



Я

REVELAR

SÉRIE X . NÚMERO 1 . MARÇO 2016

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS
E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO

R
REVELAR

*REVISTA DE ESTUDOS DA
FOTOGRAFIA E DA IMAGEM*

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS
E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO



VOLUME 1 . OUTUBRO 2016

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

volume 1 — outubro 2016

TÍTULO

TITLE

Revelar: revista de estudos da fotografia e da imagem

IMAGEM DE CAPA

COVER

APIF— Arquivo Particular de Imagem Fotográfica | Nuno Resende
S/indicação de autoria, s/data [c.1930-1940]

ISSN

2183-945X

PERIODICIDADE

FREQUENCY

Anual

Annual

ANO DE FUNDAÇÃO

YEAR OF FOUNDATION

2016 (nº 0)

EDIÇÃO

PUBLISHER

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Faculty of Arts of the University of Porto

Via Panorâmica s/n
4150-564 Porto
Portugal

PUBLICADA EM LIVRE ACESSO

PUBLISHED IN OPEN ACCESS

EDITOR

EDITOR-IN-CHIEF

Nuno Resende

CORPO EDITORIAL

EDITORIAL BOARD

Ana Macedo Lima
Andréa Diogo
Catarina Soares
Inês Oliveira
Joana Ferreira Alves
Nuno Resende
Paula Menino Homem
Tatiana Reis

REVISÃO GRÁFICA

COPY EDITOR

Ana Macedo Lima

DESENHO GRÁFICO & COMPOSIÇÃO DA EDIÇÃO

GRAPHIC DESIGN

Andréa Diogo

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)
Celso Francisco dos Santos (U. Porto, FLUP-DCTP)
Emílio Lara (Universidad de Jaén, I.E.S. Sierra Sur)
Hugo Daniel Silva Barreira (U. Porto, FLUP-DCTP)
Isabel Marília Peres (U. Lisboa, Centro de Química Estrutural)
Lúcia Maria Cardoso Rosas (U. Porto, FLUP-DCTP)
Manuel Joaquim Moreira da Rocha (U. Porto, FLUP-DCTP)
Maria Alice Duarte Silva (U. Porto, FLUP-DCTP)
Maria de Jesus Sanches (U. Porto, FLUP-DCTP)
Maria do Carmo Serén (FLUP-CITCEM)
M^a Leonor Barbosa Soares (U. Porto, FLUP-DCTP)
M^a Leonor César Machado de Sousa Botelho (U. Porto, FLUP-DCTP)
M^a Teresa Cordeiro de Moura Soeiro (U. Porto, FLUP-DCTP)
Mário Jorge Lopes Neto Barroca (U. Porto, FLUP-DCTP)
Miguel Jorge Biscaia Ferreira Tomé (U. Porto, FLUP-DCTP)
Nuno Resende (U. Porto, FLUP-DCTP)
Paula Cristina Menino Duarte Homem (U. Porto, FLUP-DCTP)
Paulo Baptista (Museu do Teatro)
Rui Manuel Lopes de Sousa Morais (U. Porto, FLUP-DCTP)
Rui Manuel Sobral Centeno (U. Porto, FLUP-DCTP)
Sérgio Emanuel Monteiro Rodrigues (U. Porto, FLUP-DCTP)

AVALIADORES CIENTÍFICOS CONVIDADOS

INVITED PEER REVIEWERS

Alexandra Trevisan (ESAP, CEAA)
Inês Moreira (U. Porto-FBAUP)
Maria do Carmo Serén (FLUP-CITCEM)
Nuno Resende (FLUP-DCTP)
Paulo Baptista (Museu do Teatro)

07 EDITORIAL Nuno Resende

ARTIGOS ARTICLES

09 ANA-CRISTINA IRIAN
*Wall Photography. 'What Remains':
an incursion into the surface of
urban murals of Bucharest's city
center*

23 ANNA ELISABETH KRUYSWIJK
A Glitch in Photography

42 ADRIANA SCALISE
*From Mimesis to Imaging: the
representation of art as a critical
visual-resource. Considerations and
emblematic cases*

41 BIANCALUCIA MAGLIONE
*Luigi Ghirri: Italian memories.
Landscape and architecture*

66 ÉVA FISLI
*The Questioning Gaze: on Ergy
Landau's photos taken in China*

80 GRAÇA BARRADAS
*A difusão de arquivos fotográficos
através do AtoM. O exemplo da
fotografia de arquitetura*

97 JOSÉ FILIPE P. M. SILVA
*'Séparaes, on est ensemble'. Mallarmé
e o inefável devir fotográfico*

114 MARIA OROSAN-TELEA
*Photography as a fine arts medium
in the post-communist countries.
The case of Romania*

129 M. MARIN GASPAR
*O Sr. Enbutsu e a imagem
fotográfica. Reflexão em torno de
duas obras de João Penalva*

150 M. J. F. MESQUITA
*Fotografia e obra pública em
Portugal. O registo do processo de
obra na invenção da urbanidade e
na afirmação da modernidade*

159 NÚRIA F. RIUS
*Entre policía, iglesia y conformismo
domestico: el fotoreportaje social y
familiar en la España de Franco*

176 PAULA ANDRÉ
*Dinâmicas, discursos e impactos
da imagem nas exposições de
arquitetura*

193 P. A. BORGES
A visão da cidade em Marques Abreu

ESTUDO DE CASO CASE STUDY

222 MANUEL MAGALHÃES
*Christiano Júnior. Um Açoriano,
fotógrafo, na América do Sul*

269 SUPLEMENTOS SUPPLEMENTS
*Programa dos I Encontros de
Fotografia/FLUP—2015*

271 NORMAS DE SUBMISSÃO
SUBMISSION RULES

274 ÍNDICE INDEX

EDITORIAL

A *Revelar*, título que assinala, ao mesmo tempo, um processo e a descoberta, nasceu em 2015 a partir dos *I Encontros de Fotografia/FLUP*, no âmbito da *XIV Semana de História da Arte* – atividade anual organizada por estudantes e professores da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Trata-se, assim, de um projeto desde logo comprometido com um campo científico no qual a Fotografia tem avançado lentamente por comparação com a Arquitetura ou as Belas-Artes. No vasto domínio da História da Arte em Portugal, a Fotografia tem estado ausente, como de resto esteve nos últimos trinta anos na historiografia nacional, avançando agora mais célere graças a novos perfis de investigação, a um aumento no investimento e salvaguarda de acervos e inovadores campos de pesquisa multi e interdisciplinares que têm surgido.

Nesse sentido, quer os *Encontros de Fotografia/FLUP*, quer a revista *Revelar* chegam em bom tempo. A afluência de investigadores nacionais e estrangeiros e a procura de um auditório diversificado para assistência das comunicações apresentadas nos dias 15 e 16 de abril de 2015, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, foram testemunho da vontade em discutir a Fotografia no seio das ciências.

A temática de abertura deste novo ciclo foi «O Corpo Urbano», dando assim expressão à cidade que acolheu os *Encontros* e que agora sedeia a revista *Revelar*: cidade de imagens, fixas e em movimento, lugar de encontro de indivíduos, ideias e projetos ligados à fotografia e ao cinema como nenhum outro em Portugal.

É, aliás, o objetivo maior da *Revelar* estar à altura da cidade e do lugar que também representa: repositório de imagens e de ideias que afinal são uma só realidade, cada vez mais concreta, no tempo da cultura visual e da sua linguagem global.

Nuno Resende

EDITORIAL

The journal *Revelar*, a title that points out at the same time a process (develop) and discovery (revelation), was born in 2015 from the *1st Encounters with Photography/FLUP*, under the *14th Week of Art History* — an annual activity organized by students and teachers of the Faculty of Arts of the University of Porto. It is therefore a project immediately committed to a scientific field in which photography has advanced slowly by comparison with Architecture or the Fine Arts. In the vast field of History of Art in Portugal, Photography has been absent, as it indeed was for the last thirty years within the national historiography. Photography is now advancing faster thanks to new profiles research, an increase in investment and safeguard of photographic collections and innovative fields of multi and interdisciplinary research that have been emerging.

In this sense, both the *Encounters with Photography/FLUP* and the journal *Revelar* arrive in good time. The influx of national and foreign researchers and the demand of a diversified audience to assist the communications presented on 15th and 16th April 2015, at the Faculty of Arts were a testimony to the willingness to discuss Photography within the sciences.

The theme of the opening of this new cycle was "The Urban Body", thus giving expression to the city that hosted the meetings and now hosts the journal *Revelar*: a city of still and moving images, a meeting place for thinkers, ideas and projects linked to photography and film like no other in Portugal.

Indeed, it is the ultimate goal of *Revelar* to be up to the city and the place that it now represents: a repository of images and ideas which in the end are a single reality, more and more concrete, in the time of a visual culture and its global language.

Nuno Resende

WALL PHOTOGRAPHY

What Remains — An incursion into the surface of urban murals of Bucharest city center

ANA-CRISTINA IRIAN

Universitatea Nationala de Arte din Bucuresti, Romania

[EN]

Abstract

The idea of studying city walls as both a form of urban skin in constant change and archives of recent memory has come from questions related to what remains of the decomposing process of walls' surfaces used as communication tool, to how do walls react to people affixing/drawing actions, to what are the new aesthetic elements that arise from the interaction people-walls in urban environments.

