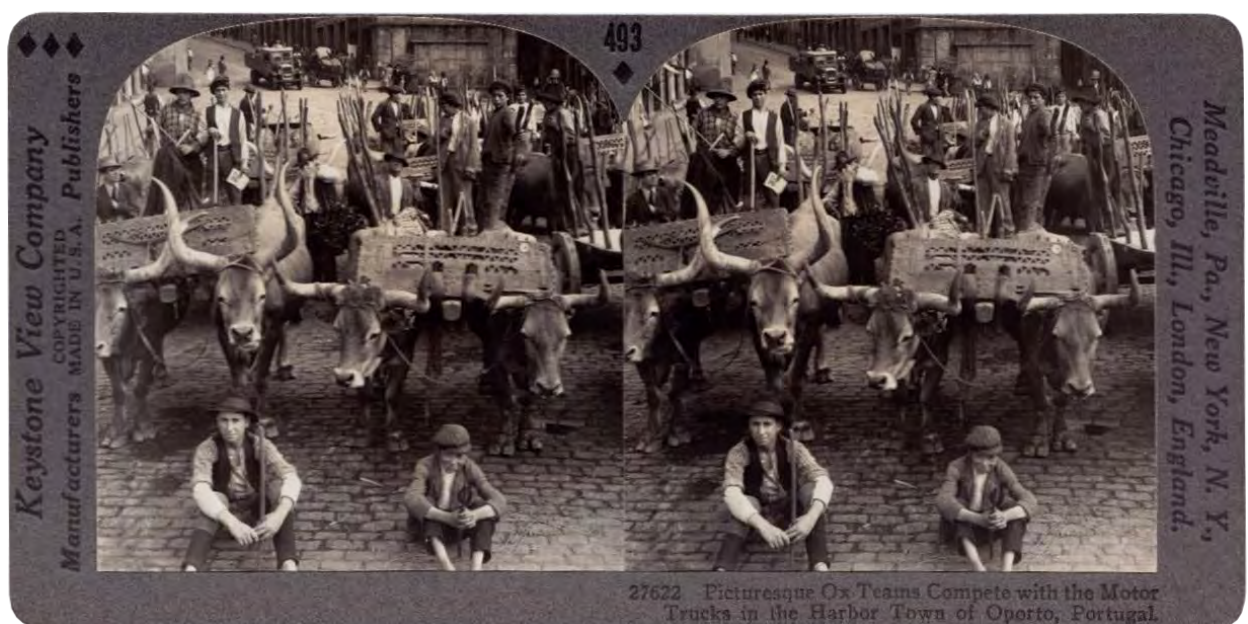


Imagem 6. Reprodução de estereoscopia, S/indicação de data, c. 1900. © APIF-NR

A fotografia aérea da Praça do Comércio publicada em Dominguez (1934) e em Stiwell (1955), mostra o recurso a meios impossíveis de utilizar por fotógrafos amadores devendo-se, com certeza, a sua atribuição a instituições com capacidade para as produzirem, possivelmente o *Secretariado Nacional de Propaganda*, o principal órgão de gestão do turismo em Portugal. no período do Estado Novo. A este respeito importa citar o trabalho de Blakestone, que recorreu ao arquivo do Secretariado Nacional de Informação, para obter fotografias, explicando o processo:

«We were somewhat discouraged, but we asked about photographs for the book; and Senhor A. led us into the mazes of the palace, past the little private theatre, and introduced us to the librarian of the extense photo library, who was dressed in black and was most attentive and punctilious. But no, I could not look through files of photos and choose them. I could suggest subjects and in two or three days would be told if I could have a picture which the librarian would then select. But in a gesture of independence, I pointed to a display of photos pinned on a screen in the reception room where we were talking» (Blakestone 1955, 44).



Imagem 7.

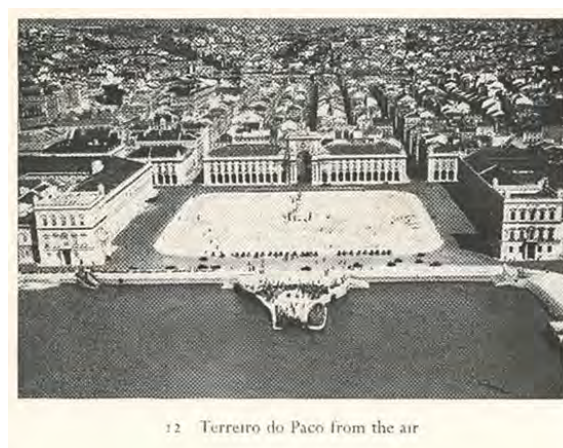


Imagem 8.

Em *Lusitanie*, a escolha do trabalho de Marcelle Galopin parece explicar-se pela relação prévia da fotógrafa com Portugal e pela conterraneidade da mesma com o autor do texto, Henri de Ziegler, ambos suíços. Porém, já antes deste trabalho a fotógrafa expusera, em 1935, no Secretariado de Propaganda Nacional e, no ano seguinte, algumas das suas fotografias ilustraram uma obra de Sousa Costa (1936) – o que pode indicar proximidade ou simpatia ao regime. Ainda assim, *Lusitanie* é, de entre todos os livros o que apresenta maior homogeneidade nas captações, a maioria não figurativa, focadas em elementos geométricos – olhar depurado,

influenciado, talvez, pelo movimento alemão da Nova Objectividade apêndice 5. Este é, também, o livro cujo formato e desenho gráfico expressa um maior cuidado e dinamismo na disposição das imagens nos fólhos.

O registo pictorialista assume-se em força na obra de Laget apêndice 3, quer pela presença de um expressivo conjunto de fotografias de Alvão, quer pelo tratamento cromático da sua impressão em tom sépia apêndice 3. Os retratos de tipos sociais parecem citar a pintura barroca peninsular imagem 11.



Imagem 9. (pub. em Sousa Costa, 1936)



Imagem 10. (Ziegler, 1944)



Imagem 11 (Lager, 1932)

A figura humana, presente em apenas 29% das imagens fotográficas (categorias **Indivíduos e Práticas**), destaca-se em duas obras, a de 1909 apêndice 1 e a de 1960 apêndice 9. Entre estas datas a representação dos indivíduos reduz-se a uma retratística de tipo-social, suplantada pelas fotografias de monumentos e de paisagem. Note-se, neste período, o cuidado em publicar retratos de indivíduos devidamente vestidos e calçados, sem grande espontaneidade nas poses ou nos gestos.

A sequência de imagens lembra, no caso da obra de Sitwell, as lâminas que circulavam pelas agências noticiosas para escolha de tipos ou paisagens adequadas a determinadas notícias. Salientamos, contudo, dentre os 10 livros, o trabalho quase antropológico de Edgar Ritchard (Campbell, 1957), que apresenta retratos de corpo inteiro, planos médios e aproximados, enfatizando fisionomias e expressões. Ritchard foi um pintor australiano que viveu entre 1908

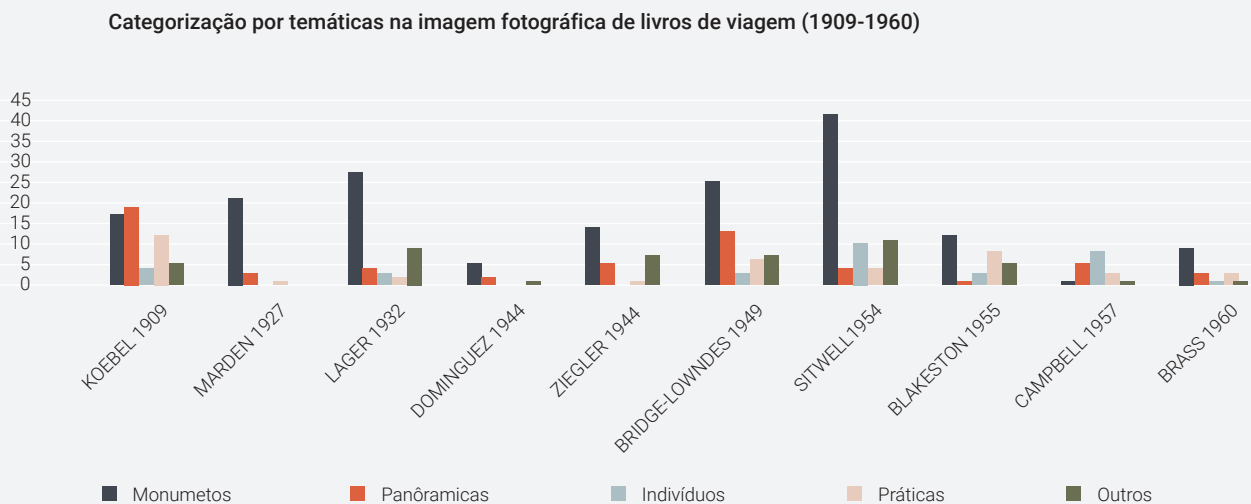


Gráfico 2.

e 1984. Tinha quase 50 anos quando acompanhou Roy Campbell a Portugal, colhendo pela fotografia impressões sociais do país, que se destacam pelo realismo das cenas imagens 12-15.



Imagem 12. (Campbell, 1957)



Imagem 13. (Campbell, 1957)



Imagem 14. (Campbell, 1957)



Imagem 15. (Campbell, 1957)

De seguida, importa comparar algumas perspectivas, enquadramentos e pontos de vista entre algumas imagens fotográficas e a fotografia amadora e vernacular.

Por fotografia vernacular entendemos a que não procura almejar aspectos técnicos ou estéticos, mas apenas a captação de instantes ou momentos registados para mera recordação ou memória de qualquer evento ou indivíduo, por vezes, em contexto de viagem. Hervé Guibert refere «a imagem banal» (Guibert 2023, 19); Batchen (2000) chama-lhe fotografia ordinária, sem história. A principal diferença entre fotografia amadora e vernacular é que, no caso da amadora, esta apresenta ou aplica certos conhecimentos teóricos e estéticos. Um fotógrafo amador treina o seu olhar observando outras fotografias, procurando referências noutras

imagens, pictóricas, televisivas, cinematográficas, etc.

Por outro lado, a fotografia vernacular não apresenta cuidado técnico nem revela composições pensadas, apenas uma forma o mais directa possível para obter a captação do momento.

Em todo o caso, entre as fotografias publicadas de amadores e de fotógrafos comuns ou vernaculares, olhares ou pontos de vista semelhantes podem resultar, por um lado, do acesso aos mesmos locais de visão ou, por outro, da necessidade de procurar enquadramentos e vistas conhecidas (veiculadas por outros meios, tais como estereoscopias, bilhetes postais ilustrados, livros e roteiros turísticos ilustrados, etc.) – uma espécie de mimetização ainda observada nos fenómenos do turismo contemporâneo.



Imagem 16. Vista do Hotel Bragança, anónimo, 1908. © APIF-NR



Imagem 17. Pub. (Koebel, 1909)

Contudo, não podemos excluir a vontade do fotógrafo, como refere Arcari: «a escolha de um ponto de vista, de preferência a outro, acaba por coincidir com a nossa opinião sobre aquilo que fotografamos, com a nossa maneira de ver uma coisa» (Arcari 1980, 55). Mas como explicar os mesmos pontos de vista? A mesma opinião deriva do contágio cultural, ideológico, religioso, etc., assim como a mimetização de comportamentos (pelo acesso aos mesmo locais de captação de fotografias; pela repetição de movimentos, pela circulação, cópia ou citação dos mesmos enquadramentos - repetidos em bilhetes-postais, jornais e revistas, televisão e cinema? Reflexões que obrigam a estudos singulares e ao destas leituras particulares com o cruzamento de um número maior de obras.

Finalmente, uma referência à disposição das fotografias nas obras.

Em todos os livros a imagem encontra-se separada do texto, isto é, em fôlio individual, por vezes frente e verso, de modo a mostrar um equilíbrio composicional: uma distribuição regrada de imagens entre páginas de texto. Os designers gráficos dos livros de Marden (1927), Bridge e Lowndes (1949), Blakeston (1955), Sitwell (1957), Campbell (1957) e Brass (1960), optaram por utilizar duas (a maioria) ou mais fotografias por página, criando montagens compositivas afins, isto é, em que as imagens representadas pertencem ao mesmo assunto ou tema, como no caso da obra de Sitwell, que se preocupa em apresentar diálogos visuais sobre arquitetura e arte apêndice 7.

Uma nota especial para a já citada obra de Ziegler, com fotografias da Marcelle Galopin, que revela um apurado grafismo no formato e papéis utilizado, na disposição das imagens que ora ocupam a quase totalidade do fôlio, ora a sua metade, criando uma dinâmica visual que se destaca entre todas as obras, graficamente convencionais. Também neste caso, se apresenta uma maior homogeneidade entre perspectivas oblíquas, picados e contrapicados, um diálogo entre morfologias do edificado, luzes e sombras, para criar um discurso modernista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A prevalência de olhares nas reproduções de paisagens, tópico principal na literatura de viagens, pode documentar questões de itinerário, isto é, pontos e lugares predefinidos, por conhecimento anterior, colhidos em guias, manuais roteiros e outros livros de viagens, nomeadamente a oficial, cunhada pelo Estado Novo português através do seu organismo de propaganda principal, o SNI/SPN.

Da mesma forma, salvo exceções como o livro de Sitwell, um crítico de arte que procura as arquiteturas, a disseminação de imagens fotográficas de monumentos poderá significar, por um lado uma forma ilustrativa de narrar a História nacional, e (ou) por outro, um descompromisso com imagens sociais que, de alguma forma, pudessem deslustrar a obra perante os regimes ou serem censuradas (recordemos que o tempo inclui Monarquia, I e II Repúblicas). Embora estes livros fossem destinados a públicos estrangeiros, a relação de autores com fotógrafos e outras individualidades portuguesas, indica uma aproximação aos regimes, sobretudo ao Estado Novo (1933-1974).