The analysis is structured along four main lines: 1) the sources of original images affixed; 2) the process of new images creation; 3) the type of images shaped and 4) the way materials mix.

The following artists conducted connected photographic research: G. Brassai (surface of derelict industrial places), Sally Mann ('What remains' – human bodies), Ernst Haas (urban ripped posters) and Walker Evans (movie ripped posters). Connected graffiti archeological research is conducted by the group guided by Cassidy Curtis on <http://grafarc.org/about.html>

Keywords

Mural archaeology, graffiti, urban art, palimpsest, archaeo photography, urban exploration.

[PT]

Resumo

A ideia de estudar os muros da cidade compreendendo-os como pele urbana em constante transformação e como arquivos de uma memória recente surgiu da questão de usar os resquícios do processo de decomposição das superfícies dos muros como ferramenta de comunicação, a respeito de como os muros reagem às afixações e desenhos das pessoas, averiguando quais os novos elementos estéticos que surgem a partir da interação pessoas-muros nos ambientes urbanos.

A análise é estruturada a partir de quatro eixos principais: 1) as fontes das imagens originais afixadas; 2) o processo de criação de novas imagens; 3) o tipo de imagens formadas; e 4) como os materiais são misturados e integrados.

Os seguintes artistas foram referência para a pesquisa fotográfica: G. Brassai (superfície de áreas industriais abandonadas), Sally Mann (O que resta – corpos humanos), Ernst Haas (posters urbanos rasgados) e Walker Evans (posters de filmes rasgados). A pesquisa arqueológica de grafite foi conduzida pelo grupo de Cassidy Curtis e pode ser consultada no site <http://grafarc.org/about.html>.

Palavras-chave

Mural, arqueologia, arte urbana, palimpsesto, fotografia arqueológica, exploração urbana .





*The changing art on the walls reflects the passing of time,
and conveys information about the city's inhabitants,
their lives, and culture (Curtis and Rodenbeck, 2004:1)*

The project idea starts with questions related to what remains of a decomposing, erosion process of urban murals, mainly walls, surfaces used as a means of communication by a large variety of people. The analysis focuses on the way walls, urban surfaces interact with people, the way in which walls “work”, change due to interaction, the way they react through elements of esthetic value, coming up as results of human-material world contact.

The purpose of the project is to record this kind of skin and the stories of the urban surface, to classify them according to the materials used and to raise awareness on this subject as part of urban heritage and of contemporary artwork.

The tradition of writing and sketching graphical signs on the public walls goes back to ancient Rome and Greece. While affixing posters, first just text posters, started during the early times of printing and it was used to acknowledge political decisions and announce public events. With the invention of lithography a mass production and use of mural posters for publicity reasons has commenced.

According to S. Patel «modern graffiti has its roots in 1970s African-American hip-hop culture, in which graffiti "tags," the term for the heavily stylized signatures and symbols that compose a lot of graffiti, were a form of vandalism and protest, a declaration of personal and cultural identity, and a way to reclaim neglected spaces» (Patel, 2007).

According to M. Gallo, the modern poster can be located around 1850 and is related to the introduction and mass use of colored lithography for advertisement purposes in growing urban areas «for over two hundred years, posters have been displayed in public places all over the world. Visually striking, they have been designed to attract the attention of passers-by, making us aware of a political viewpoint, enticing us to attend specific events, or encouraging us to purchase a particular product or service» (Gallo, 2002).

Very soon many artists became interested in producing posters and during time they started to be recognized as artworks.

Murals, walls and graffiti or other type of images affixed on them have interested researchers over time for multidisciplinary purposes. Brassai and E. Hass were among the first photographers who studied the derelict of signs on murals, industrial murals (Brassai, 30 years, starting with 1930s) and pieces of ruined-down posters (Hass, 1950-1960).

While Walker Evans «has done some magnificent photographs of circus posters on barns and drug stores, ripped by the wind and rain, so that they look like some horrible accident» – Kirstein wrote to A. Hyatt Mayor, later Curator of Prints at The Metropolitan Museum of Art (Mellow, 1999:147). They are among the first visual historians, archeologists of these remnants of urban recent history, recording them for the memory of the present times. I explicitly refer to their body of work while conducting my research.

There is body of anthropological research from analysis of walls as symbols of power, protest and empowerment to graffiti archeology and studies of graffiti covered walls and their changes over time, as well as of walls as fragile artworks.

For example, T. Ross developed a study on the *Anthropology of "The Wall" with The Cases of Berlin, and Israel and Palestine* concluding that «Walls are sites of manifestations of power» (Ross, 2005).

Another interesting visual analysis of urban murals but mainly related to graffiti is conducted by the group of Cassidy Curtis and published on <http://grafarc.org>:

«Archaeology is a project devoted to the study of graffiti-covered walls as the change over time. The core of the project is a time-lapse collage, made of photos of graffiti taken at the same location by many different photographers over a span of several years. The photos were taken in San Francisco, New York, Los Angeles and other cities, over a timespan from the late 1990's to the present. (...) Graffiti is the chameleon skin of the urban landscape. Equal parts public art and vandalism, virtuosity and subversion, it is among the most ephemeral forms of human expression» (Curtis, 2004).

In “Representing and Contesting the Past”, Laura McAtackney while analyzing Belfast communities «explore murals — in their landscape setting to highlight interaction with other murals and graffiti — in order to understand their role as conveyors of semi-official narratives of memory and identity and to show how these have been materially contested» (McAtackney, 2011).

“Wild Signs” on another hand, assembles a series of innovative studies in the historical archaeology of graffiti. «Through these case studies, the editors clearly demonstrate the potential contribution of such sites to wider archaeological debates around the study of art and landscape: looking at the effects of artworks, rather than simply trying to interpret their meaning» (Oliver, Neal, 2010).

Life of signs, drawings, graffiti and affixed posters on mural goes hand in hand with the history of the urban places and industrial progress and the formation of political systems. The study of such signs is related to their appearance during history, their political and or aesthetical meaning. Recent research has focused on the archeology, the memory shaping of such work and their placement on an artwork category.

Wall graffiti and posters as such found their place in both artwork galleries and social and anthropological studies. But what about what remains between human-mural interactions? Are there derelict compositions a form of art? Do they depict a piece of history?

The analysis

The analysis was conducted in Bucharest during 2014 and encompassed a central area of the city. A specific zone (see the map below) was chosen for analysis and records were made by taking into account the density of drawings, posters, their overlapping and their changing shapes. In a first phase processes on surfaces of murals, the type of human interventions – affixed posters, written messages, the way murals modified and became ruined over time due to the human intervention on their façades was observed. Human intervention such as affixing paper or drawing was never visible during daytime but materialized only at nighttime. The subjects analyzed are central murals with no specific legal restriction to human intervention on them. Abandoned locations out of people's sight were more frequently chosen as sites for action. Messages left on the murals are from all possible sources ranging from public administration to private bodies and individuals. Messages are of various kinds, and only very few of them are subversive in nature and often in a very elusive way, mainly through iconic symbols and double meaning sentences. There are a lot of announcements of public events, concerts, fares affixed together with election ripped posters or services, job offerings.

At a first sight all murals look the same, but at a closer analysis patterns made of paper, glue, bricks and spray drawing can be discovered.

Parameters of the project

The project's objective is to survey the physical and aesthetic transformations of street front murals in the center of Bucharest. I followed the street front buildings façades and walls used to affix advertisements, notices, information, public and private messages and graffiti.

The framework of the project encompasses the central area of Bucharest: Magheru-Arthur Verona, Pitar Mos, Nicolae Golescu.



Map 1—*Central area of Bucharest*. Source: Google Maps © 2015
<https://www.google.com/maps/@44.4427383,26.0961866,16z>

Analysis

The project started in June 2014 and the first results were discussed in a public debate at Photo Hub premises, Bucharest.

At first a process of stratification of material information could be observed. The stratification of materials and information was due to a continuous use of surfaces for urban communication purpose. As a result of this, materials, posters

glued over each other, messages and images partly overlapped and mixed with glues and drawings left by previous posters.

Basically the use/reuse of these surfaces without any cleaning allows the appearance of beautiful images out of nothing.

The idea of studying these transformations started with the photographic expediences of Brassai in derelict industrial and urban walls, and continued with *What Remains*, the photographic research conducted by Sally Mann as well as the photocomposition of fragmented posters made by Ernst Haas and Walker Evans.

Brassai completed a photographic project named Graffiti, published in 1961, a work of 30 years of observation in Paris. The collection includes a group of photos of graffiti named the language of the wall. He was interested in the way graffiti and derelict walls worked together and the way in which surfaces and images alter during time also due to overlapping.

What Remains, the visual research of Sally Mann published in 2003, is built on images featuring death and integration with nature including human bodies while decomposing (as part of an University of Tennessee experiment). Sally Mann's photos visually present the cycle of life, death and regeneration.

Finally, Ernst Haas was passionate with color and surrealism of dreams and tried to give a new sense to common things into his pictures. He used the urban space of New York as his playground and turned back to life agony-shattered posters from the façades of buildings by giving them a new aesthetic interpretation and a place in art galleries. Walker Evans has done photographs of circus posters and other vernacular materials in urban areas ripped, deteriorated by the wind and rain.

Each of these experiments concerns giving a new aesthetic sense to surfaces, materials, bodies undergoing erosion, damage. The rationale behind is always erosion due to lapse of time. In this project, a new dimension linked to human intensive intervention has also been explored.