Todavia, a diversidade de olhares individuais e, ainda assim, o reduzido recurso a imagens institucionais ou comerciais, leva-nos a supor uma relativa liberdade na difusão de fotografia não oficial, sobretudo em tempo, primeiro de Monarquia e, depois, na fase final do Estado Novo, no pós-guerras. A obra com maior número de imagens fotográficas do período em estudo data de 1909, revelando um acentuado cunho humanista ao dar importância aos indivíduos, ainda que a partir de uma perspectiva tipológica e num registo do pitoresco. Este trabalho junta a ideia de álbum fotográfico com o da reportagem fotojornalística, marcada uma repetição e cadência de pontos de vista semelhantes e até do posicionamento da fotografia na página, invariavelmente centrada apêndice 1.

O predomínio de uma fotografia antropológica, com alguma liberdade documentarista nas obras de 1909 e de 1957, e um intervalo marcado por alguns olhares modernistas (ou minimalistas?) individuais (o caso da fotógrafa suíça Galopin), com pouca figuração e sem recorte crítico, sugere um alinhamento da maioria dos autores dos livros de viagem com o espírito depurador da imagem humanista levado a cabo pelo Estado Novo.

Em todo o caso, a publicação de fotografias de autorias individuais e, como já referimos, o diminuto recurso à imagem institucional (nas obras de 1909, 1927, 1944, 1954 e 1955), assim como a abundância de enquadramentos similares (por vezes que condicionados por temas e interesses comuns a outras obras e meios de divulgação da imagem), tornam estas imagens pontos de partida para compreender os meios (neste caso internacionais) de representação de e sobre Portugal.

A disposição das fotografias nos livros, nalgumas obras, abundantemente distribuídas pelo texto, revela a importância desta forma de comunicação *per se*. De facto, na maior parte dos casos, excepção feita a uma obra com reduzida expressão visual, a de Dominguez Barberá (1944) a fotografia parece desempenhar um papel alternativo ao texto, relacionando-se entre si, através dos temas, formas, repetindo ou copiando assuntos, por um lado, mas, por outro, possibilitando a introdução de olhares novos, alguns passíveis de serem apontados como crítica, não obstante a inclinação propagandística dos seus autores.

Embora carecendo de estudos de caso (sobre fotógrafos, obras e fotografias) o presente trabalho apresenta-se como um ponto de partida para explorar questões quanto a nós pouco afloradas no âmbito da intramedialidade (fotografia-fotografia) e intermedialidade (fotografia-texto) campos temáticos a pedir estudos urgentes.

APÊNDICE I



Montagem digital das imagens fotográficas de KOEBEL, 1909.

APÊNDICE 2



APÊNDICE 3



APÊNDICE 4



APÊNDICE 5



APÊNDICE 6



Montagem digital das imagens fotográficas de BRASS, 1949.

APÊNDICE 7



Montagem digital das imagens fotográficas de SITWELL, 1955.

APÊNDICE 8



APÊNDICE 9



FONTES UTILIZADAS (POR ORDEM CRONOLÓGICA)

- Koebel**, W. H., Allen (fot.), & Dockery, S. R. (il.). (1909). Portugal: its land and people. [Archibald Constable and Co. Ltd.].
- Marden**, P., texto, & (fot.), E. N. A. (1927). A wayfarer in Portugal. Methuen & Co.
- Laget**, P. d., text. il., Reis e Mata, A. (fot.); Heiries, M. (fot.). (1932). En Portugal. Ed. Occitania.
- Dominguez Barbera**, M. (1944). Caminos de Portugal. Ediciones y Publicaciones de España.
- Ziegler**, H. d., & Galopin, M., (fot.) (1944). Lusitanie: initiation portugaise. Les éditions de la Balconière.
- Bridge**, A., Lowndes, S., (fot.), S., Valente, V. R. f., (fot.), S., & Rumman, W. B. f. (1949). The selective traveller in Portugal. Evans Brothers Limited.
- Sitwell**, S., Almeida, T. d. (fot.), & Taylor, M. C. (fot.). (1954). Portugal and Madeira. B. T. Batsford LTD.
- Blakestone**, O., Chapman, M. B. f., & (fot.), SPN (fot.). (1955). Portuguese panorama. Burke.
- Campbell**, R., Lyle (fot.); Picture Post (fot.); Casa de Portugal (fot.); Ritchard, E. (Fot.). (1957). Portugal. Max Reinhardt.
- Brass**, D.; Casa de Portugal (fot.). (1960). The Land and People of Portugal. Adam & Charles Black.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Arcari, A. (1980). *A Fotografia: as formas, os objectos, o homem*. Edições 70.
- Batchen, G. (2000). Vernacular photographs. *History of Photography*, 24, 262 - 271.
- Belting, H., & Morão, A., trad. (2014). *Antropologia da Imagem*. KKYM+EAUM.
- Berger, J., & Dyer, G., introd., ed. (2015). *Para entender la fotografía*. Editorial Gustavo Gili.
- Guibert, H., & Reis, A., trad. (2023). *A Imagem fantasma*. BCF editores, Lda.
- Joly, M. (2003). *A Imagem e a sua Interpretação*. Edições 70.
- Joly, M. (2012). *Introdução à análise da imagem*. Edições 70.
- Outeirinho, M. d. F. (2020). Literatura de viagens e outras deslocações: deambulações reflexivas. In *Em torno de viagens e outras deslocações (Libretos; 24)* (pp. 31-36).
- Sena, A. (1991). *Uma História de Fotografia*. INCM.
- Sena, A. d. (1998). *História da imagem fotográfica em Portugal : 1839-1997*. Porto Editora.
- Sousa Costa, A. M. d. (1936). *Mapa falado de Portugal*. Conselho Nacional do Turismo.
- Thompson, C. (2011). *Travel Writing*. Routledge.
- Warburg, A., Chamorro, J. M., trad., Warnke, M., ed., & Checa, F., ed. esp. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Ediciones Akal.

8.

Shifting Spectra: Comparative Approaches to Image Making in Science and Art University of the Arts London. Central Saint Martins.

Rob Kesseler

Abstract: Shifting spectra sits upon an evolving history of image making in relation to science as it has evolved from conventional graphic means, through early photography into a complex digital domain. The paper goes on to explore a territory in which the artist and the scientist generate comparative images of complex micro-organisms. Their results converge and diverge as defined by the parameters and potential of the technology, the intended audience, and their personal aesthetic. The past twenty years have seen extensive advances in micro imaging that enable the scientist to move beyond the limitations of earlier protocols and this is a territory into which artists have increasingly been drawn. This article reflects on the history of photography and science and draws upon recent collaborations between the author and botanical scientists working in the United Kingdom, Germany and Portugal in which microscopy fulfils the dual role of scientific analysis and artistic interpretation of plant science.

Keywords: Microscopy, photography, science, art, colour.

PART I. EVOLUTION OF AN AESTHETIC

A discussion on the role of photography in relation to science and art needs some introduction into the role of hand drawn image making based on observations through a microscope. Writing about eighteenth century microscopy in her essay, *Picturing Ambiguity*, (Stafford 1996: 147) suggests, “Magnification drives to the centre of a major aesthetic problem faced by all natural history description. What do you do with things that are neither one thing nor the other?”, a predicament she describes as, “a geography of betwixt and between”. Stafford goes on to describe that when attempting to describe salt crystals under the microscope, the English microscopist Henry Baker (1698-1744), was to develop an aesthetics of a world invisible to the naked eye. The fractured geometries and feathery dendritic patterns were described as looking like “a Winter Scene of Trees without Leaves”, (Baker 1744:138-139). It was a language of topographic aesthetics proposed by the English writer and printmaker William Gilpin (1724-1804) as “that kind of beauty which is agreeable in a picture”, (Gilpin 1768). For the zoologist and artist Ernst Haeckel (1834- 1919) the aesthetics of nature was at the forefront of his belief. His illustrations of micro-organisms went beyond a mere depiction of existing ideas to reveal a new knowledge of nature, a knowledge that suggested a natural aesthetic, where “Nature which develops out of and into itself, is beautiful” (Olaf Breidbach 1998). One might argue however that Haeckel’s urge to perfect the symmetry of marine protozoa undermined his notion of natural beauty. *image 1*

The depiction of nature for scientific purposes provokes strong opinion. In relation to botanical illustration former director of the Botanic Garden and Botanical Museum in Berlin H.Walter Lack (2001: 14) suggests, “Aesthetic considerations are wholly inappropriate, and beauty is a pleasant, but also wholly irrelevant, side effect. In an ideal world, an anonymous botanical illustration can be neither dated nor attributed to a particular artist”. The flaw in this argument is that it assumes that the illustrations serve only as reference material for botanical scientists, whereas in practice they have a tendency to migrate beyond their intended audience as their artistry and beauty ensured the wider popularity and enthusiasm for all things floral. Further, it does a great disservice to the skills and sensibilities of the artists. The works of Georg Ehret (1708-1770), Franz Bauer (1758-1840) and Maria Sibylla Merian (1647-1717) stand out as masterpieces of botanical art in this context.

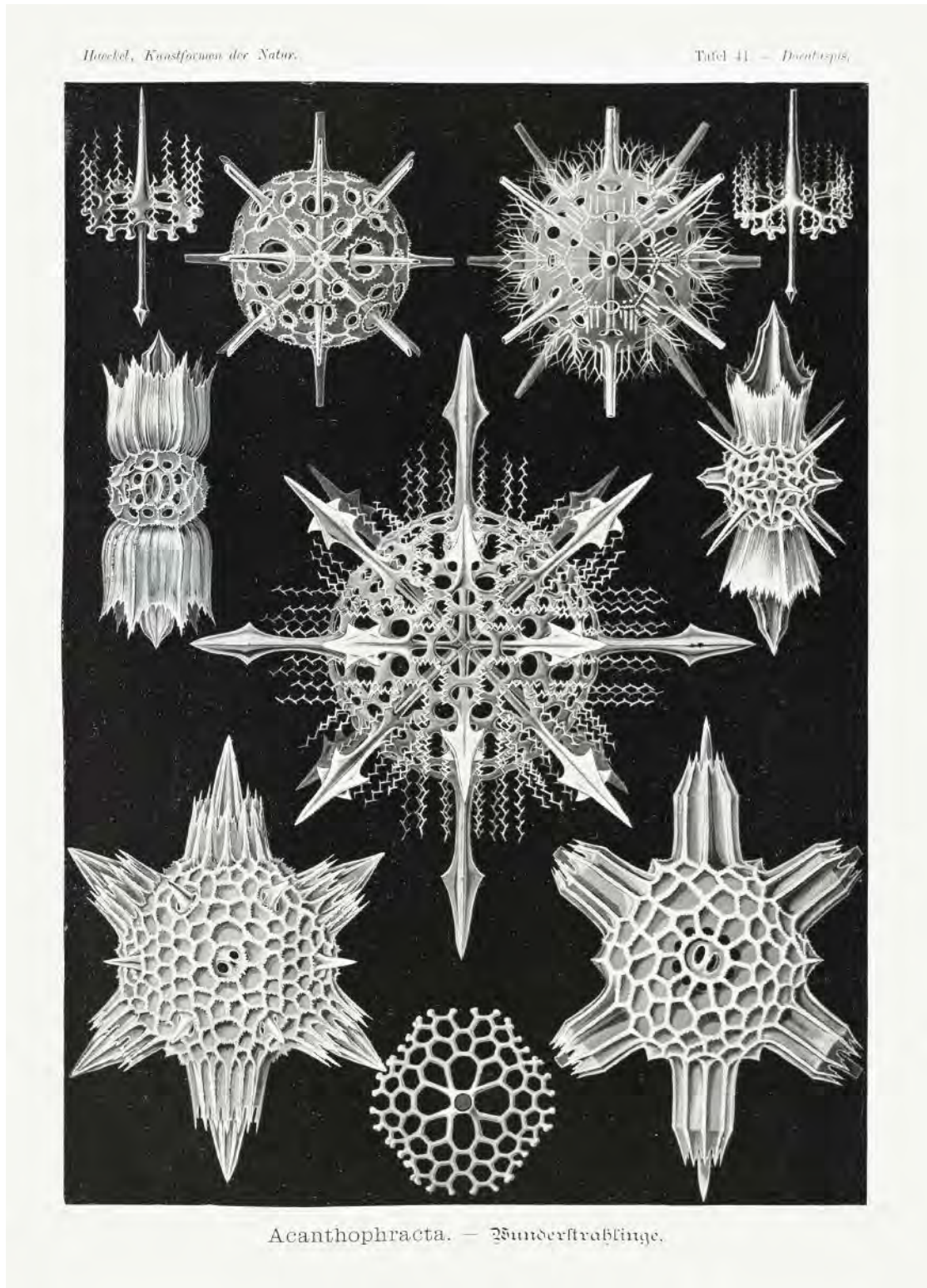


Image 1. Acanthophracta. Giltsch, A & Haeckel, E. (1904)
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Haeckel_Acanthophracta.jpg

As the study of plants became more popular, botany emerged as a suitable pastime for women and gained further traction with the development of the microscope in the nineteenth century. Microscopy enabled the scientist Mary Ward (1827-1869) to become one of the leading lights in the advancement of women in science, with her first publication *Microscope Teachings* (Ward 1864) selling out on publication. image 2



Image 2. Mary Ward at her microscope. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mary_Ward_by_microscope.jpg

The nineteenth century coupling of photography and microscopy opened a new horizon for revealing, discussing, and communicating a world of living organisms too small to see with the naked eye. With the rapid improvement in optics for both cameras and microscopes, the quality of what could be portrayed, and the magnification of specimens observed, led to the expansion of possibilities for this new genres of image making. Whilst the skills of botanical and scientific illustrators remained valid and in demand, it became clear that when the camera was attached to the microscope, the scientific operator was responsible for the production of their images in which a new aesthetics of ambiguity was emerging.