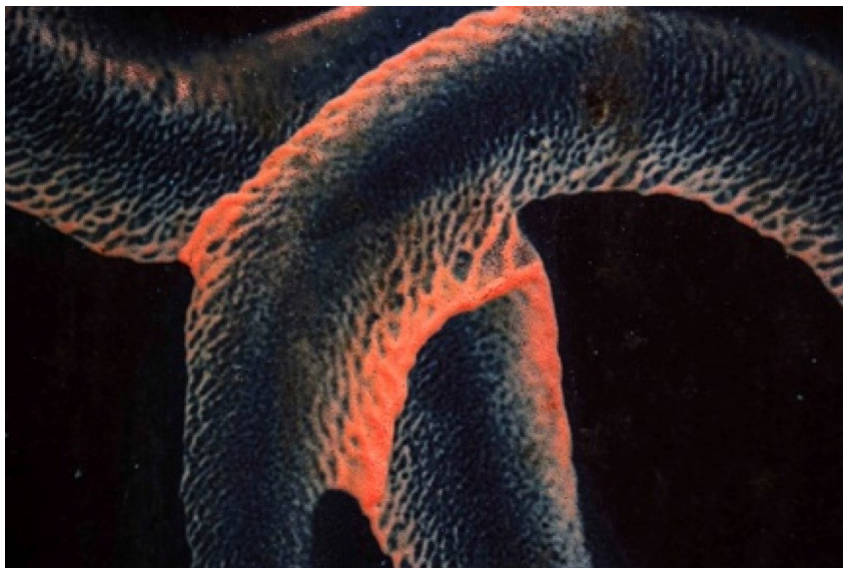


Type of images discovered and ways of constructing

New images of esthetic attractiveness are built due to interaction mural-humans. Considering the series of photos taken the following classification is proposed:

1. Images constructed with the glue that remained on the walls after posters physical destruction together with fragments of paper;
2. Images constructed by partial openings on the murals surfaces due to violent posters destructions and the coloring process of the wall after affixing colored posters (Fig. 2);
3. Images built out of glue and fragments of paper and spray colors (Fig. 3, Fig. 4);
4. Images constructed while overlapping paper, other materials, colors (Fig. 5).









Conclusion

Apart from the objective presentation of the way in which these images are constructed, as part the reality of which they belong, a question about their aesthetic value and memorial of the urban space arises.

Roland Barthes considered photography as a message without a code more than a presentation of the objective reality, a product of the choices made while photographing, an altered form of it (unreal image but possible part of reality).

While categorizing images I have used analogies with the aesthetic world without distorting them in a digital way. Surprisingly, I have found that these murals reorganize on their surfaces the world outside them and present it under a new light, as a new possible discourse of power over material culture. These images narrate in a peculiar way the communication process material-human, encapsulating the memory of their time and giving it a new aesthetic dimension. They become an astonishing art gallery themselves.

BIBLIOGRAPHY

- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. France: Gallimard-Seuil.
- Brassäi, (2002). *Graffiti*. France: Flammarion.
- Curtins, C., & Rodenbeck E. (2004). *Graffiti archaeology*, 31. SIGGRAPH '04 ACM.
- Curtis, C. (2005). *What is graffiti archeology?* Retrieved from <http://grafarc.org/about.html>
(Accessed 12/03/2015)
- Evans, W. (1931). *Torn movie posters*. Retrieved from <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.1100.59> (Accessed 12/03/2015)
- Gallo, M. (2002). *The poster in History*, United States: W.W. Norton.
- Mann, S. (2003). *What remains*. United States: Bulfinch Press.
- McAttackney, L. (2011). Representing and Contesting the Past: Decoding Murals and Graffiti in Contemporary Northern Ireland. *Archeology of and in the Contemporary world*. TAG SUA 2011 Theoretical Archaeology Group Berkeley.
- Mellow, J.R. (1999). *Walker Evans*. Unites States: Basic Books. Member of Perseus Books Group.
- Oliver, J., & Neal, T. (2010). Wild Signs: Graffiti in Archaeology and History. *Studies in Contemporary and Historical Archaeology* 6. British Archaeological Reports.
- Patel, S. (2007). *Writing on the wall*. Retrieved from <http://archive.archaeology.org/0707/etc/graffiti.html> (Accessed 12/03/2015)
- Ross, T. (2005). *Towards an Anthropology of 'the Wall': The Cases of Berlin, and Israel and Palestine*. Department of Anthropology, University of Sussex, Sussex.

A GLITCH IN PHOTOGRAPHY

ANNA ELISABETH KRUYSWIJK
National Archives of the Netherlands

[EN]

Abstract

When thinking of Photography, the same rectangular shape pops into our minds. Notwithstanding how fixed and logical this may seem, 21st century Photography has started to show signals that move away from its conventional format. The presence of Photography — in spatial, virtual and verbal ways — is being revisited. In many art practices today, participation and engagement play a role of increasing importance. For Photography as a form-bound practice the interaction with not only the eyes but also the body of the viewer is difficult. Contemporary experimental photographers tend to somewhat reject visual limitations due to paper size or screen format, and make space for the sudden and unexpected, both within and outside the photographic system. With the two artists Katharina Gaenssler (DE, 1974) and Rosa Menkman (NL, 1983) as case-studies, this article will show the integration of the uncertainty principle in the field of Photography. Here, manual craft and digital exploration cross paths in order to reach an updated body-brain achievement for Photography in agreement with our current times. Rather than standing still, the viewer is compelled to walk around in order to grasp not only the visual dimension of the photograph but also its level of impact. The work of the 21st century photographer appeals to the body as sentimental.

Keywords

21st century Photography, Katharina Gaenssler, Rosa Menkman, uncertainty principle, act of walking.

[PT]

Resumo

Ao pensar em fotografia, a mesma forma retangular surge nas nossas mentes. Não obstante o quão fixo e lógico isto possa parecer, a fotografia do séc. XXI começou a mostrar sinais que se afastam do seu formato convencional. A presença da fotografia – em modos espaciais, virtuais e verbais – tem vindo a ser revisitada. Em várias práticas artísticas atuais, a participação e o comprometimento desempenham um papel cada vez mais importante. Para a fotografia, enquanto forma-limite, a interação não só com os olhos mas com o corpo do espectador é difícil. Os fotógrafos contemporâneos experimentais tendem, de alguma maneira, a rejeitar as limitações visuais ditadas pelo tamanho do papel ou pelo formato da tela, procurando abrir espaço para o súbito e o inesperado, tanto dentro como fora do sistema fotográfico. Tomando as duas artistas Katharina Gaenssler (Alemanha, 1974) e Rosa Menkman (Holanda, 1983) como casos de estudo, este artigo demonstrará a integração do princípio de incerteza no campo da fotografia. Aqui, ofício manual e exploração digital atravessam caminhos com vista ao alcance de uma atualizada conquista corpo-cérebro da fotografia, de acordo com o tempo corrente. Ao invés de permanecer imóvel, o espectador é compelido a deambular a fim de compreender quer a dimensão visual da fotografia, quer também o seu nível de impacto. O trabalho do fotógrafo do séc. XXI apela ao corpo como sentimental.

Palavras-chave

Fotografia do séc. XXI, Katharina Gaenssler, Rosa Menkman, princípio da incerteza, ato de caminhar.



I. Introduction: Incomplete, and in no particular order

While the possible death and the near future of “the image” have been a popular topic of debate within many books and exhibitions, the actual appearance of the image today seems to have been left in the middle (of something). The objects and performances that now can make up photography are singled out and presented in the form of monograph publications and small group shows, so bit by bit we can get used to the idea of a changed practice of photography. By giving these attempts non-defining titles such as “New pictures of common objects”, they underscore that the status of photography is officially uncertain. A general reaction is to wait for a more matured answer towards experimental image production - that is, at those places in the art scene where a photograph is only recognized as such when conformed to its conventional format. MoMa PS1, for example, holds within its mission to be «a catalyst and an advocate for new ideas, discourses and trends in contemporary art» and was able to pay sole attention, very early on, to the careers of young artists that in some way part with photographic thought, like Cyprien Gaillard (FR, 1980) or Trisha Baga (USA, 1985). The current growth of photo installations creates another challenge, not only for curators but also for Photography critics who have great difficulty to locate them within existing theories. With a very real chance of conflict, the philosophers who largely determined twentieth-century theory are being pushed into the background in order to avoid repetitive discussions and to focus on actual changes in the current creation and reception of photography.

This article aims to reflect on some of Photography's under-challenged practices and theories. As an exploration of Photography as flexible format, it deals with the image in movement. This way, the article zooms into the spatial, virtual and verbal dimensions that circulate amongst experimental photographers, or rather artists who work with photography. With the two artists Katharina Gaenssler (DE, 1974) and Rosa Menkman (NL, 1983) as case-studies, an analysis will show the integration of the uncertainty principle in the very core of today's photos. We can



Figure 1— *A Glitch Timond*, 2014, static images of mixed technique, mounted on foam board, 160 x 130 cm © Rosa Menkman

see what happens when visual limitations due to paper size or screen format are somewhat rejected and space is allocated for the sudden and the unexpected. Derived from both within and outside the photographic system, their manual and digital methods seem to appeal to our senses and sentiments in novel ways, activating the body like the greater part of contemporary art does. Also, the domain in which the artists themselves move is defined, the effect of pioneering predecessors is suggested, and the alienated experiences their work generates is described. This survey embraces the glitch as a sparkle of potential for photography.