Scientific illustrators no longer had to acquire the skill of peering down a lens with one eye whilst using the other to draw what was being observed. As early as 1840 the Austrian scientist Andreas von Ettinghausen, (1796-1878), following a meeting with photography pioneer Lois

Daguerre (1787-1851), produced an image of a section through a clematis vine using a solar microscope. image 3 Despite the distortions of focus around the edges it was seen to be an indisputable representation containing information beyond that of what an illustrator might produce. The key phrase here is indisputable representation which is line with role of image as evidence and proof, a cornerstone of scientific objectivity. Within the broader field of art photography, although the image was initially believed to be a true and accurate representation of the world, our reading of photographic images has since become better informed and our understanding of them more nuanced. Kathryn Tuma (2004: 216), explores this notion further, “Artistic representation tends openly to admit to its figurative and rhetorical aspects, with varying degrees of investment in the realism of its representation. Science, on the other hand, actively seeks to elide, conceal, or suppress the figurative qualities of its descriptive or interpretive statements about the world in the service of abiding by an ideological realism necessary to support the ontological relevance of its claims”.



Image 3 .Andreas Ritter von Ettinghausen.
Cross-Section of a Clematis Stem, 4 March 1840.
Daguerreotype, 160 x 210 mm (plate). Vienna,
Albertina, inv. no. Foto2004/63.

Opportunities for microphotography saw an expansion of the way in which the living and physical world could be examined. Images of lightning strikes, snowflakes, image 4, pollen grains image 5, and blood cells revealed new insights in organisms and structures too small to be seen by the naked eye. The increasingly complex level of technologies also had the effect of inadvertently side-lining the role of both the scientific illustrator and perhaps more importantly the artist interpreter. Although there were occasional exceptions - Piet Mondrian (1872-1944) whose first employment after graduating was to draw bacteria under a microscope, ostensibly



Image 4 .Wilson Bentley, Photomicrograph of Stellar Snowflake No. 990, Albumen print. Smithsonian Institution Archives Capital Gallery.

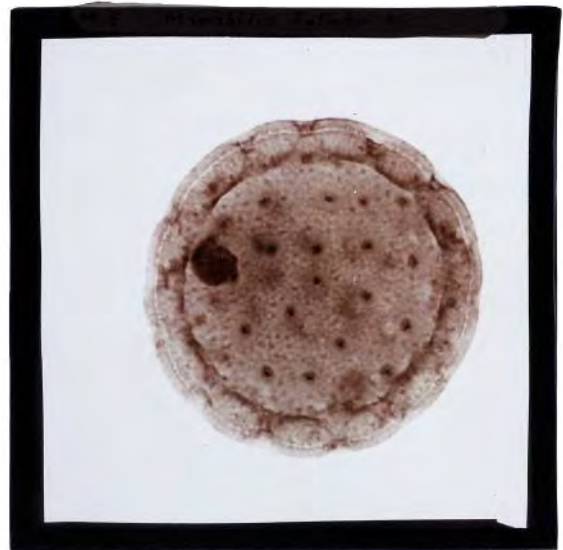


Image 5 .John Samuel Slater – pollen grain of *Geranium nodosum* – Knotted Cranes-bill, 1907. Plate negative magic lantern slide. [Courtesy of the Palynology Unit, Royal Botanic Gardens, Kew].

the scientist became the new conduit for scientific image making, and except for a few photographers who managed to work in the liminal space between science and art, the technology became increasingly difficult to access.

The early promise for the creative use of microphotography struggled to rise above the conventional approaches of science in which data, sequencing, evidence, and proof held sway in an environment in which visual expression had little place. The emergence of a more creative approach was slow in developing. One such who managed to bridge the gap was the French photographer Laure Albin Guillot (1879-1962). Married to a physician and scientist, she worked from slides he prepared to capture images of cellular and crystal structures on his microscope to create a portfolio of photogravures, *Micrographie Décorative* (1931). image 6. She applied a photographic aesthetic, influenced by the ‘New Objectivity’, an approach to art, architecture as well as photography that was emerging from the Bauhaus under the direction of Hungarian, Laszlo Maholy-Nagy, (1895-1946). He had proposed an experimental approach to photography that fused art, science, and technology, exploited by Albin-Guillot’s micrographs that spoke to a new dawn of abstraction in art. The also spoke of pattern and ornament, something very present in the natural world, and our translation of it, reflecting Henry Baker’s earlier descriptions of such subjects. Just as Haeckel’s images proved inspirational to designers

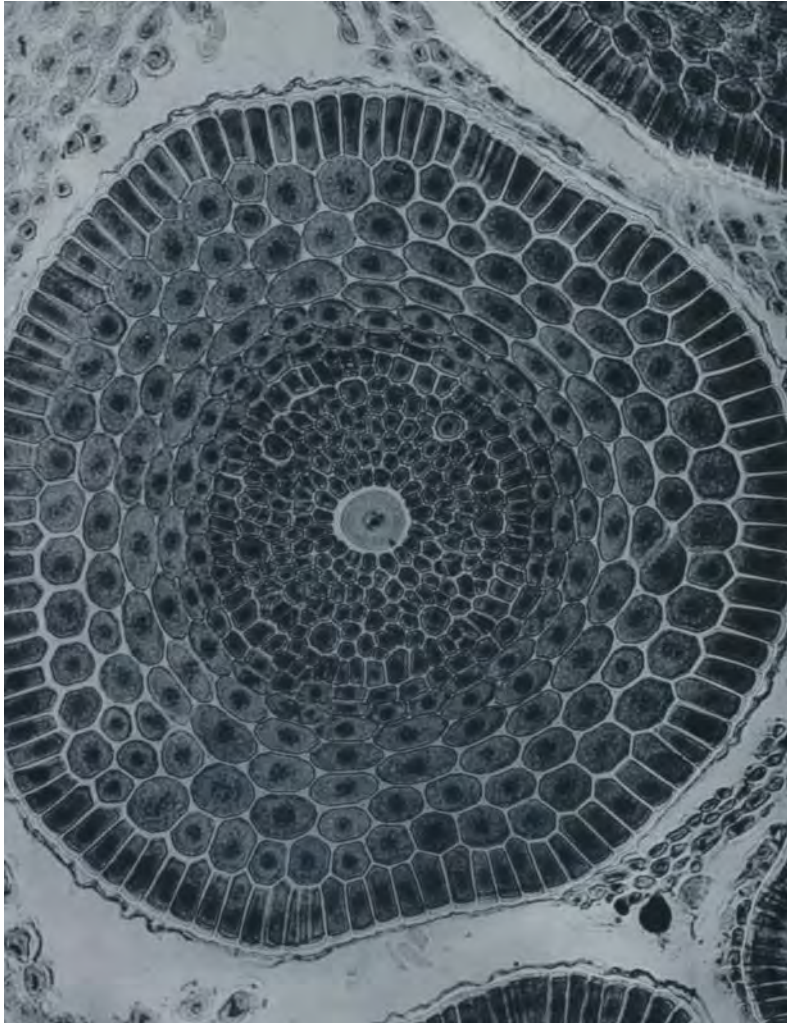


Image 6 .Laure Albin Guillot, Racine d'orge.(Barley Root section) from *Micrographie decorative*, 1931. Photogravure. Collection of Tokyo Photographic Art Museum.

around the time of the Paris World Exposition in 1889, so too did the popularity of Guillot's images spread to the production of sumptuous designs for wallpaper and interior panelling on the French liner S.S.Normandie. Her images were printed using some of the most complex advanced printing techniques of period, using multi-layering and tinted grounds to give a rich metallic effect and giving an aesthetic dimension beyond the conventions of scientific imaging of the time.

The twentieth century witnessed a to and fro of influence between the arts and sciences, each reflecting and inspiring the other. The reproductivity of the image resulted in scientific images percolating out into the public domain with the formalist presentation of scientific images finding a receptive audience in artists and ideas emerging from the Bauhaus in the 1920's. In her essay, *Little Things: Close-up in Photo and Film*, Ades (2008: 21) confirms this, "The post-First World War avant-garde now embraced the camera as the instrument of a newly

objective vision whose antecedents lay more in science than in photography's attempts to ape impressionist or academic painting". The formalist close-up was perhaps best exemplified by the works of Karl Blossfeldt (1865-1932), whose plate camera photographs of plant details simply lit against a plain background were originally created to serve as visual reference for students at the Academy of the Royal Museum of Arts and Crafts in Berlin. Close up, cropped and magnified up to thirty times their powerful forms and structures resonated with and ornamental art-nouveau-esque sculptural and architectural metaphor. image 7



Image 7. Karl Blossfeldt, Willkomm's saxifrage, rosette of leaves, x8. 1928. The Rijksmuseum.

The painter, photographer, and educator György Kepes (1906-2001), a former pupil of Maholy-Nagy became influential within a post-war North American atmosphere of cultural expansion and new forms of expression. As a programme director in the School of Architecture at Massachusetts Institute of Technology, (MIT), he created what later became the Centre for Advanced Visual Studies (CAVS). The Centre declared a commitment to the arts, and a conviction that art and science are complementary and indispensable mission partners. With the curation of the pioneering exhibition and subsequent publication, *The New Landscape in Art and Science*, (1951), image 8 Kepes presented photographic images created using "high tech" devices such as X-ray machines, stroboscopic photography, electron microscopes, sonar, radar, high-powered telescopes, infrared sensors. These were shown without explanatory texts to



György Kepes, *The New Landscape in Art & Science*, Paul Theobald and Co, 1967. Author's copy.
 ibid, *The New Landscape in Art & Science*, Paul Theobald and Co, 1967. (pp.364-365) Author's copy.

enhance the abstract aesthetic qualities of the images. In the eponymous publication that followed the exhibition, these were presented as reflective morphologies alongside works by twentieth century, photographers, artists, and architects. The preface stakes a claim for the power of the visual over the written from the beginning. “This book is meant to be looked at more than read. It is a picture book, arranged to bring attention to a newly emerged aspect of nature, hitherto invisible but now revealed by science and technology. The ‘text’ of book is not its message. Primarily, a body of material is presented, rather than scientific information or aesthetic theory” The structures of Buckminster Fuller (1895-1983) were shown alongside illustrations of Radiolaria by Ernst Haeckel, (1834-1919), photographs of the structures of soap bubbles and the stellate hairs of leaves. In creating the centre his intention was to promote an interaction between diverse disciplines to encourage a new dialogue in visual perception through the opportunities provided by scientific photography and modes of artistic expression.

Given the interest aroused by the new landscape proposed by Kepes, it is surprising that the creative potential for scientific photography did not develop more rapidly. There were occasional publications by enthusiastic scientists with a hobbyist interest in microphotography. The Swiss physician and zoologist Hans Jenny (1904-1972) developed a body of more investigate work, a photographic recording of complex sonorous vibration patterns in sand. *image 9* Like Blossfeldt and Haeckel, the powerful images in *Kymatik* (1967), have continued to appeal to a wide community of artists, designers and engineers ensuring a long lasting influence and popularity.

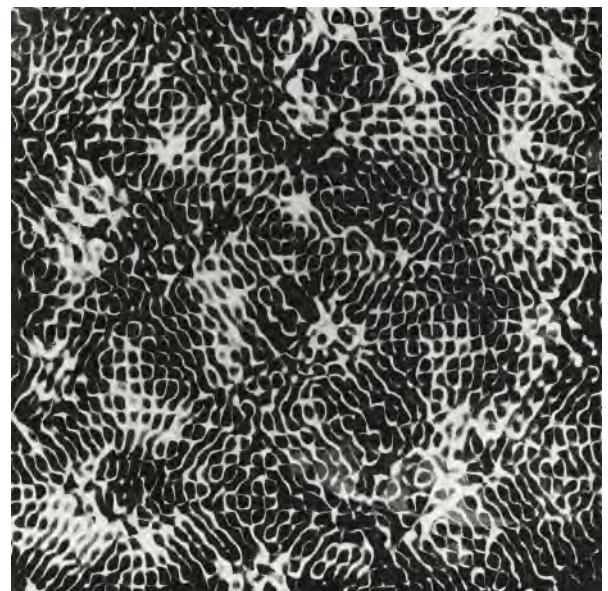


Image 9. Hans Jenny, Sonorous figure. Gelatin silver print, 1967. The Museum of Avante-garde. MoA-g SA.

Stafford (1996) reminds us that the roots of artistry and science lay in the eighteenth century predilection for experiment as popular entertainment in which object, event and image vied for equal value with the written word. Like Kepes, she argues for the value images of science having a new value beyond the conventional “habits of interpretation”, where “Uncovering the lost epistemological dimension of the informed and performative gaze, and with it the complex interface of early modern nature and artifice revealed in moments of enlightening reaction, seems all the more important in our computer era”.

The potential for scientists to expand the potential of their image making beyond the confines of journals and conference presentations was brought further to the fore with the publication, *Envisioning Science: The Design and Craft of the Science Image*, (Frankel 2002: 1). The book, which brought a photographic aesthetic to a range of micro subjects: mineral, botanical, physical, molecular came with a caveat, “The science pictures, although often used for presentations and submissions.... Also communicate science to a general public and thus capture the attention of those unfamiliar with the subject. They have a component that is sometimes called “artful,” a word I, like you should be wary of using. They may appear as personal interpretations, but they are not. They are honest documents of scientific investigation”.