II. Directors of Photography

Photography holds within its power to envision the world in ways that the naked human eye could never perceive it, and has done so for over 175 years. For all this time the notions of the artistic range of Photography that both artists and critics have harbored have been paradoxical rather than ambiguous in nature, leading up to no real shift in definition. In essence, many hang onto the idea that Photography was born a whole” (John Swarkowski, 1966 in Westgeest , 2011: 20) call it an organism that can grow but never change from within. New beginnings often provide the chance to radically redirect the course of something - it is the editor of *Elephant* magazine, Robert Shore, who lets the early 21st century redefine the photographic sublime, caused by the so-called “post-photographic generation” (Shore, 2014: 73). With this, he intends to locate the increasing number of artists with a camera that produce photos with very diverse impacts. Attempts are made to direct a new life for Photography as it continues «to inspire and fascinate, but also to irritate and provoke a lot of artists» (Ebner, 2014: 11).

Maybe art could include other things

Conceptual Art, Performance Art and New Media Art offer a relatively clear understanding on its origin, format and impact. The recent mixture of these genres that seem to intersect with Photography today remains less obvious. Material, conceptual and experiential investigations of former artist generations have paved the way for current experimental photography. Artists like Gordon Matta-Clark, Jan Dibbets, Andrea Fraser and John Baldessari have stretched the visual language of

Photography. «Why am I just using photography for a reference? Do I have to translate photography into painting to make it art? Maybe art could include other things» were some of the questions that Baldessari asked himself when making photographic images (Baldessari, 2012: 154). By including “art signals” like text and cut-outs into self-made or appropriated photographs, artists in the 1960's created the first modern defaults onto photographic logic. Formal dimensions were questioned, and historical sentiments were left out or formulated convenient connotations to use. The previous competition with painting slowly became regarded as presenting photography in a way that is «neither natural nor necessary» (Snyder & Allen, 1975 in *Westgeest*, 2011: 17). What does seem natural for photography is to set out a less linear route, which now means to include performance and new media. Artists explore the width and depth of the art and its cultural field without setting its roots in one place. In doing so, art critic Nicolas Bourriaud argues that they create a new radical aesthetic that brings space and time closely together (Bourriaud, 2010: 79). Whether photographing different subjects, presenting them as different subjects, or shaping photographs themselves into new subjects, the course of change seems to be set by interdisciplinary exchange.

I am not a camera

Away from their usual environment, artists are drawn to Photography for centuries. The reasons range from having an “extra pair of eyes” on their work by means of study or documentary, to actually creating a picture or using the information overload that the photographic image can provide. From Eugène Delacroix, Tracey Emin or indeed John Baldessari – they have not called themselves photographers. Many of the artists today do not even actually use a camera to produce their work, inspired by post-photographic practices before them: «I did not need a reflected, pictorial image to make a photograph», Lew Thomas concluded in the 1980's after developing a structuralist approach towards photography (O'Toole, 2014: 14). By not “thinking photography”, the very nature of photographic perception continues to be explored today.

To Katharina Gaenssler, who is a former silversmith, working with an ordinary Nikon reflex camera is of absolutely no importance. «I would never say that I'm a photographer. If I have to define my artist-being in plain words I would



Figure 2— *KdeE (Cathedral of Erotic Misery)*, 2010. 3271 photographs, colour laser prints, 590 x 1760 cm at Ephemere, Munich, photo by Florian Holzherr, Munich © Katharina Gaenssler

rather work with sculptor» (Gaenssler, 2015). This mainly concerns the process towards her physical installations like *KdeE*, as only in the preparatory phase the use of her camera is needed for taking thousands and thousands of photos. «It's about my process, not about delivering photographs. To me, photographing is hard and exhausting, but then there's the moving of the images where the haptic comes out, which is wonderful» (Gaenssler, 2015). This practice distances itself from visually comparable artists like David Hockney or Annette Messager. They also use a somewhat large amount of photos for their installations, but the main focus lays on the actual prints and, more importantly, on the void that these prints create. Hockney notes that this is a dark void where we are confronted with the limitations of ourselves as human beings (Westgeest, 2011: 134). Gaenssler, on the other hand, seems to confront us with the limitations of the camera: to take us into her universe, she produces at least ten times as many photographs than later appear in her installations.



Figure 3— *The Collapse of PAL 2010*, video still; analogue PAL signal, broken digital camera, teletext, digital compression artifacts, video bending artifacts at TV-TV, Copenhagen © Rosa Menkman

A rhetorical fear for what is outside of the picture frame can now be replaced by an introspective view with endless possibilities. Originally a cultural media researcher, Rosa Menkman was inspired by *Jodi.org*, a collective of two Dutch “Internet artists” (Joahn Heemskerck, Dirk Paesmans), to combine photography with video art. Menkman creates virtual sculptures with two-dimensional footage. To her a camera also holds no added value to the artwork in itself, which we can see in *The collapse of PAL* where she used a broken photo camera to film analog television signals. Here a Danish landscape was recorded as was seen through PAL, the *Phase Alternating Line*, which is the standard analog colour television image. It was made into site-specific performances for several locations in various dimensions and screen settings. Although the blurred outlines of a city skyline bear some visual resemblance to Thomas Ruff’s imagery found on-line of which he made the JPEG series, this result is not a static C-print but a vibrant photo-scape.

The coordinates

When working around Photography's conventions, artists easily seem to take its defaults as a vanishing point from which they formulate a new vision on Photography – whatever this vision might be. «While it is important that we resist the allure of a lazy technological determinism, there is something appealing in the view that an understanding of Photography in terms of singular, stable artifacts has been displaced by an appreciation of “networked images”, co-produced and in a constant state of becoming» (Burbridge & Davies, 2014:1). Artists like Gaenssler and Menkman present coordinates of the architectural, the cinematic and the found in the photographic domain. The testing of new artifacts to discover new ideas and vice versa forms the very basis of their artistic experiments.

III. In the Sandbox

The domain in which Katharina Gaenssler, Rosa Menkman and many other young artists test and invent can be compared to a *sandbox*. This term, though originally applied to software development, is a useful designation for their rather gray artistic working terrain. It offers a testing ground isolated from the production environment, and as such creates space for experimenting with untested codes: the photographic material, the shape, the idea that constitutes Photography, and the time at which photography is intercepted. The recipe for Photography as a rectangular C-print on the wall has been so straightforward that even adventurous art collector Charles Saatchi, who supported artists like Damien Hirst from the very beginning, listed his photo possessions according to old art discussions and old photography genres: *True life adventures*, *Fiction and artifice* and *Places portraits still lives tableaux* (Maloney, 2001: 3). Yet no longer is the place of photography that of representation.

The Tillmans-effect

Major societal shifts such as “the affective turn” have changed what we ask of Photography. Photography has to go beyond the visual, and create tensions that directly disturb our emotional state. Moreover, credibility plays a new role in photography, since its truthfulness is now related more toward form than toward

content: Photography has to say something about “now” in novel ways. Wolfgang Tillmans can be said to play a leading role in putting these notions into practice. In the 1990s he adapted Photography to the zeitgeist by making and presenting his photographs in a very ordinary, non-photographic way: a loose composition of the subject captured in an ink-jet print unsystematically hung on the wall with clamps. His work amazed the world of Photography, something he still holds within his power today. «I believe that most things that have new force come about not because you have that intention, thinking in advance about how it is going to be received, but because there are certain reasons for it» (Tillmans, 2005: 3). His body of work conveys the spirits of the age in a profound way by using exploration for the purpose (not to be confused with the function) of taking a first step in a deep artistic process of “rethinking art” in photography. «It is strange that incredibly many people – in particular photographers – have still not understood that Photography can be art. (...) The potential for it to be so was always quite clear to me» (Tillmans, 2005: 4).

Micro-materialistic image processing

What furthermore characterizes the experimental photographic domain is its adaptation to practical changes. In short, the light, density, and size of the image have changed. Gaenssler deals with these changes and has set out to use alternative ways of image processing to do so. Their background outside of Photography enables them to find a new kind of imagery deconstructed to reach a non-static state. The fact that this is done on the computer is simply part of life itself, as the influence of information technology touches almost every human activity today (Poel, 2013: 43). The digital image serves as material for a mock-up compilation for Katharina Gaenssler or for a data compression for Rosa Menkman. Logically but often overlooked is a common monitor that lays at the beginning of their process: the LCD computer screen. This *Liquid Crystal Display* provides the artists with a different palette to work with as it creates another image perception within our brains. Instead of reflective light, present in the printed image, there is transmissive light, present in the digital image. Without rejecting its part in the process, the blue light is welcomed as a space where images float and things can “go wrong”. Menkman admits that «the glitch makes the computer itself suddenly appear unconventionally deep» (Menkman, 2010: 31). This micro-materialistic view meets the changed position of light, and more important, keeps Photography liquid.