The digital programs that underpin almost everything we do facilitate easier transferable languages and skills. The relentless drive for scientists to publish and communicate has turned scientists into graphic designers and video artists. Sites like the Nikon Small World are awash with spectacular images. Conversely, artists have always been keen to explore the potential of new technologies and are increasingly seeking access to the knowledge and equipment held within scientific institutions.

The rapid development of digital technology gives greater impetus for cross disciplinary experimentation and collaboration. As the American author Steven White in his essay, *Microcosmic Phytoformalism. Plant-Art, Visionary Experience and Eco Activism*, states, “Clearly, electronic technology has become the basis through which a shared interdisciplinary platform has been able to develop”. White goes on to cite José Reissig (1926-2021: 181) in his assertion that science operates within tightly controlled boundaries using specialized languages within academic publications, unlike art which has much softer, one might argue, ambiguous frontiers. Reissig suggests that science would benefit from importing some of the transgressive techniques and languages of the art world to foment a more considered aesthetic.

The more recent emergence of AI and its impact on photography introduces a quicksand of evolving complexity in creating and reading images. Charlotte Kent (2023) raises issues of authenticity and copyright infringement; “Many concerns around AI and photography stem from the lack of structure or accountability for image-to-text generators, which scrape the internet for billions of images with associated text—captions, tags, and so on—to feed their databases. A group of artists recently filed a class-action suit against Stability AI for copyright infringement, as has the stock photography service Getty Images. Anxiety about the death of art seems to accompany contemporary art with every new development, even as artists adopt and adapt new tools in their practice”.

PART II. THE NEW NEW LANDSCAPE IN ART AND SCIENCE.

As we arrive in a post Kepes landscape the seepage between art and science, truth and trickery, substance and fancy, creates opportunities and challenges that mirror the wider concerns facing humanity. It is within this territory that I have spent the past twenty five years working as an artist, using microscopy as a creative tool to image and reflect on the living world. Initially engagement relied on the use of material provided by scientists, but it quickly became important to acquire the skills needed to develop a personal approach to micro-imaging that was informed but unfettered by the conventions of scientific convention. This relied on a deep engagement with the scientists and their laboratory equipment, to learn their languages, to engage with them on equal terms, to acquire the knowledge with which to defend and communicate an interpretive approach to image making. It is an approach that has increasingly earned the respect and recognition from the science community with an appreciation of the differences between our approaches and the ability for the work to reach different audiences. For the contemporary artworld it has proved more problematic in distinguishing the differences in approach, there is a nascent body of critical writing, but a lack of scientific knowledge compromises understanding.

An introduction to microscopy came in childhood with the gift of a Victorian brass microscope that revealed a hidden world of pattern and colour. At the end of the nineteen nineties images of contemporary science were emerging into wider circulation through organisations such as the Wellcome Trust whose enlightened approach to widening access to their collections were attracting the interest of artists. Within this climate, having worked extensively with plants as a creative source, an approach was made to the Botanic Gardens Kew

with view to a collaboration which solicited a response from the palynologist Madeline Harley. She introduced me to the Scanning Electron Microscope (SEM) and her images of pollen. Her plates of different views and sections through the pollen grains had a powerful clarity and appeal, but there seemed to be more potential to move them out of the formal scientific presentation into a more personally defined interpretation. image 10

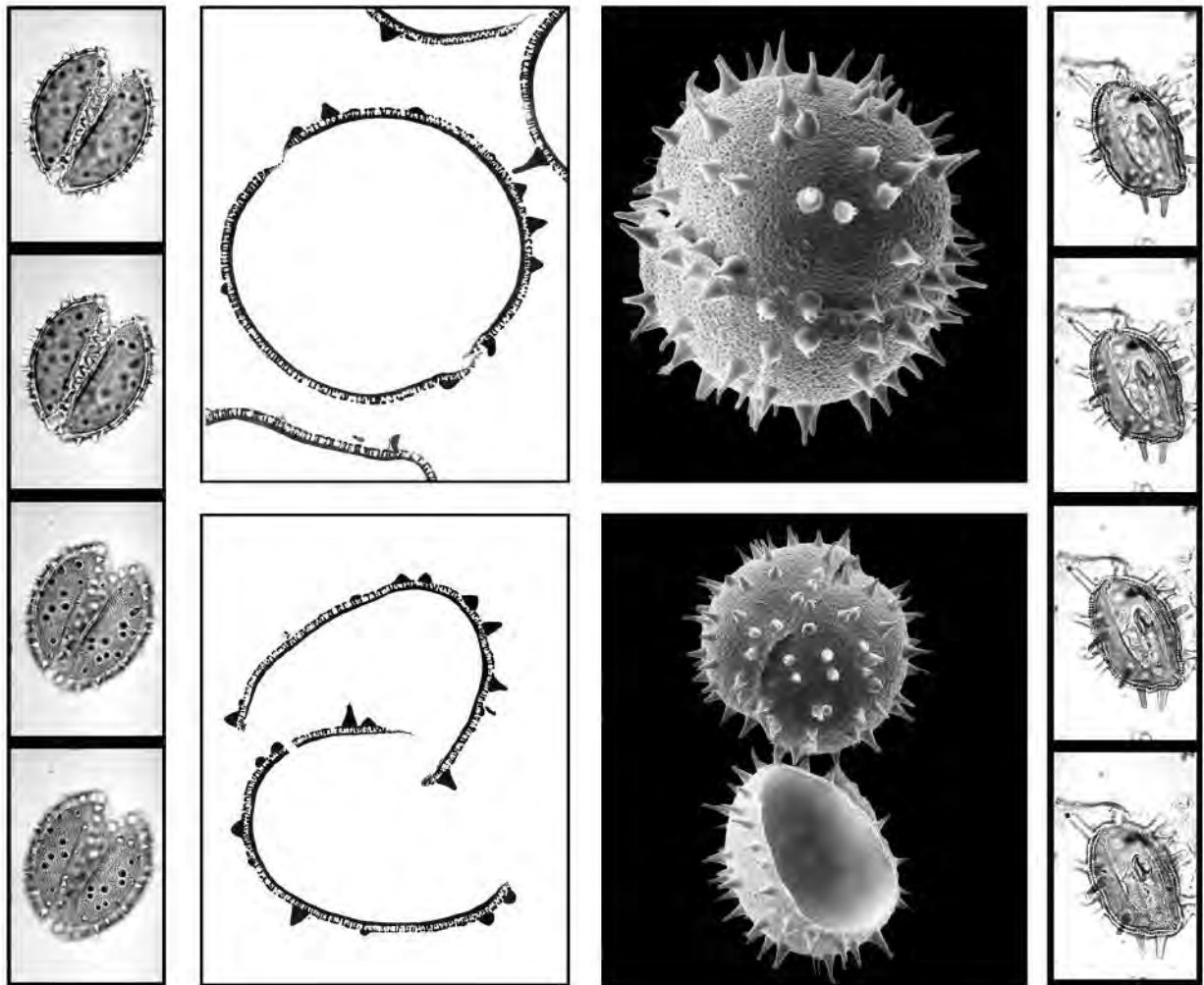


Image 10. Madeline Harley, *Nypa fruticans*, Mangrove Palm, pollen grains presented using Transmission, Light and Scanning Electron Microscopy.

Working with Madeline Harley it was immediately clear we employed different choices and decisions in what was selected and how we developed it. The scientific convention required a presentation of specimens in as perfect a state as possible, achieved through careful washing and drying to retain fully formed specimens. As an artist with limited time for preparation my pollen grains were often collected and imaged fresh resulting in specimens that were collapsed

or deformed. There were shared common languages, the exine outer layer of the pollen grains is described as sculptured, with surface ornamentation and miscellaneous surface matter referred to as artifact. image 11 Through our conversations a clearer working practice in how to respond to each specimen was formed. Colour has always been central to my practice, and while the formalism of black and white photography produced images resonant with formalist traditions, the introduction of colour offered another dimension. Choices of colour were based on the

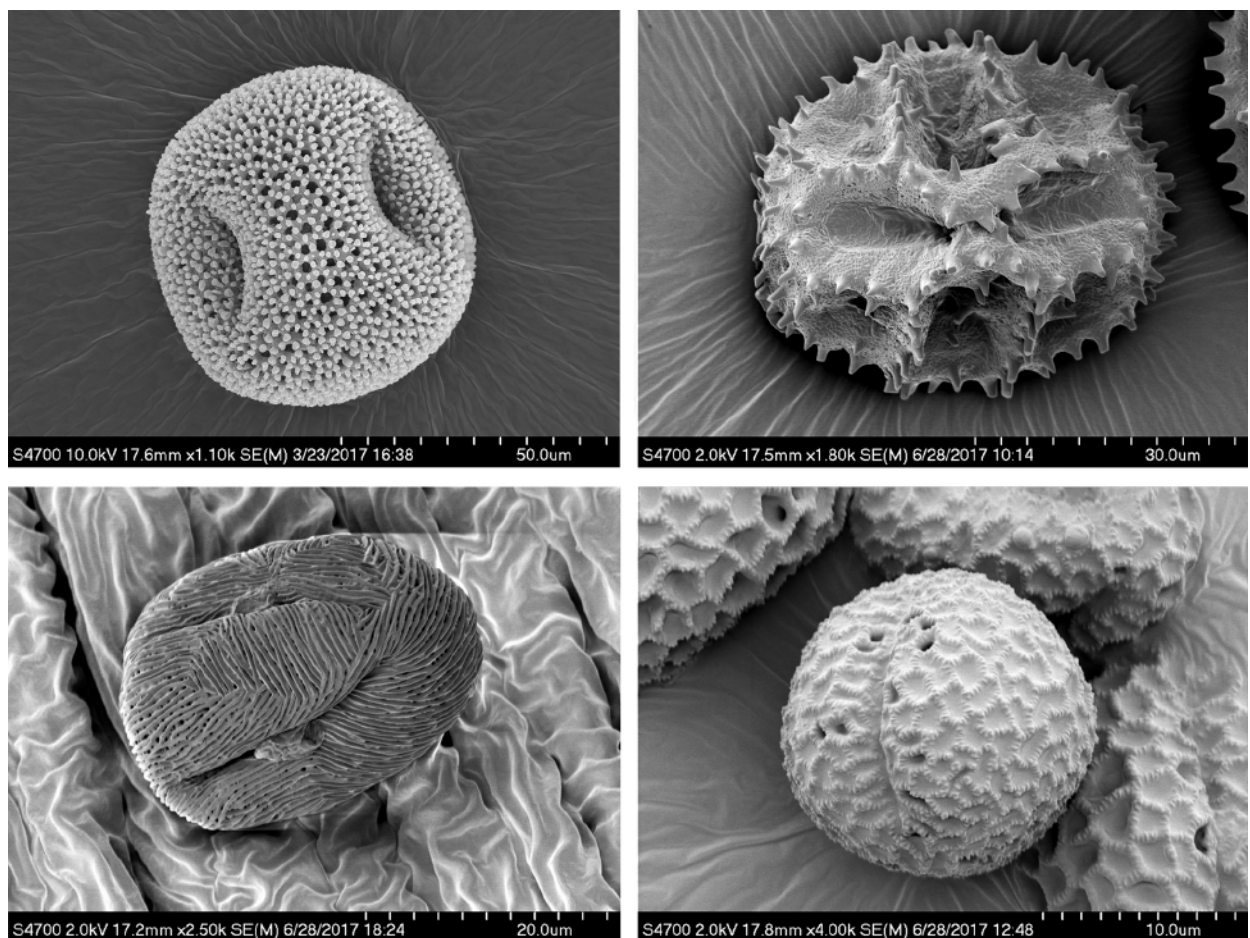


Image 11. Rob Kessler, SEM images of various pollen grains. 2018.

original source plant, its habitat, the structural and functional characteristics of the form of the specimen and finally through an intuitive response to its character. The initial black and white SEM images cleaned up by removing all background material to give an even black ground and tonal values modulated to bring out a greater sense of three dimensionality. Colour was introduced through Photoshop by building up and working back through multiple contrasting

chromatic tones to consolidate solidity and give a sense of light source to the forms. image 12 Experience over many years of working with watercolour and pastel enabled the development of increasingly sophisticated micro plant portraits. When presenting the highly finished images the question often arose, *is it the real colour?* This was not a philosophical tripwire, but more of a reference to the term, *false colour*, commonly used by scientists when applying programmes to add colour wherein any aesthetic response is limited by adherence to scientific authenticity, the limitations of any given programme and the creative skills of the user. False colour and colour enhancement are used to convey information whereas I use it to convey a bouquet of emotional responses in addition to the underlying functionality of the specimen. They are interpretive observations in which colour is employed to create powerful mandala-like image/objects. image 13

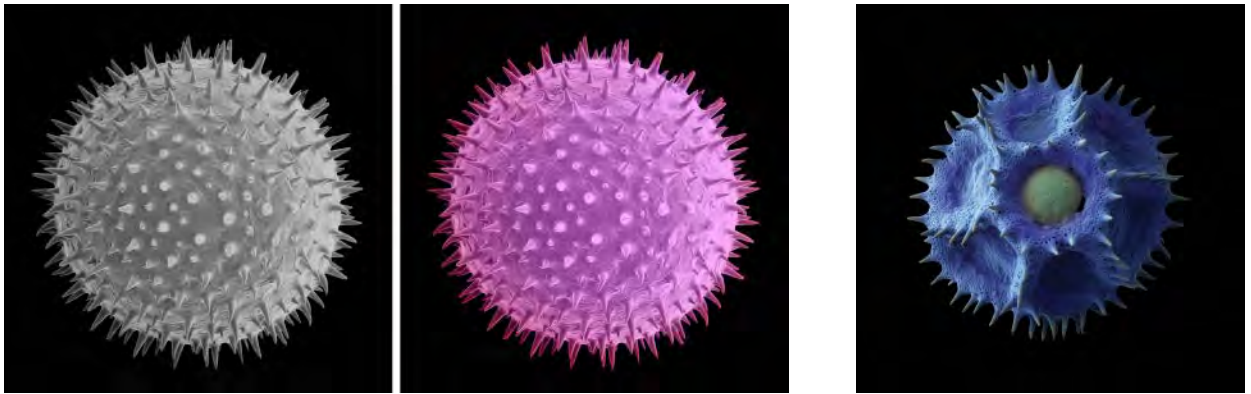


Image12. Rob Kessler, Mallow. Greyscale and hand coloured micrographs of Mallow pollen. 2010.

Image13. Rob Kessler, Chicorium. Hand coloured micrograph of chicory pollen. 2022. micrographs of Mallow pollen. 2010.

Kepes reminded us that structural pattern occurs across extremes of scale, and diverse subjects, a fact that microscopy brings into sharp focus. Under the microscope allium seeds have a tough jig-saw coatings made up of interlocking plates that develop through turgor pressure, a cellular push and pull. image 14 In contrast the seeds of nigella have a tough, almost armour-plated surface, its topography also the result of organic growth within a confined space resulting in topographic ridges that segment the seed. image 15 In each case colour is employed to bring out the structural character of the seeds.

Juxtaposition and cognitive association are important metaphors in photography, these extend beyond the visual into the practice. I have stated the importance of colour within the

scientific image, plants also use colour to attract an audience of insect and bird pollinators, the expressive intervention of colour in microscopy attracts a different audience to evoke visual attraction and to invoke reflection on our perception of the living world. Similarly, Seeds and Fruits use a variety of dispersal mechanisms to ensure the successful continuation of the species. This dispersal metaphor was tested through the creation of a series of collaborative books on Pollen, Seeds and Fruit with Kew botanists Madeline Harley and Wolfgang Stuppy, fusing a scientific text with full page colour micrographs and photographs. Published in eight foreign language editions and continuously in print since 2004, and with the added dispersal mechanisms of exhibition and social media, a global audience has been achieved.

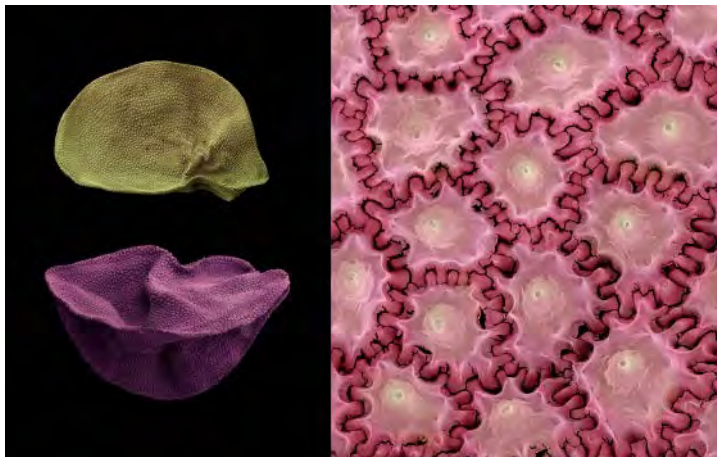


Image14. Rob Kessler, *Allium ampeloprasum*, Hand coloured micrograph of seeds and seed coat. 2006.



Image15. Rob Kessler, *Nigella damascena*, Hand coloured micrograph of Nigella seed. 2023.

The narrative in the books followed the dispersal metaphor. The diversity of forms and variations of plant structure is truly immense, and it is only their ubiquitous-ness that causes visual indifference. The considered use of colour in developing the micrographs of the specimens animated their many dispersal strategies. Honeycomb structures to give a bigger wind profile, simple wings to glide great distances, multiple wings to spin. Then there are hooks to catch on to passing animals, parachutes to float balletically and hairs like Venetian masks. image 16 Seeds with bulging with treats, in the form of a food source for ants. And finally rattling pods and explosive capsules.

It is rare for an artist to have such open access to microscopy labs and given this opportunity it became possible to extend the complexity of the specimens being photographed and the way

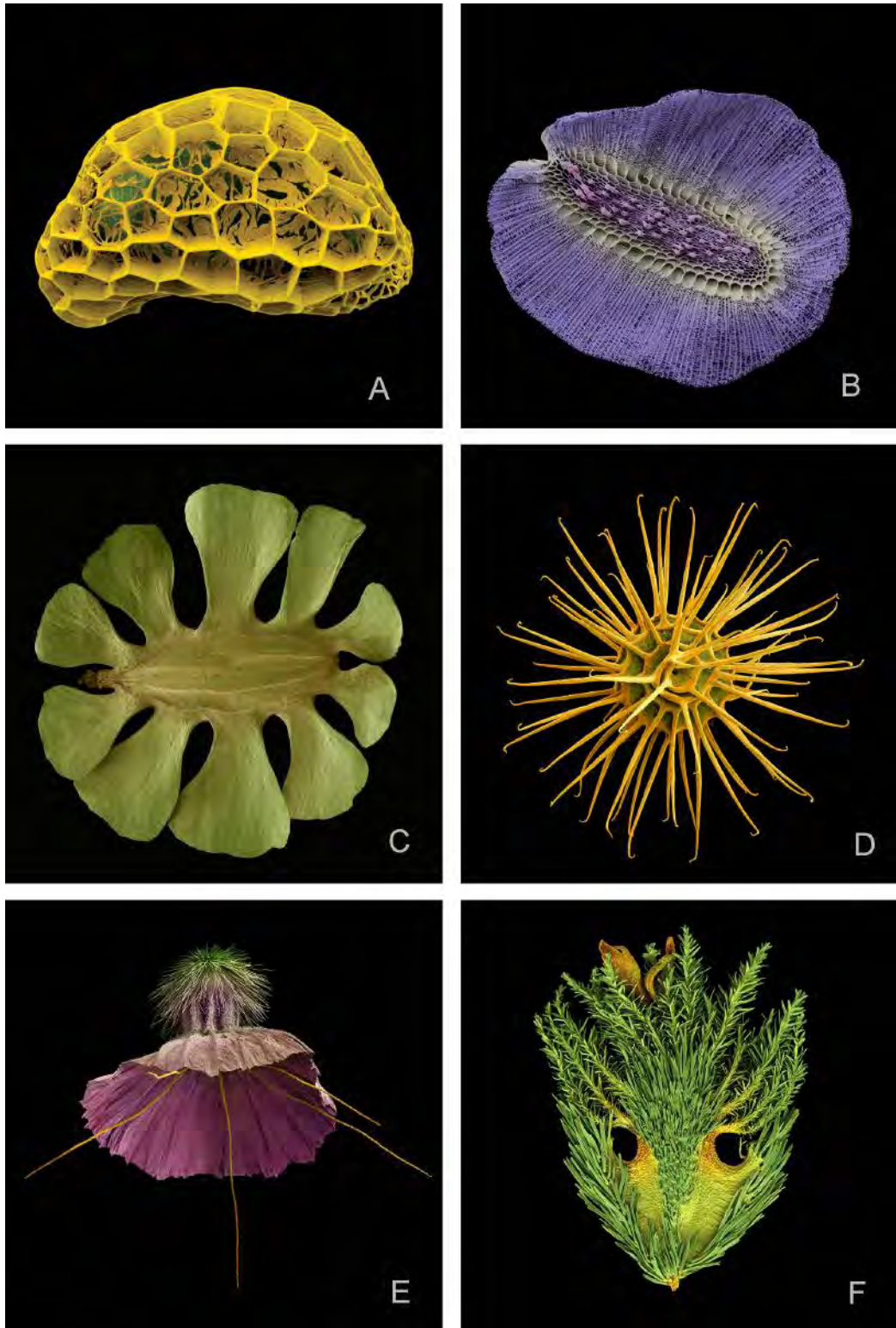


Image16. Rob Kessler.

A. *Castilleja flava*. Hand coloured micrograph. 2006.

C. *Artemisia squamata*. Hand coloured micrograph. 2006.

E. *Scabiosa crenata*. Hand coloured micrograph. 2013.

B. *Nemesia versicolor*. Hand coloured micrograph. 2006.

D. *Medicago minima*. Hand coloured micrograph. 2013.

F. *Calotis brevibradiata*. Hand coloured micrograph. 2008.

they were developed. Scanning microscopy was developed to be able to photograph extremely small specimens such as pollen where a magnification between 1,000X to 10,000X is common. The chamber on the microscope is small and it is not possible to fit larger specimens within a single frame even at low magnification and so a multi-frame process was developed. Additionally, fresh subjects such as individual flowers require freeze drying to remove all moisture and to retain the fulsomeness of the form. A single floret from an asphodel collected in Greece was taken to the UK in alcohol, freeze dried prior to coating with a microfine layer of platinum to deflect the electron beam. image 17 It required forty individual frames to capture



Image17. Rob Kessler.

A. *Asphodelus aestivus*. Asphodel flower. 2018.

B. *Asphodelus aestivus*. Coated specimen of flower. 2018.

the whole floret that were subsequently stitched together. Maintaining exposure levels across all frames is challenging and issues of parallax further complicate the reconstructive process. Distracting backgrounds need to be cleaned and the tonal values modulated to create a strong black and white image as the starting point for the introduction of colour. First, duotones are created followed by multiple RGB layers to be erased and worked through.

The final result was a constructed, classical plant portrait in which the viewer was confronted with the architectural and structural qualities of the plant evoking a disturbing sense of familiarity beyond the conventions science photography. Simple specimens collected in this way are transformed through the process, enabling the viewer to see both through the lens of the microscope and that of the artist. Over a meter in width and printed on canvas the image was one of a series of works that acknowledged nineteenth century botanical wallcharts with their exploded diagrams of plants. image 18

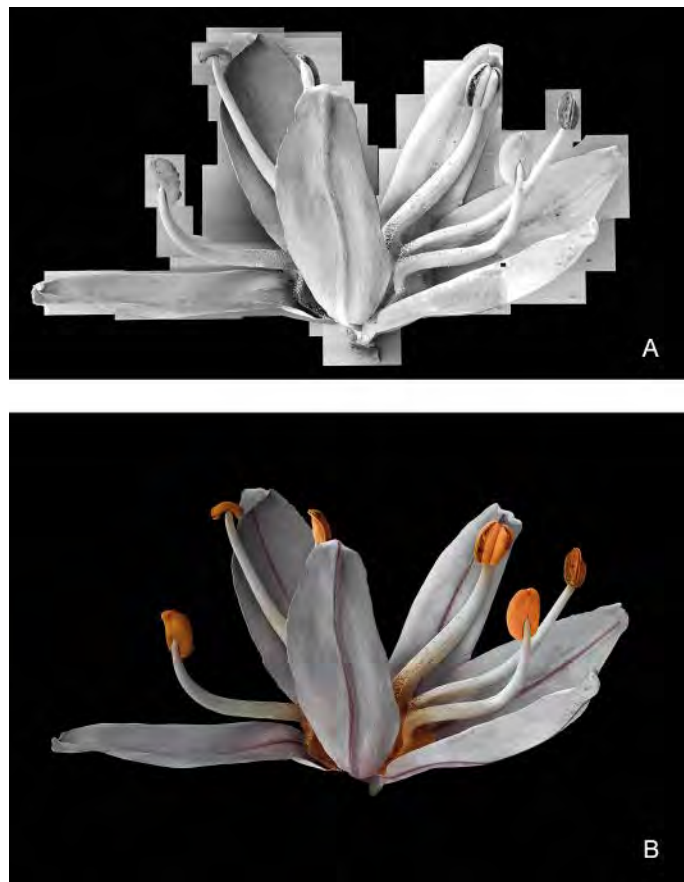


Image18. Rob Kessele

A. *Asphodelus aestivus*. Composite of 40 SEM greyscale images. 2018.

B. *Asphodelus aestivus*. Completed had coloured image. 2018.

Other forms of microscopy offer different possibilities. Working at the Gulbenkian Science Institute (IGC) in Lisbon, using more conventional light microscopy to examine micro-fine plant sections, the introduction of colour shifted to the beginning of the process, with the addition of histological stains to render visible the otherwise transparent tissue. Working at the highest magnification the green chloroplast organelles are clearly visible. For the scientist this would be sufficient for publication accompanied by a low-res view of the whole section. But the aim was to be able to produce a large high-res image and this was achieved through multiple frames at different depths of field. Nearly 600 hundred individual images were hand assembled to create an image four meters in diameter. image 19 The technology has advanced since these were made and microscopes are able to automatically pan, capture and assemble the complete image. Even this is not perfect and further manual work is required to disguise the inconsistencies arising from the stitching together. Working with other plants it was clear that the chemical makeup of the proteins in the tissue resulted in a kaleidoscopic array of chromatic qualities that differed between species. In this case the artist relinquishes control over colour to the plant itself. image 20

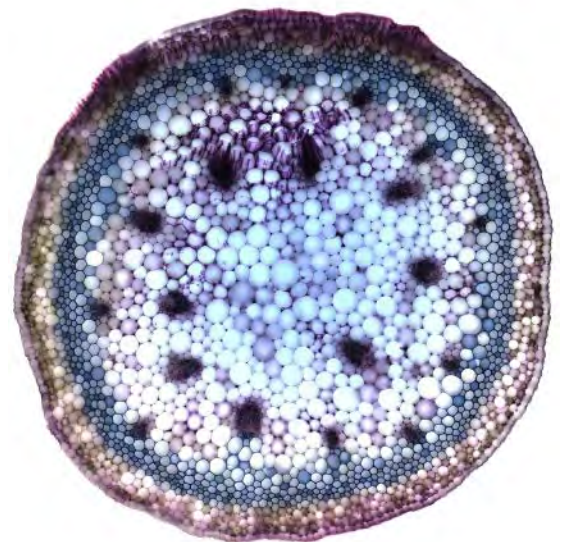
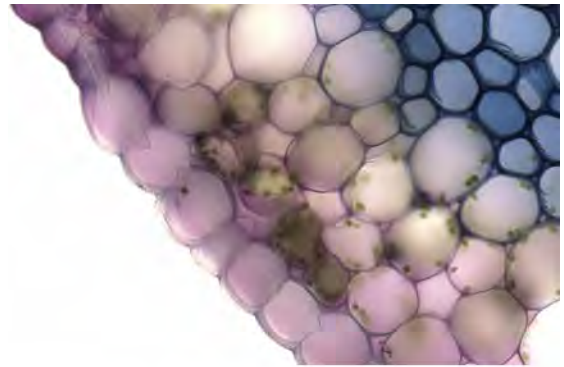


Image 19. Rob Kessler, Gennaria, Stained stem section. 2010.