Figure 4— *HD (Turm)* 2012, in process; 4483 photographs colour laser prints, 880 x 1643 cm at Tracing the Grid. The Grid in Art after 1945 Stuttgart, photo by Florian Härle, Stuttgart © Katharina Gaensler

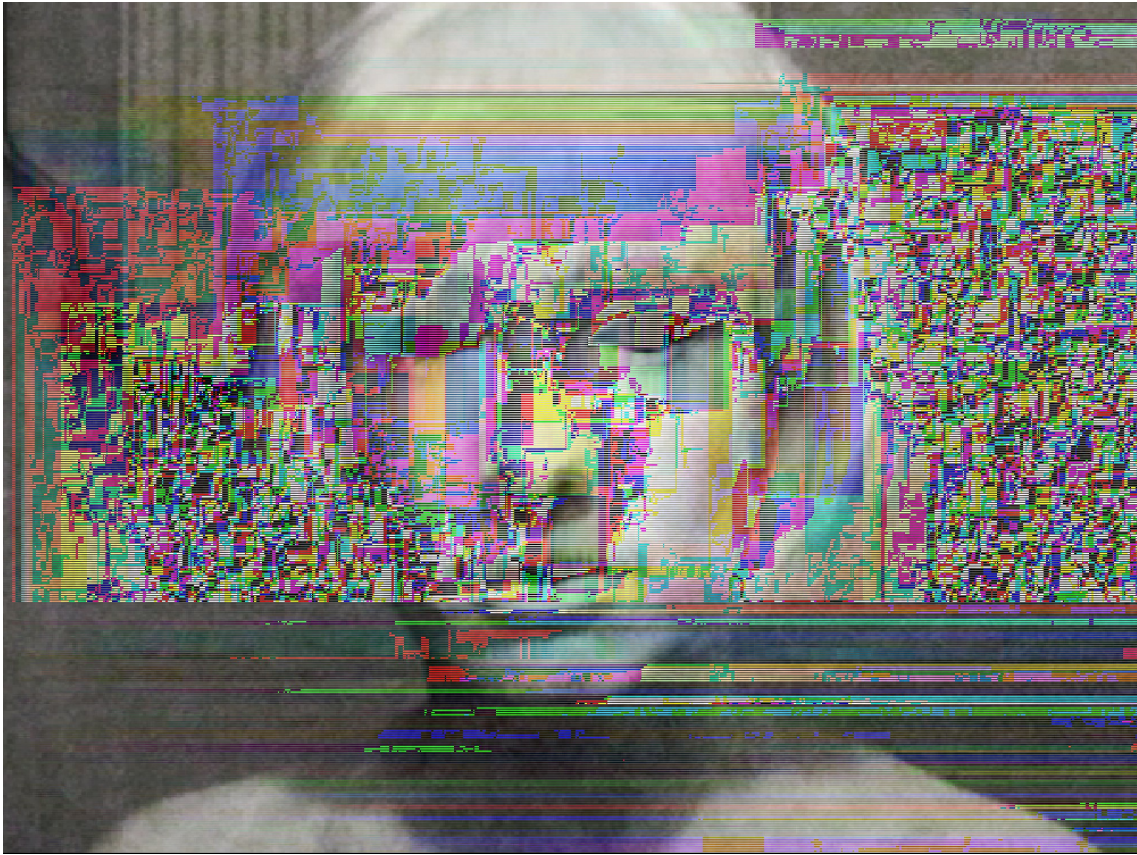


Figure 5— *Vernacular File Formats* 2010, self-portrait, mounted on Dibond 30 x 40 cm
© Rosa Menkman

Blocking the view

«A layered compilation of geographical moments in time» is what Gaenssler calls her images (Gaenssler, 2015). Along the process she creates intersections and crossovers that cannot exist in reality. She arranges a photo growth that turns singular, linear places into square metres conveying multiple places at once. Within a mock-up universe on her computer, the idea of scale and transportation are very important. An enlase of templates from different sources is how one could describe the work of Rosa Menkman. Her process consists of compressing and destroying photos, something which becomes clear when we look at *Vernacular File Formats*. From a raw image to a joint file, the more she processes the data (pixels) the more the image becomes distorted in such a way that the structure of the file becomes visible. Dimension, size, brightness, colour palette and frequency are changed by means of *blocksplitting*, which means the image is split into tiles or macro-blocks (Menkman, 2011: 22). For Menkman too the transforming of separate layers within one image is

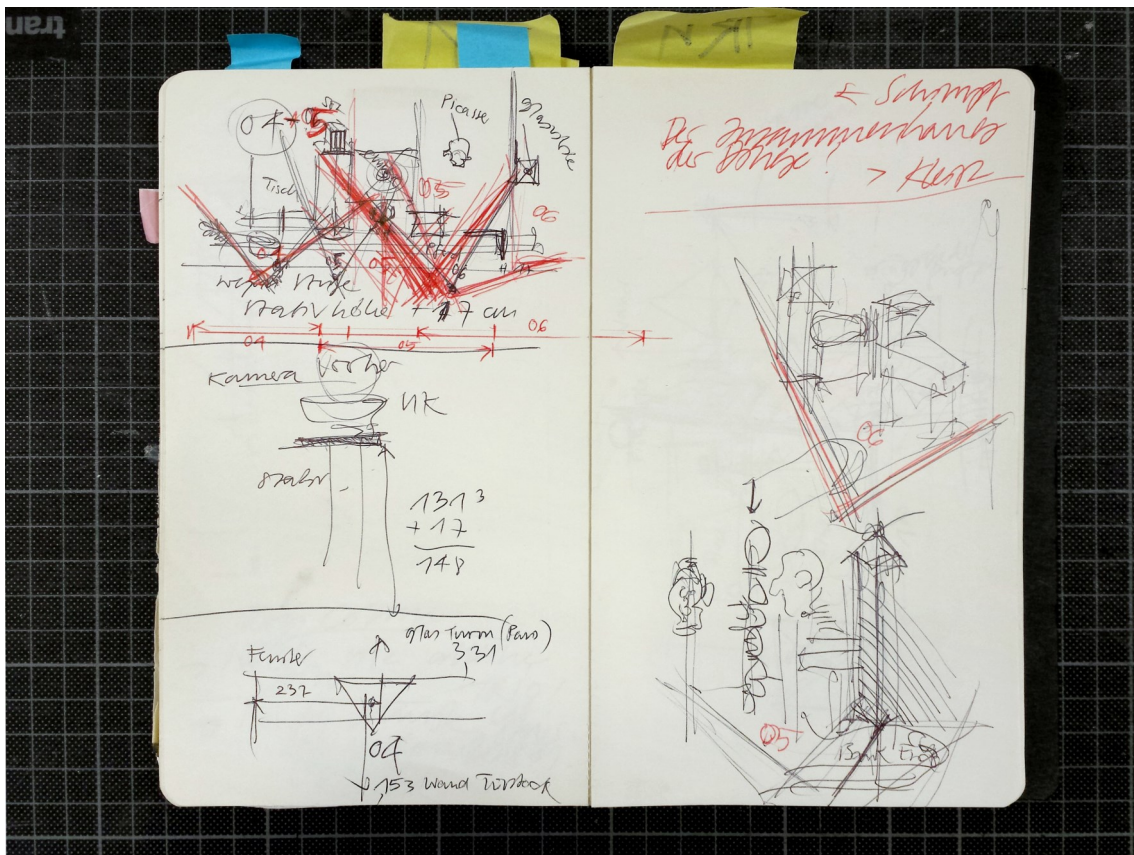


Figure 6— Darstellende geometrie, organizing space at Hanne Darbovens House 2012, sketch in notebook © Katharina Gaenssler

essential. The photograph as the window to the world is changed into the window into its own world. These compressed spaces tend to stretch Photography into the spatial dimensions of an actual installation. Here the horizon that is necessary to signify the photographic image becomes diminished. Controversially, it is the blocks that make the photographic image part ways with its single rectangular format.

Performing geometry

At first, Cubism or Merzbau could resonate in Photography with a “space of object flows” (Stalder, 2002). Today the pixel provides freedom for dynamic movement. An image can be opened up, bent, and broken in favor of site-specific invention. Menkman works with the binary feedback she gets when she sets software and hardware devices against digital photography. The images perform in a language of virtual dimensions, which is something Gaenssler also maintains yet approaches very differently. She finds and defines her positions when photographing (meter by

meter) throughout a certain space. Then she assembles the hundreds of images of one single position, the total of these will then be unfolded out over each other. She spreads the space into a flat drawing by means of *darstellende geometrie*, a German definition which has no English counterpart (except to know that *darstellend* means performing). It is natural for artists today to apply exploratory methods such as these to Photography in order to use the medium for their own personal expression.

IV. The uncertainty principle

When an artwork “goes live” by means of an exhibition, book, hyper-link, or download file, viewers can encounter the vision on display at first hand. The artist shares situations which he or she has dealt with over a long period of time – namely, as a jumble of temporary project results – and it is the viewer’s task to make sense of it. Art critic Claire Bishop observes that art today is reigned by aisthesis, i.e. «an autonomous regime of experience that is not reducible to logic, reason or morality» (Bishop, 2012: 18). For Photography as a form-bound practice it is hard to evoke an experience like other arts do, and interact with not only the eyes of the viewer but also their body. Experimental photo installations meet this current demand with abundance as they work with relatively unfamiliar codes that have no fixed means of reception. These photo forms are in need of a new way of relating to Photography, whereto topographical narration by the artist and introspection by the viewer play a key role.

Distraction as reception

The images, and the layers of images, are in motion which makes it hard to grasp. A theory that has only recently introduced itself fully is that of *Mnemosyne* by visionary art historian Aby Warburg, which is «the iconology of the intervals» (Michaud, 2004: 251). To him, movement is simulated not by «a frozen flash of lightning or a petrified wave» but by visual ruptures and disjunctions, where in between energy is situated (Michaud, 2004: 272). Underlying this is a necessity to reawaken oneself in a series of experienced images that seems very much present today. Leaving Warburg's Botticelli studies and tuning into our own times, we realize that the perception of Gaenssler's work is «always about space and imagining

stories to unfold» (Gaenssler, 2015). The ink-jet prints allow the viewer to step back and attempt to survey the work (or a certain part of it) while allowing close-up colors and paper wrinkles into their field of vision. The place and space of this action vary. And the work is unique in time, as the prints are destroyed after display. The tension disappears, the experience remains. The work is built up by diverse signals and tempos directed to the eye, mind, and body. When we look at Gaenssler's *Carte Blanche*, for example, collected fragments of a white cube environment where the work is installed appear before us as a totality of photographic perspectives. And while the spectators can tear off the images that form a block twenty postcards deep, at no point can they see, know, or sense the 9180 images inside this installation.

The depth of field is uncertain, and stays uncertain. Although some support can be obtained by the haptic, which gives an illusion of having a grip on the subject matter, the audience is left mostly in the dark. Rosa Menkman's work often offers no physical dimension at all, whereto her photographic space is to be explored in yet other ways. A game of push and pull between space and time is derived in virtual interactions. She describes her work *Xilitla* as «an active interplay between readers and writers» (Menkman, 2015). The work presents itself as a two-dimensional application within the video and the game sphere where there are various scripts. Yet, at the same time, it cannot be defined as a video nor as a game. The viewer can walk within the space without having any visual overview or mission whatsoever. A large nonspecific head is floating in between colours, flat lines and geometric shapes. In the work of both artists, a surrealist situation is created that seems to have its own sense of purpose. Multiple impulses occur at once and as such the viewer becomes confronted with their own being in space. A continuous intensity that increases and decreases along the walk with our feet or computer cursor appeals to our senses. Feelings and ideas change with each image fragment and introduce distraction as a strategy of understanding.

Instant chaos

What *Xilitla* or *Carte Blanche* actually is rather than “an installation” is an attempt to undermine the understandable space of photography. Installations like



Figure 7— *Carte Blanche* 2010, 9180 postcards, 195 x 423 cm at The First Step – The Individual and his Life in the system (Körper Award 6), Hamburg © Katharina Gaenssler

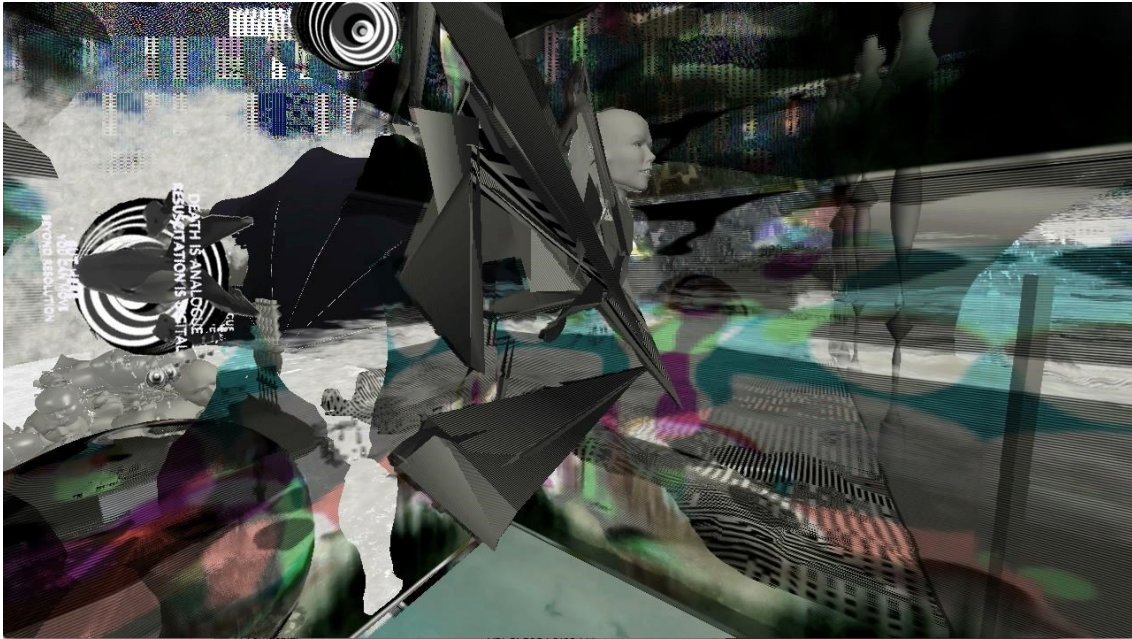


Figure 8— *Xilitla 2012*, still; photo textures, 3D molds, digital compression artifacts, video bending artifacts in 3D digital environment ©Rosa Menkman

these may sometimes attract very aggressive reactions (Gaenssler, 2015), because what is offered is a universe with no vanishing point, conventional vocabulary or navigational route. Menkman believes photography has arrived at a very healthy point where it stretches our ways of perception in order to develop our thoughts freely (Menkman, 2015). A certain space and time is designated for photography to redefine ideas, a practice that shows itself through a checkered scheme. Just like daily chaos appears in front of us as a packed collection of impulses, the crowded regions in the works of Gaenssler and Menkman are quilted. A pack of overlapping visual moments is the result. This does not only deal with printed time or computer time but most importantly with real-time: paces and rhythms evolve while walking or browsing through space in flux. The viewer always completes the work. It is rather a matter of how much completion seems to be requested; completion can sometimes feel more like construction. And while the compression of contradictory registers into tight cognitive spaces, the negation through ambivalence and equivocation are features that could be said to underwrite a great deal of art (Herbert, 2014: 8).

This is what art critic Martin Herbert calls “the uncertainty principle” which

underlies many contemporary art works. With this term, Herbert signals a shift from the supportive to the constitutive, as the certainty with which a work is made and received is to a great extent lost. This loss of structure offers not only a mental stretch, but also seems to pair with physical freedom for movement. A true body-brain achievement can be inspired by wandering along a photographic work (Mark Hansen, in *Westgeest* 2011: 143). Postcards, colour laser prints and virtual photo-scapes construct relations for the viewer to grab, touch, press, and stray from. While systematically moving is almost customary for processing an art work, it does not seem to satisfy the restlessness we feel when experiencing new photo installations. We need to reorganize our senses and feelings, looking for meaning while doing so. The act of walking in itself may stand for a longing for something the body has lost (Younis, 2012: 4).

V. Conclusion: Accidental photography

In conclusion, this article leads us to accept that, rather than having an artist in control, the photographic object expresses itself. The contemporary potential of photography is stretched before, during and after the image processing, ultimately constructing freedom for movement for the maker and the viewer. Photography is increasingly (mis)understood by artists from outside of the field of photography, who explore photography on a micro-materialistic level and, as such, work beyond the conventional format through awareness of light, dimension and density of the photographic image today. By embracing the accidental, the glitch expands the working domain of photography from the inside out. The case-study artists Katharina Gaenssler and Rosa Menkman provide photography with a materialized zeitgeist that holds distraction as method and wandering as tool. The 21st century photo installations cause a dizziness of freedom. They do not produce traditional photographs that contain isolated space and linear time, but an evolving space where flickering perspectives and moments are accessible simultaneously. It is artists like the two who challenge the current complexity conveyed by the medium. A rhetorical fear of what is outside the picture frame can now be replaced by an introspective view with endless possibilities.

BIBLIOGRAPHY

- Baldessari, J. (2012). Photography changes what artists do. In : Heiferman, M. *Photography changes everything*. London: Thames & Hudson, pp. 154-156.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London/New York: Verso.
- Burbridge, B., & Davies, C. (2014). Editor's note. *Photoworks 21*. Eindhoven: Lecturis.
- Bourriaud, N. (2010). *The radican*t. Berlin/New York: Lukas & Sternberg.
- Ebner, F., & Greiff, S., & Steinhardt, P. et. al. (2014). *(Mis)Understanding photography*. Göttingen: Edition Folkwang/Steidl.
- Gaenssler, K. (2015). Interview with the author. Munich, 18 February.
- Herbert, M. (2014). *The uncertainty principle*. Berlin: Sternberg Press.
- Maloney, M. (2001). *I am a camera*. London: Booth-Clibborn Editions.
- Menkman, R. (2015). Interview with the author. Amsterdam, 16 February.
- Michaud, P. A. (2004). *Aby Warburg and the image in motion*. New York: Urzone.
- O'Toole, E. (2014). Rediscovered books and writings. In: *Aperture*, 217 (Winter), pp. 13-14.
- Poel, D. van der (2013). Digitale discriminatie. In: *Metropolis M*, 2 (April/May), pp. 41-45.
- Shore, R. (2014). *Post-photography: the artist with a camera*. London: Laurence King Publishing Ltd.
- Stalder, F. (2002). *The status of objects in the space of flows*. Toronto: University of Toronto.
- Westgeest, H., & Gelder, H. van (2011). *Photography theory in historical perspective*. West Sussex: Wiley-Blackwell Publishing.
- Younis, A. (2012). *The story of the eye*. Jordan: Tin Soldiers.