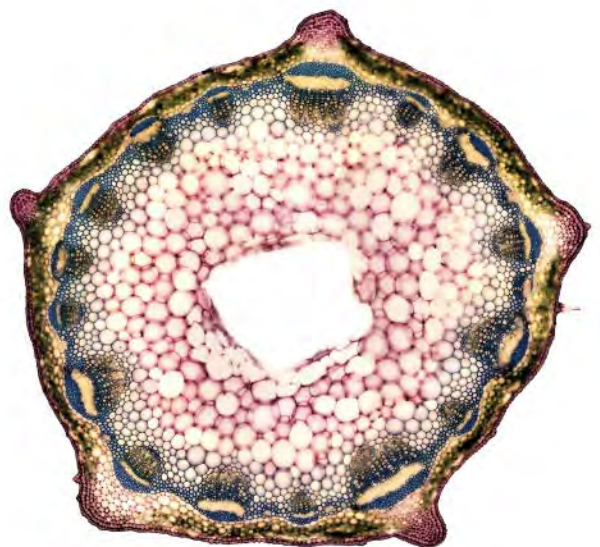


Image 20. Rob Kessler, Calendula. Stained stem section of marigold. 2010.

Transdisciplinary dialogue and collaboration are essential if we are to move beyond our specialist silos. The arts and sciences in all their diverse manifestations are enriched through interaction and dialogue. Meaningful, local engagement can achieve global impact. The access to laboratory equipment is fundamental for the artist to make new interventions that can help reach audiences beyond the conventional science channels. As an artist, it is a measure of the meaningful access enjoyed at Kew and the IGC that enabled the production of work that has attracted a significant level of respect from the scientific community.

This has extended to other institutions. Working with Ulla Neumann at the Max Planck Institute for Plant Breeding Research in Köln who specializes in pollen development, our objective was to jointly develop a body of work suitable for presentation in the form of lecture, exhibition, publication, and activities for a public event marking the anniversary of the founder of the Institute.

The Institute works extensively with control specimens of barley plants to understand the effects of mutation on the viability of barley crops. Before science, superstition and mythology played a significant part in our relationship with plants and food crops. The character of John Barleycorn was a ritualistic personification of the important cereal crop celebrated in local farming communities. There is popular misconception that mutations only occur through the intervention of science, but mutations occur naturally as the result of many complex environmental factors. Ulla's research investigates how environmental factors impact on the development of the plant. Using SEM during our collaboration a specimen presented itself under the microscope that appeared to resonate with the character of John Barleycorn resulting in the creation of an image that appeared as a scientific surrogate for a contemporary corn dolly, its rather scary screaming Wagnerian persona scattering pollen as it flies through the night sky. This reveals not only the different treatment an artist brings to an image but also in the selection of the original specimen. *image 21*

This is not just an artistic indulgence but has value for the scientist as was evidenced by its inclusion in an article in the journal *Cell Biology* about barley research at the Max Planck. Such was the power of the image that it was also used as the cover on that issue, cementing a belief that is possible to create work that exists as an autonomous artwork at the same time as adding value to scientific research.



Image 21. Rob Kessler, Barley. Barley floret with open anthers and pollen. Hand coloured micrograph. 2022.

Artistic collaborations with scientists offer opportunities for visual hybridization that sits somewhere between the two disciplines. Neumann's Transmission Electron Microscope (TEM) images of barley pollen, recall etchings or lithographs of an abstract topography. *image 22* The possibility to combine these two different approaches to add a new dimension was explored. The empathetic resonance of the swaying fields of barley that surround the Institute seem to echo the swirling patterns of the TEM images, working up one of the TEM images in colour and placing it into the landscape located subject and research together within the same frame, presented at contrasting orders of magnitude. *image 23*

Another pioneer of early photography, Anna Atkins (1799-1871), produced portfolios of cyanotypes of plant specimens, a process that is currently undergoing a popular revival. A solution of potassium ferricyanide and ammonium ferric citrate turns electric blue when exposed to sunlight producing a negative image of objects placed on top of the paper. For

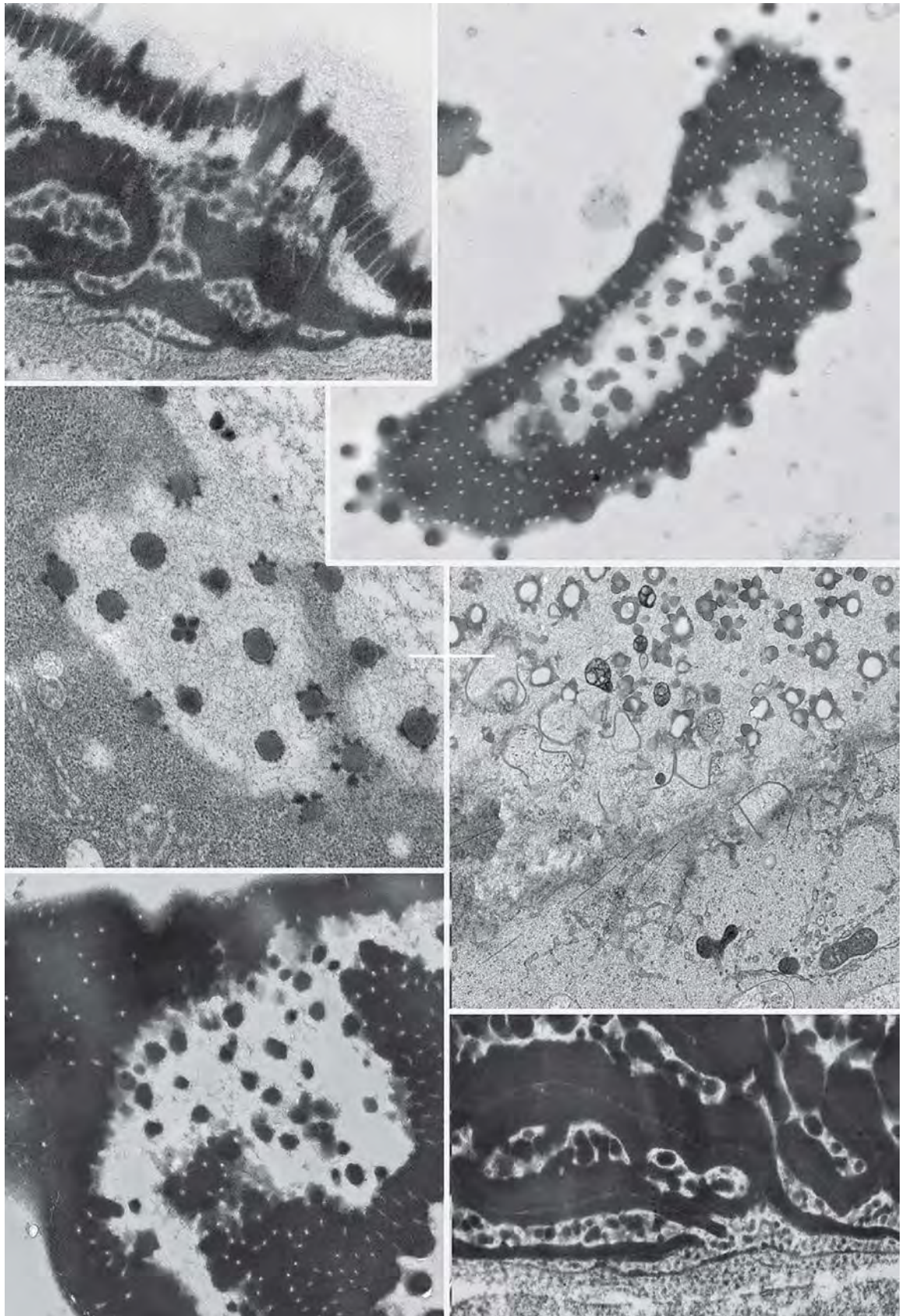


Image 22. Ulla Neumann. Barley anther sections. Transmission Electron Microscopy (TEM). 2018.



Image 23. Rob Kessler, *Landscape in transmission #1*. Photographic collage. 2019.

the scientist to render the invisible visible requires interventions such as staining of plant tissue so that its functional structures can be better understood as in Neumann's section through the anther of a barley. image 24 Cyanotypes of barley stalks from the fields were made, image 25 and the fusion of the two forms of imaging creating a compression and expansion of the pictorial space. image 26

Towards the end of his life Kyorgy Kepes believed that there were clear links between human consciousness, environmental awareness and the creative imagination. In his essay, *The Arts and the Environment*, (1972) he wrote:

«The forces of nature that man has brought under a measure of his control have again become alien; they now approach us menacingly by avenues opened by science and technology..... What we face now are destructive forces of a completely different kind – man generated, cumulative and of a cosmic proportion.»

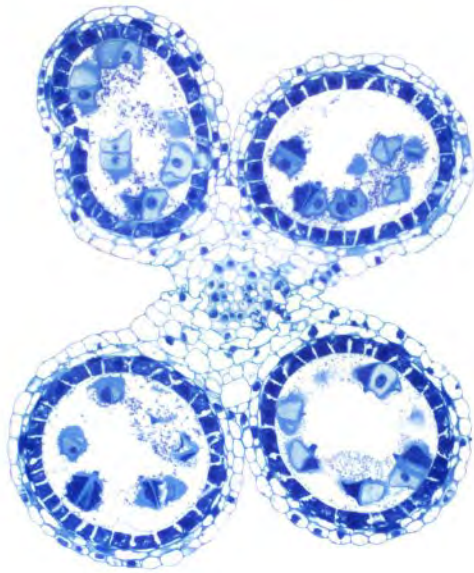


Image 24. Ulla Neumann, Stained sections of barley anthers.
Image 26. Rob Kessler, Barley, Barley, Cyanotype. 2018.



Image 25. Rob Kessler. Blue Barley, Cyanotype. 2018.



The climate emergency is an inescapable challenge facing us all and more recently my focus has turned to opportunities to foster a greater awareness. A commission from Mathew Tucker at the BBC to create a series of works to accompany a feature on seeds of plants suited to climate change recognised the power in which a personal approach to colour expression in micro-imaging can draw attention to this new narrative. The artist became the link between the journalist and the plant scientists. And one such example is *Medicago rotata*. In Central Asia and Northern Chile *Medicago Sativa*, Alfalfa, is a vital food crop, but as water becomes scarcer the drought resistant *Medicago rotata* will become a vital replacement. Beyond the scientific narrative the intention was to create an image of the seeds that were imbued with the same precious golden treasures that we associate with ancient South American cultures. Questions of value, wealth and need.



Image 27. Rob Kessler, *Medicago rotata*, Hand coloured micrograph. 2019.

Extending the subject into environmental impact I worked with Louise Hughes at Oxford Instruments the objective shifted to a closer investigation into how data produced from a single image could generate extensive versions and colour expressions.

Using Energy Dispersive X-ray Spectrometry (EDS) and SEM in combination, it is possible to identify any individual element on a sample and additionally apply whatever colour the user decides to that element. In this case Calcium, Aluminium, Silica, Magnesium, Sodium, Potassium, Platinum, Oxygen and Carbon. Whilst scientific presentation used to be constrained by the orthodoxies of the discipline, new technologies offer the user a greater degree

of creative expression than ever before. Within this framework a small project was developed to explore how individual responses to the same data might affect the outcomes. Working from leaf samples collected from sites of botanical research on a journey between London and Greece, the motivation was to look for evidence of airborne pollution.

A sample from the Garden Museum on the banks of the river Thames revealed many extraneous elements, but in using SEM on its own, one could only speculate on their mineral origins. *image 28* With the addition of EDS, each individual element could be identified and assigned a colour, and in this context the scientist is enabled with far more aesthetic control than before. This provided an ideal comparative opportunity to explore how the artist and the scientist might respond to the same image. Hughes assigned a colour to a range of elements: Silicon – Magenta, Aluminum – Light Green, Calcium – Yellow, Potassium – Blue. *image 29* Overlaying the selected elements on top of the SEM image she explored different levels of



Image 28. Rob Kessler, SEM image of Ilex leaf sample. 2019.

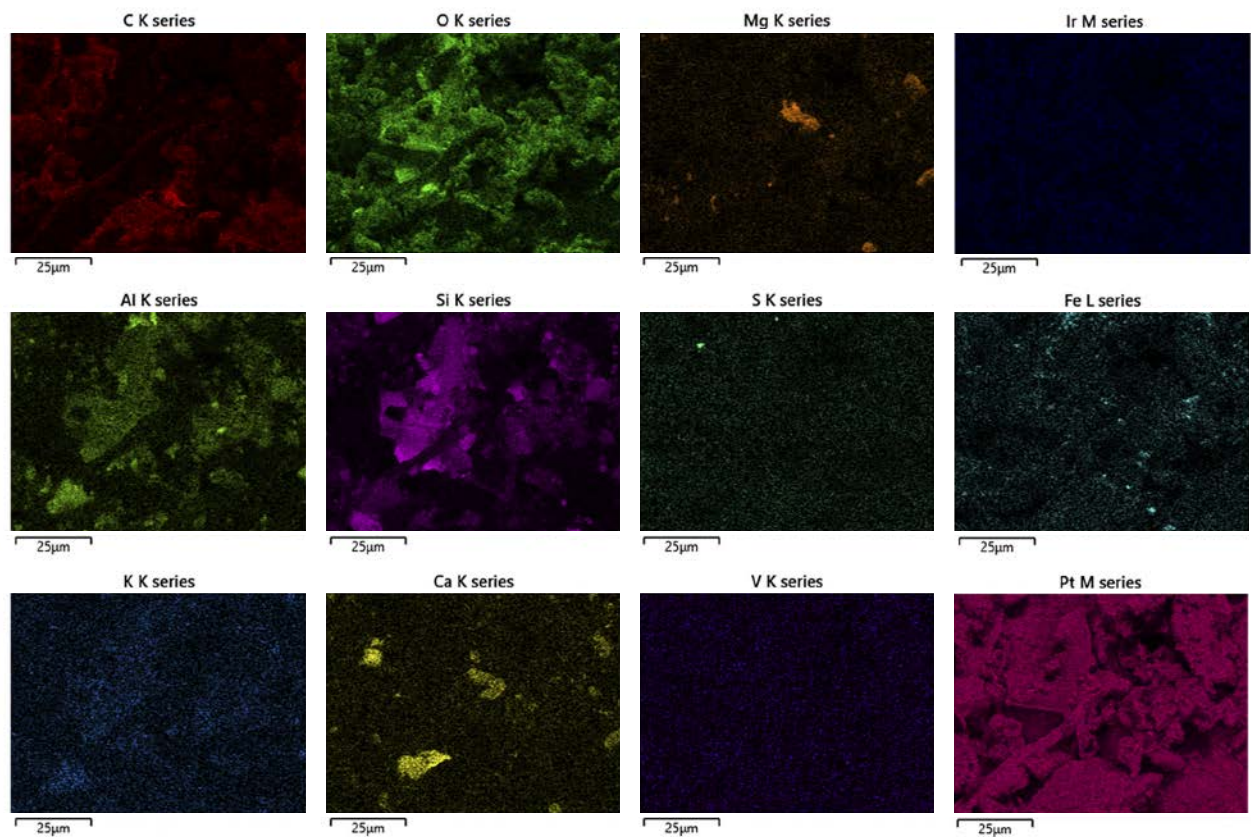


Image 29. Louise Hughes, EDS individual element maps labelled with a different colour for each element. 2019.

resolution and colour choices to create a range of images. At low-res these gave a course pixelated *pointillist* effect. image 30 Finally, her preferred version seemed to contain an interesting duality, its enticing candy-coated visual quality had a luminous appeal, whilst also seemingly at odds with nature, almost radioactive. image 31

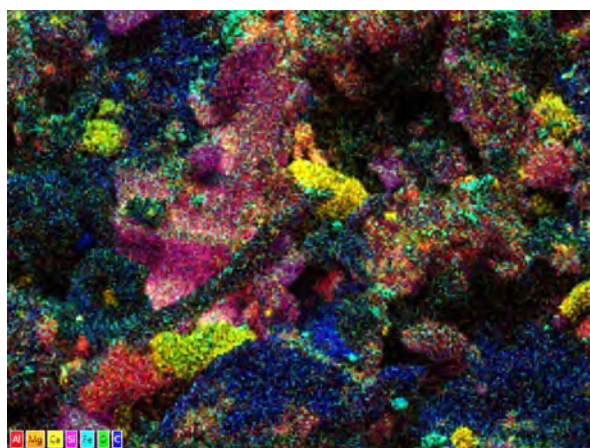


Image 30. Louise Hughes, Low resolution EDS colour version of Ilex leaf sample. 2019.

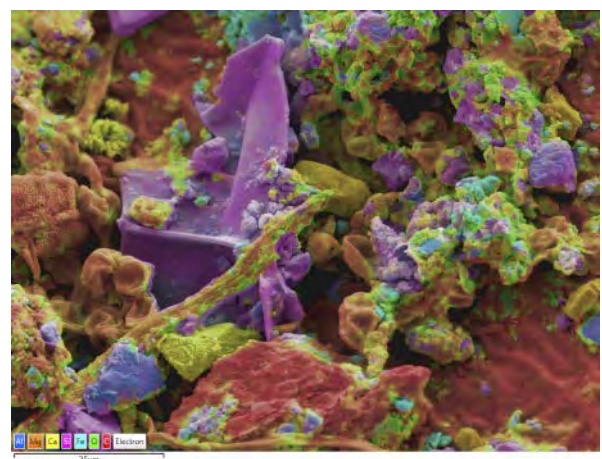


Image 31. *ibid.* Final colour render of Ilex colour sample. 2019.

As the artist, I sought to interpret the information in a different way, using the elemental separations as the starting point and basis for my hand colouring process. Through a fusion of spectral data and chromatic reconfiguring, the intention was to capture a quality more akin to the turmoil of a micro Brueghelian landscapes, or a complex crystalline terrain recalling the dystopian predictions of J G Ballard. Juxtaposed they present strikingly alternative visions and response to a complex subject. image 32

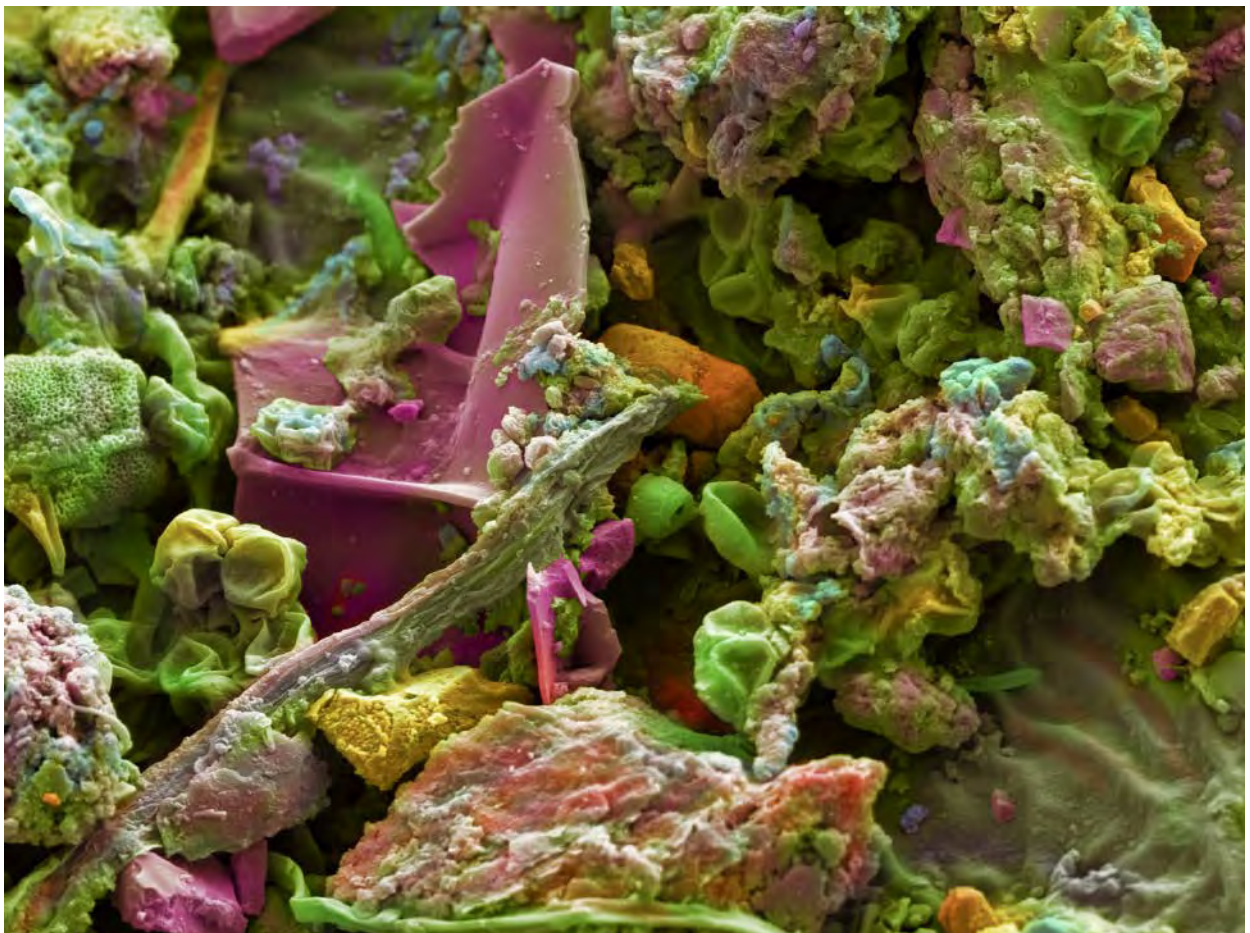


Image 32. Rob Kessler. Final hand-coloured colour render of Ilex colour sample. 2019.

There have been mutual benefits from this approach within our respective fields. Jointly held seminar presentations for Oxford Instruments who site the work in presentations of their technologies, as well as jointly written articles for scientific journals. Within photography the image was shortlisted for the Earth Photo 23 Awards at the Royal Geographical Society, London and exhibited as part of a winning presentation at the Art & Science Synergy Foundation, *Our Bio-Tech Planet* Botanic Garden in Rome.

Both science and art thrive on the oxygen of publicity. Science being driven by a treadmill of funding applications and citations and for the arts one must navigate the oily network of critics, magazines, galleries, and museums. Based on a deep understanding of the subject, and an acknowledgment of the limitations of their own creative skills the science world is often quicker to acknowledge artistic achievement than an arts community in which the body of critical writing has been slow to emerge and understanding of science more limited. The contemporary artworld for all its claims to originality and novelty has often been slow to recognize movements outside the mainstream. The acceptance of photography as an artform is a case in point. Perhaps artistic work within the scope of science suffers a similar hard-won trajectory to its meaningful place within contemporary art.

To conclude on a positive note, in the end perhaps respect from the community in which one operates is its own reward. Enrico Coen is leading plant scientist and development biologist



Image 33. Rob Kessler & Robert Kelly-Bellow. Science, cover image. Science AAAS, Vol 380. Issue 6651.

with whom I have collaborated over the past decade and who has explored the origins of plant form, from both a molecular scientific perspective and through reflections on cultural linkage in *Cells to Civilisations*. His recent research explores stress during early growth in plants which is evidenced through a sequence of micrograph images. Seeking acceptance for a journal publication and aware that his black and white images might not excite editorial inclusion I was invited to work on his images of *Arabidopsis* shoots injected with growth inhibitor, to give a greater impression of the dynamic forces acting on its growth. The new image contributed to the acceptance of a peer reviewed article in *Science*, the journal of The American Association for the Advancement for Science, widely acknowledged as a world leader in the field. Even better our image was selected for the cover. image 33

REFERENCES

- Ades, D. & Baker, S (2008:). *Close-up*. Fruitmarket Gallery, Edinburgh.
- Baker, H. (1744). *The Microscope Made Easy*. Printed for R. Dodsley. 138-139
- Breidbach, O. (1998). "Brief Instructions to Viewing Haeckel's Pictures", in *Art Forms in Nature*. Prestel.
- Coen, E. (2012). *Cells to Civilizations*, Princeton University Press.
- Gilpin, W. (1768). *An Essay Upon Prints*. Printed for J. Robson,
- Stafford, B.M. (1998). *Picturing Ambiguity*, in *Good Looking: Essays on the virtue of images*. MIT Press 1998. (pp.147)
- Frankel, F. (2002) *Envisioning Science, The Design and Craft of the Science Image*. MIT Press
- Kepes, G (1956). *The New Landscape in Art and Science*. Paul Theobald & Co Chicago.
- Kepes, G (1972) *The Arts and the Environment*, Vision and Value Series, Vol VU. New York, G. Brazillier.
- Kent, C. (2023) *How will AI Transform Photography*, *Aperture*.
<https://aperture.org/editorial/how-will-ai-transform-photography/>
- Kessler, R. & Harley, M. (2004). *Pollen the Hidden Sexuality of Flowers*, *Papadakis*.
- Kessler, R. & Stuppy, W. (2006). *Seeds, Time Capsules of Life*, *Papadakis*.
- Kessler, R. & Hughes, L. (2021). *Airborne*, *Microscopy and Analysis*, 35(3).
<https://www.microscopyebooks.com/Europe/2021/May/#p=12>
- Kessler, R. & Kelly-Bellow, R. (2023). *Science AAAS*, Vol 380. Issue 6651.
- Lack, H. W. (2001). *Garden Eden*, p14. Prestel.
- Mary Ward, *Microscope Teachings: Descriptions of Various Objects of Especial Interest and Beauty for Microscopical Observation*. Goombridge and Sons, 1864
- Nikon Small World. <https://www.nikonsmallworld.com//>
- Reissig, J. (1983). "A Proposal for Softening the Boundaries of Science" in Martin Pollock, ed. *Common Denominators in Art and Science*. Aberdeen: Aberdeen University Press, p.181.