FROM MIMESIS TO IMAGING
The representation of art as a critical visual-resource
Considerations and emblematic cases

ADRIANA SCALISE
La Biennale di Venezia—ASAC
Historical Archives of Contemporary Arts, Italy

[EN]

Abstract

The purpose of this contribution consists in looking at that particular photography sector which is related to the photographic representation of art.

It intends to investigate the characteristics of this kind of photography and to search out that probable expressive originality which springs from the tension between the imitative ability and the creative will. Starting from the etymology of the word “mimesis” considered in its double meaning of “imitation” and of “image”.

I tried to outline the activity related to the photographic representation of art, in the attempt to catch out, through the historical evolution, its aesthetic value.

Keywords

Mimesis, image, copy, reproduction, translation, Plato, Aristotle, Bernard Berenson, Man Ray, Ugo Mulas, Auguste Rodin, Medardo Rosso.

[PT]

Resumo

O propósito deste contributo consiste em olhar um setor particular da fotografia que se relaciona com a representação fotográfica da arte.

Pretende investigar as características deste tipo de fotografia e pesquisar a provável originalidade expressiva que brota da tensão entre a capacidade imitativa e a vontade criativa. Partindo da etimologia da palavra “mimesis”, considerada no seu duplo significado de “imitação” e de “imagem”. Procurei delinear a atividade dependente da representação fotográfica de arte, numa tentativa de captar, através da evolução histórica, o seu valor estético.

Palavras-chave

Mimesis, imagem, cópia, reprodução, tradução, Platão, Aristóteles, Bernard Berenson, Man Ray, Ugo Mulas, Auguste Rodin, Medardo Rosso.





Nothing could seem easier than talking about imagination or about image. However, nothing is harder than connecting the “phantom”, the *simulacrum*, that appears clearly to our mind’s eye, to the root of the lexical Greek word: *mimos*, *mimeomai* (imitation, to imitate). The etymology of the word “image”, as well as that of the word “idea”, from the Greek *eidōs*, *feid*, *feideo* (view, to see) brings us back to the representation of something already existing. The image, the idea, even the invention, from *inventus* (to find), all carry an historical-philological atavistic bond with the “reality” that preceded and from which they have been originated.

The concept of *mimesis* originates from the thought of Plato, who speaks in the *Republic* of copies of reality. Even Aristotle in the *Poetics*, later speaks about *mimesis*, but no longer in terms of “copy”, but of “representation”. Inherent in the ideology and in the artistic-literary expressiveness of the Latin world, the re-presentation – understood as something presented again, as a *reproduction* and *transduction* of reality or of an existing model – turns out to be a task of paramount importance for the transmission of knowledge and understanding, whether performed by a copyist, an engraver, a photographer, a translator or an interpreter. In the activity of visual rendering, it often happens that the terms “representation” and “translation” are used interchangeably. The “translation” is a skill that is learned through an educational activity, which is experienced on an existing model; apparently it is a repetitive activity, but actually it requires talent and, in certain cases, even “inspiration”.

After all, translating — before being a literary, scientific, technical and artistic craft — is an incessant, often unconscious daily activity. We translate in our mind (good, bad, faithfully or arbitrarily) what people tell us, their words, but also their looks, gestures, attitudes, trying to grasp their true meaning (Magris, 2006).

Therefore, what is originality? Well, “original”, to stay on the etymological level, means giving rise to other things. Considering that between reality and its representation, figurative, abstract or conceptual that is, there is a virtuous relationship, within the borders of which the artistic creativity performs.

It is possible to define as original any activity whose relationship with the original is declared, otherwise, if you are operating in bad faith, in art as in literature, you end up incurring in falsification and betrayal (Montani, 2001: interview February 21).

“Betrayal” is derived from *trans-ere*, that is “to deliver” (the traitor was the one who, during the anti-Christian persecution, delivered the holy books to authorities), not to be confused with *trans-ducere*, hence the term “translation”, which means to conduct, to accompany.

However, what distinguishes a copy from a translation? We try to explain it with the words that the artist and engraver Giuseppe Longhi uttered back in 1830 and that are still very topical.

I say that a “copy” is a thing which is performed by the same means that gave birth to the original, whereas a “translation” is that work of art reproduced by the means of a totally different art. Equal is their aim, as well as the obligation to maintain inviolate the invention, the composition, the expression, the proportion, chiaroscuro and perspective of the original. In a word, the copy is closely linked to the original both in substance and in the way, the translation is constrained to the substance, free in the way (Ferretti, 1975: 124).

At that time, the art itself was increasingly “museumfied” and was the subject of interest from collectors to dealers, while engraving and lithographic techniques played a very important role in the field of art reproduction and dissemination. By the end of “the century of copper”, as Luigi Lanzi has described the eighteenth century, with reference to the prints from engravings that it had produced, the next “century of stone” – paraphrasing Lanzi and with reference to the invention of lithography by Senefelder – would last about 40 years. It came to an end because of the opening of a process not yet passed, although technically considerably evolved, i.e. the photographic reproduction/translation.

Photography, drawing and engraving techniques are intended as equally suitable to perform the same task, that is reproduction (Miraglia, 1977: 55).

So pronounced the Standing Committee of the Royal Calcografia, in 1886, concerning the institutional function of inventory and documentation of artistic property in Italy and in the colonies. In its “reproductive” role, the photography as heir of engraving and drawing, intended as works of art reproduction has always involved artists as well as art historians and critics.

Daguerreotype plates were relatively cumbersome, yet in this regard the judgment of John Ruskin leaves no doubt: «It is certainly the most extraordinary invention of the century» (Costantini & Zannier, 1986: 32).

Among the pioneers, one of the most sensitive to the problem related to the work of art dissemination and the most aware of the role that photography was more and more playing, was certainly Bernard Berenson:

The task of photographing a painting is almost unbeatable when it comes to preserve the values, relationships and color transitions. (...) It is a fact, of which only long experience can make us fully persuaded, that photography highlights not only the details, but also aspects that escape our observation. (...) I'm not ashamed to confess that I happened to run into errors more often when I have personally seen a work of art than when I have known it only from reproductions. So today I hesitate to come to a conclusion about a work of art without first submitting it to the dispassionate examination of the photographs (Berenson, 1986: 147).

His antagonist Roberto Longhi transformed the photograph of artworks as a tool for documentation into a critical tool itself as exemplified in the volume of Piero della Francesca's Arezzo fresco cycle, where the photographs are not accessories but the supporting frame of the text and Longhi's thought in its making and then in its manifestation (Zambrano, 2009: 22).

And while Marcel Raymond, in presenting his books on Florentine sculpture, began saying that the name Alinari should have been placed beside his own, remarked:

In an art book is even more important to show the works than to talk about it. The progress of photography and photogravure has completely transformed the conditions of art criticism and the way to edit books. Today all the photogravures that illustrate the art books allow the reader to better follow the thinking of the writer and allow the writer to suppress all the long, unnecessary descriptions in order to directly pursue the train of his thought (Ferretti, 1975: 136).

In 1870, Hermann Grimm (professor at the University of Berlin) was among the first to use the slides as educational support. He believed that images bolster and that speech was not necessary to justify images. It seems that Heinrich Wölfflin should have in mind not so much the works of Rodin, but pictures of his works when he says that the contemporary sculptures are totally alien to the principle of frontal view:

It is difficult to decide from where they should be looked at, given that by no side they appear in a comprehensive manner, so that the observer comes to a complete reading clarity only through the sequence of all the single points of view (Messina, 2001: 34).

Auguste Rodin himself was fully aware of the interpretation gradient of photography, this is proven by the fact that he signed the plates executed by the photographer Eugène Druet. Images in which works of art dialogue in a space where disorder and lights create real screenplays. It was precisely the indications delivered by Rodin to his photographers — and disseminated through the great fortune encountered by the sculptor in contemporary art magazines – that unthrew one of the canons laid down by decades of stereotypical professional photographic practice: frontal view distance and uniform daylight.

Medardo Rosso had a different approach with photography. As well as a necessary tool in the survey of the creative process, the photographs of Medardo Rosso's works of art were very often subject of reckless cuts by the sculptor himself .

They are themselves works of art and works as fluid and unstable as the overall artistic creation of Medardo Rosso is (Mora, 2009: 32).

According to Constantin Brancusi, the language of photography and sculpture clash and interpenetrate each other to the point that it is often difficult to separate the sculpture from its image, so much so that often they end up to become one single work in our mind. We recall as Brancusi, dissatisfied with photographic reproduction of his works of art asked his friend Man Ray to teach him to take pictures. We know how Brancusi even bother to develop them by himself. Let us remember it with the words of Man Ray.

I helped him to take the first photo and showed him the steps to perform in the darkroom. Starting from then he worked alone, without consulting me. Later he showed me his pictures: they were all blurred, overexposed or underexposed, scratched and stained. He said that his works had to be reproduced that way, maybe he was right. He had photographed one of his golden birds while invested by the rays of the sun, so that the sculpture seemed to radiate a kind of aurora, giving it an explosive character (Man Ray, 1981: 94).

Halfway between reportage and documentation, the photographic work of Ugo Mulas is a plain and intelligible page in the history of art criticism, where environment, construction, material, artist's thought and considerations of the photographer, take shape and substantiate in a simple, meaningful, wonderful click.