Stafford, B.M. (1996). *Good Looking: Essays on the Virtue of Images*. MIT Press.

Stuppy, W. & Kessler, R. (2008). *Fruit, Edible Inedible, Incredible*, Papadakis.

Tucker, M, *Seeds of Life : The Plants Suited to Climate Change*.

<https://www.bbc.co.uk/news/extra/HVJMVYKmj/seedsof-life>

Tuma, K, A. (2004). *The Victorian Book of Nature*, in C.Armstrong & C. De Zegher (Eds.) *Ocean Flowers, Impressions From Nature*, (p.216). Princeton University Press.

White, S. *Microcosmic Phytoformalism*.

<https://www.microcosmssacredplants.org/microcosmic-phytoformalism/>

RECE NSÃO

DA EXPOSIÇÃO

Bernardino Pires O fotógrafo e a cidade

26-03 A 30-04-2022 | ESPAÇO MIRA, PORTO.

DO LIVRO

A Cidade do Porto na Obra do Fotógrafo Bernardino Pires

EDIÇÃO DA IN-LIBRIS | 2022.

Nuno Resende

O nome de Bernardino Pires não é totalmente desconhecido da História da Fotografia do Porto. Um dos membros da Associação Fotográfica do Porto, fundada em 1950, aparece com uma fotografia na antologia «Duas Cidades», organizada por Eugénio de Andrade em 1971. E, pelo menos, desde 2019, que o seu filho Daniel Pires começou a divulgar fotografias do pai através da plataforma Facebook, depois analisadas num blogue intitulado «Indústrias Culturais», por Rogério Santos, licenciado em História e mestre e doutor em Ciências da Comunicação. Num texto, datado de 26-5-2019, este refere «ainda sem um grande apuro estético, eu identifico as imagens como pertencentes ao estilo neorrealista [sic]» (SANTOS, R- (2009). INDÚSTRIAS CULTURAIS: Bernardino Pires. [Porto], <https://industrias-culturais.blogspot.com/2019/05/bernardino-pires-1.html>, consultado em 26-3-2022).

Recentemente, em 2022, os «herdeiros do fotógrafo e a editora In-Libris [propuseram] divulgar e fomentar o estudo deste espólio composto por «mais de 10 000 matrizes fotográficas a cores e a preto e branco de suporte negativo e diapositivo». A primeira iniciativa deste projecto foi a exposição apresentada no Espaço MIRA, inaugurada a 26 de Março desse ano, seguida de conversas com diversas personalidades: Hermano Marques, Ricardo Fonseca, Viana Basto, Álvaro Domingues, Pedro do Carmo Pacheco, João Habitualmente e Paulo Moura.

Uma escolha de menos de meia centena de fotografias deu o arranque para a descoberta deste fotógrafo portuense. A expectativa era grande: uma reportagem no jornal Público (16-1-2022), frequentes referências à grandiosidade do espólio e à qualidade das fotografias e até a comparação a Vivian Maier, a ama-fotógrafa que deixou um acervo de fotografia igual ou superior a muitos fotógrafos humanistas americanos e europeus.

COMECEMOS PELA EXPOSIÇÃO.

As fotografias expostas não revelam a genialidade prometida, o que poderá dever-se à amostra, escolhida por critérios que desconhecemos (a cidade? a figura humana? o pitoresco?). Planos invariavelmente semelhantes, de horizontalidade e simetria, insistência na pobreza, na nudez e na infância, talvez para justificar o tal neorrealismo, termo que não se aplica à fotografia. Humanismo, fotografia de rua, talvez, num país em que as ruas eram, na maioria, atoleiros sem calçada ou passeios. Indo buscar a comparação, enquanto Vivian Maier fotografava o cosmopolitismo de Chicago, Bernardino Pires recolheu testemunhos da cidade onde vivia, a segunda de um país mergulhado numa ditadura desde 1933: mulheres a catarem-se, crianças descalças e nuas, tudo emoldurado por sombras e reflexos pictorialistas. O pictorialismo, termo colhido no texto fundador de Henry Peach Robinson, «Pictorial Effect in Photography» (que teve uma das suas primeiras traduções para português na revista portuense *A Arte Photographica*) dava muita importância ao domínio da luz, aos contrastes e sobreposições de formas, como num quadro. Também o pitoresco fazia parte desta gramática novi-pictórica aplicada à fotografia, via Romantismo, de que o Porto era rico e da qual os fotógrafos da cidade e de fora se aproveitaram ainda durante a Monarquia.

Documentarista, Bernardino Pires parece sê-lo, mas sem humanismo. Não que a sua obra não reflita humanidade, mas não se lhe encontram preocupações críticas. As fotografias de Bernardino Pires, pensadas do ponto de vista tecnicista, com planos previamente estudados (provavelmente usando tripé), focava motivos pitorescos de tipo social, enquanto registo estético e não propriamente humanista. A diferença está na instantaneidade, que falta, e no desejo de denúncia, que só seria possível num país com imprensa livre.

Como alguém de uma geração fechada sobre si mesmo, voltada para o fotoclubismo e concursionismo e sem acesso (ou acesso restrito) à obra humanista centro-europeia (essencialmente francesa) e norte-americana, Bernardino Pires repete uma linguagem semelhante à de Teófilo Rêgo, Platão Mendes (autor de uma obra com o expressivo título «Não fotografe ao acaso»), Jorge Henriques, e outros.

Ao que parece, Bernardino Pires era gráfico, um técnico ao serviço da publicidade, o que poderá explicar a geometrização das suas cenas, sem ímpetos de instantaneidade. Um técnico, como Teófilo Rêgo (que também trabalhava com publicidade) ou o recentemente / recém-descoberto Artur Pastor, mas sem a mundividência deste, que pela profissão (era engenheiro agrónomo) itinerava pelo país.

A visita à exposição valeu a pena pela descoberta de um novo acervo, entre outros que persistem, inéditos. A fotografia amadora, associada por vezes ao fotógrafo profissional, apresenta recursos e olhares diversos dos comerciais. E deve haver (houve, certamente) ainda muitos Bernardinos Pires pelo país fora, sem que alguém tenha deitado mão aos acervos, uns destruídos, outros menosprezados. De facto, a escolha apresentada, ainda que prejudicada pelos referidos enviesamentos, anuncia uma contribuição nova para o estudo dos fotógrafos portugueses, o seu modo de fazer, mas sobretudo de ver.

Todavia, o facto desta iniciativa provir de uma empresa, condicionará, cremos, quer a difusão das imagens, quer a acessibilidade ao acervo. Naturalmente que o espólio é privado e os seus herdeiros têm pleno direito sobre o destino do mesmo. Talvez se pense que é melhor que conheçamos o trabalho de Bernardino Pires através da sua divulgação comercial. Mas há um lado perverso desta divulgação. Primeiro, estamos perante um bem patrimonial frágil, com características de conservação e manutenção que não deve ficar pela transferência de suporte (digitalização). Tal conservação pode não ser assegurada por particulares ou empresas, dado o carácter dispendioso dos recursos necessários para esse fim. Segundo, a comercialização obriga à selecção de imagens mais vendáveis. O ideal seria a

A inegável importância de um espólio com as dimensões sugeridas (ver abertura do catálogo, acima de 10000 provas) pede um acolhimento institucional e uma fruição o mais aberta possível. Importa reflectir sobre o papel das instituições do Estado Português, a quem cabe a recolha e salvaguarda deste tipo de espólios. Se eles vão parar às mãos de particulares, é porque



instituições como a DGLAB - Direcção Geral de Arquivos e Bibliotecas e os seus responsáveis não estão atentos à importância de tais acervos ou são incapazes de assegurar a integração dos mesmos nos seus arquivos. Em qualquer dos casos, é necessária uma tomada de posição, recomendações, orientações ou, em último caso, protocolos para uma gestão mista.

A descoberta de qualquer espólio de fotografia é, no entanto, e como já referimos, de suma importância. A perda, nalguns casos causada pela destruição compulsiva, noutros por incúria, de acervos de casas fotográficas pelo país fora, constitui uma menos-valia para a reconstituição de memórias locais e regionais e para o conhecimento da produção visual de determinadas épocas. Como documento, o valor da fotografia é sobretudo reconhecido. Menos o tem sido pela importância no estudo das suas representações, composição, formas de ver e difundir as imagens, que a fotografia tem veiculado abundantemente no último século, sobretudo através de processos fotomecânicos e, hoje, pelo digital.

PASSEMOS AO LIVRO

O lançamento do livro *A CIDADE DO PORTO NA OBRA DO FOTÓGRAFO BERNARDINO PIRES*¹ possibilitou uma incursão mais atenta pela obra de Bernardino Pires. Aqui a escolha é mais clara do que na exposição, localista e compreensível pelo público que pretende alcançar: leitores de monografias, portuenses bairristas, interessados pela fotografia como registo de um passado saudosista.

Na nota editorial, um breve resumo sobre o acervo: mais de 10000 matrizes fotográficas, negativos e positivos de 6x6, 6x9 e 35 mm. Parece tratar-se de provas de contacto, o que revela um trabalho de captação especial. Na mesma nota esclarece-se, «sem dúvida», que o Porto é o palco para o seu trabalho, subentendendo-se que, das dez mil provas, a maioria seja sobre a cidade.

Não há uma introdução que faça uma leitura crítica do acervo dos pontos de vista técnico, artístico ou estético. Nem sequer uma biografia do autor. Abre com três prefácios, o primeiro de Hermano Marques, o segundo do crítico de cinema Mário Augusto e o terceiro da professora de literatura Maria Luísa Malato, coordenadora literária da edição.

1. MALATO, M. L. (coord.) (2022). *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Bernardino Pires*. [S.l.] : In-Libris. ISBN 978-972-8474-23-2.

Segue-se um «caderno» ou «álbum» de 184 fotografias e, finalmente, 40 textos em prosa e poesia, escritos por 40 autores, consoante a inspiração colhida numa ou mais fotografias da anterior selecção. Este conjunto de exercícios literários nada acrescenta à revelação do *modus faciendi* de Bernardo Pires ou ao significado técnico-estético da obra apresentada, publicada com uma inegável qualidade de impressão - a principal qualidade desta obra.

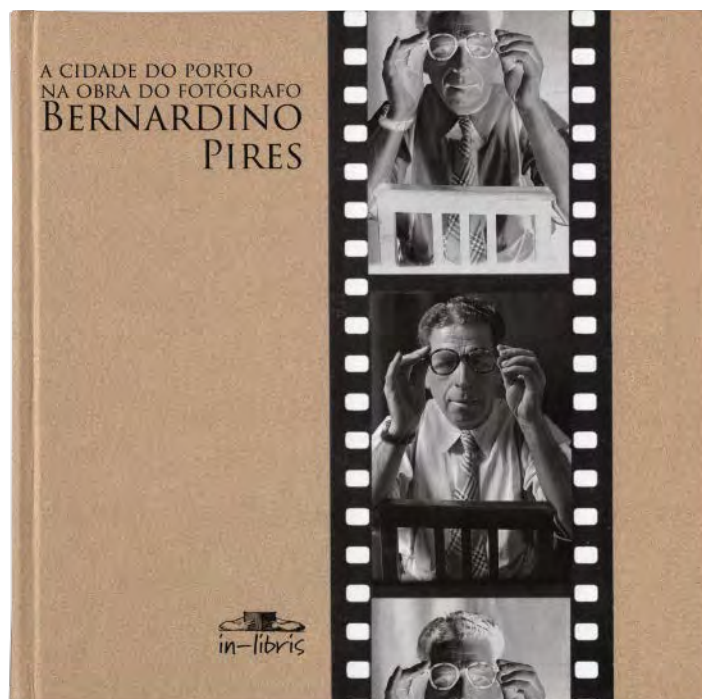
O facto de se de imprimirem provas com riscos e notas de recorte, edição, etc. impunha uma

discussão sobre correcção, manipulação e enfoque, que contribuiria para gizir a figura de um taxonomista do pitoresco, inventariante dos tipos sociais da cidade, continuador dos labores de Marques Abreu e de Domingos Alvão.

Entre os textos destacam-se, porém, as apreciações ensaísticas de Duarte Belo (pp. 230-232), José Eduardo Reis (pp. 244-246), Manuel Valente Alves (pp. 251-252) e Rogério Santos (pp. 278-280), contribuindo com notas sobre visualidade, pensamento e história das imagens. As restantes contribuições, meros exercícios literários, surgem como formas diletantes de apreciação que poderiam ser escritas ante qualquer fotografia, como efectivamente qualquer fotografia as permite.

O facto de terem sido convidados essencialmente literatos e nenhum Historiador da Fotografia ou da Imagem reduziu consideravelmente a oportunidade para se apresentar uma obra importante – a uma escala local, mas contributiva para um conhecimento mais aturado do panorama de produção da Fotografia, a nível nacional, durante o Estado Novo.

Assim se compreende a insistência no neo-realismo e noutras más-aplicações dos conceitos a arpejo das classificações já bastantes discutidas no estudo da Fotografia Europeia e, infelizmente, pouco desenvolvidas em Portugal.





REVELAR

junho 2024

REVISTA DE ESTUDOS
DA FOTOGRAFIA E DA
IMAGEM

vol. 7 e 8

DEPARTAMENTO DE
CIÊNCIAS E TÉCNICAS
DO PATRIMÓNIO

FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DO PORTO