I enjoyed very much to see him working, to see these things, so light, colorful, invented (...). Movement was really the number one problem of his work, because nothing is less photogenic than a thing that moves. I quickly realized that Calder did not like much those photographs where the movement took away clarity from the object. Actually "mobiles" are not made to move like airplane propellers as I have seen in some movies on Calder. The "mobile" is an indolent object, an object that feels the slightest air currents in the house, and moves lazily taking wind directions and sailing in that gust of air, for this reason it is a nonsense to reproduce a "mobile" whirling like an airplane propeller. However there is a point of movement that is the minimum movement of only one side of the mobile that can help you understand the game. I managed to get this only a few times because I also wanted very much to do something that was as close as possible to the spirit of Calder, for this reason I was not looking for a beautiful picture, but a picture illustrating Calder's works of art (Mulas, 1973: 80).

Instead of pictures that look like paintings, Aaron Siskind's photographs seem rather reproductions of paintings on paper that is to say, the place where people mainly admire the paintings they see. His photographs are therefore reproductions, but reproductions without the original (Bergstein, 1995, vol.11, N. 2).

Considering that our visual memory has a more persistent idea of the "replica" or "photographic documentation" than of its original, today, this Harold Rosenberg thought raises some doubts around the value of art photographic documentation, considered not so much as a "surrogate" or "second-hand" picture but a complex representation that can convey different cultural values.

Returning to the concept of "copy" and "translation", if we assume that the photography belongs to the universe of signs and it can be expressed in many different languages, the activity of linguistic translation is comparable to the activity of photographic reproduction. Both express themselves within the very narrow limits fixed from the original work. Within these limits, they are expressed, sometimes with more freedom of personal choice, sometimes, however, closely following the customer's instructions. The exercise of this activity arouses a dialectic function that oscillates between two contradictory variants: "fidelity" and "treason".

In my opinion, in photography, the better artist is not the one who most “betrays” the original. This last personal consideration contravenes Italian legal provisions from which descends a different degree of copyright protection that discriminates between art photography and documentary photography:

The Italian legal system, and in particular the rules on intellectual property, regulates three different types of photographic images: creative photographs, protected as intellectual property by copyright; simple pictures or no creative images obtained with the photographic process or similar process protected under Articles 87 and following of the law n. 633/41, in the context of related rights. Finally, the photographs of writings, documents, business papers, material objects, technical drawings and similar products which are also excluded from the protection afforded to the simple photographs (Parente, 2005, Conference May 27).

This happens because of a sad result of poor interpretation of Benedetto Croce’s cultural heritage.

Even the photography, if it has anything of artistic, that is because it transmits, at least in part, the intuition of the photographer, his point of view, the attitude and the situation that he has strived to grasp (...) (Croce, 1909: 234).

Whether photography, as it is known, has helped painting and engraving get rid of the more traditional place they have had in the image history, i.e., to reproduce reality – where for reality, in the cases examined, is meant the original art — it has also directed its attention towards new significant experiences exempt from any naive referentiality. Photography succeeded in winning the autonomy of expression and language already universally recognized in the field of art, but it is still struggling to gain momentum in its “critical role”. I hope that these reflections will encourage a more extensive investigation around the role played by the “photography” considered not only as a support, a functional corollary, or even a work of art, but also as an autonomous critical language.

BIBLIOGRAPHY

- Berenson, B. (1986). *Venezia: Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva* (translated by Mario Praz). Venezia: Arsenale (pag. 147).
- Bergstein, M. (1995). "Evidences" again: Aaron Siskind and the Modernist Documentation, *Visual Resources*, Vol.11 (2).
- Costantini, P., & Zannier, I. (1986). *I dagherrotipi della collezione Ruskin*. Firenze: Alinari (pag.32).
- Croce, B. (1909). Critica della imitazione della natura e dell'illusione artistica, *Estetica*, Bari: Laterza (pag.234).
- Ferretti, M. (1975). La documentazione dell'arte. In M. Ferretti & A. Conti & E. Spalletti (Eds.), *Gli Alinari fotografi a Firenze*, Firenze: Exhibition Catalogue (pp.124 - 136).
- Magris, C. (2006, June 28). Tradurre è inventare di nuovo. Il volto nascosto dell'ispirazione. Talento e didattica: quest'arte ha un'anima doppia, Milano: *Corriere della Sera* (Terza Pagina).
- Man Ray (1981). *Autoritratto*. Milano: G. Mazzotta Editore (pag.94).
- Messina, M.G. (2001). *Scultura e Fotografia: questioni di luce*. Università degli Studi di Firenze. Firenze,: Alinari (pag.34).
- Miraglia, M. (1977). *L'immagine tradotta: dall'incisione alla fotografia*. Napoli: Studio Trisorio (pag.55).
- Montani, P. (2001February 21th) *L'originale e la copia. Meeting with students of the High School Umberto I*. Retrieved from <http://www.emsf.rai.it/grillo/>.
- Mora, P. (2007). *Medardo Rosso. La forma instabile*. Milano: Skira (pag.32).
- Mulas, U. (1973). *Immagini e testi. Conversazioni con Ugo Mulas con una nota critica di Arturo Carlo Quintavalle*. Istituto di Storia dell'Arte. Parma: Università di Parma (pag.80).
- Parente, A. (2005, May 27). *Disposizioni di diritto d'autore in materia di opere fotografiche e fotografia d'autore*. International Conference: *the world of photographic image: from processing to marketing*. Bolzano: MIBAC Dipartimento per lo Spettacolo e lo Sport.
- Zambrano, P. (2009). Fallacia e realtà della fotografia. In *L'arte di rappresentare l'arte*. Milano: Abscondita (pag.22).

LUIGI GHIRRI

Italian Memories. Landscape and Architecture

BIANCALUCIA MAGLIONE
Università di Pisa, Italy

[EN]

Abstract

«I did not tried to produce PHOTOGRAPHS, but rather CHARTS or MAPS that were photographs at the same time» (Ghirri, L.,1979: 63-64).

Since the late 1960s, Luigi Ghirri received attention as landscape photographer with an original and attentive perspective. Ghirri's pictures precisely outline a map of the Italian human, natural and architectural landscape. In the '80s, in fact, the architect and friend Vittorio Savi "discovered" Ghirri as architectural photographer, convincing him to "portray" the works of great Italian architects, starting from the cemetery of San Cataldo in Modena by Aldo Rossi, whose photos were then published on the Architectural Magazine 'Lotus International'. This was the first example of a renewed photograph-architecture relationship, where the first is not just a "documentation" of the second, but also a work with its own artistic autonomy. The purpose of my paper is to investigate the way in which Ghirri's pictures, especially those portraying the works of urban planners, provide a new iconography of the Italian landscape, defining a clear identity, and creating "areas of memory", as Ghirri himself used to say, examples of historical and contemporary objects at the same time, scenes of possible events although not described yet. While taking into account the influence that conceptual art had on Ghirri, I will then analyze a range of case studies, in particular drawn from the large "Paesaggio italiano" (1980-1992), and from 'Viaggio in Italia' (1984) — a journey from Bari to Reggio Emilia, which was supposed to investigate the changes in the Italian landscape between the '60s and '70s. In this way, it is possible to explore the role of photography in Ghirri in portraying and understanding the country's genius loci and inlaying the foundations for shaping a recognizable aesthetics of the Italian landscape and providing at the same time a critical interpretation of it.

Keywords

Architecture, landscape, memory, Italy, cemetery.

[PT]

Resumo

«Não tentei fazer FOTOGRAFIAS, mas CARTAS GEOGRÁFICAS, MAPAS que fossem, ao mesmo tempo, fotografias» (Ghirri, L.,1979: 63-64).

Desde o fim dos anos 60, Luigi Ghirri chamou à atenção pelo seu perfil de fotógrafo da paisagem cujo olhar é original e atento. As fotografias de Ghirri traçam minuciosamente um mapa da paisagem italiana, da paisagem humana, natural, mas também arquitetónica. Nos anos 80, de facto, o arquiteto e amigo Vittorio Savi “descobriu” Ghirri como fotógrafo de arquitetura, e persuadi-o a “retratar” as obras dos maiores arquitetos italianos, começando pelo cemitério de San Cataldo di Modena, construído por Aldo Rossi, cujas fotografias serão publicadas na Revista de Arquitetura ‘Lotus International’, constituindo o primeiro exemplo de um renovado trabalho de fotografia-arquitetura, em que o primeiro elemento não é apenas um instrumento documental do segundo, mas também uma obra dotada de uma autonomia artística própria. O propósito da minha comunicação é investigar de que modo as fotografias de Ghirri, especialmente realizadas em colaboração com urbanistas, conseguem fornecer uma nova iconografia da paisagem italiana, traçando uma identidade precisa, e criando “zonas de memória”, como o próprio Ghirri as chamava, históricas e atuais, cenário de possíveis eventos que, todavia, ainda não foram descritos. Deste modo, considerando a influência que a arte conceptual teve sob o fotógrafo, irei analisar uma série de casos de estudo, particularmente, extraídos do grande projeto ‘Paesaggio italiano’ (1980-1992), e de ‘Viaggio in Italia’ (1984) — itinerário desde Bari até Reggio Emilia que propõe investigar as mudanças do panorama italiano, depois das transformações sofridas pelo território da península entre os anos 60 e 70 — através dos quais é possível estudar o papel da fotografia de Ghirri no reconhecimento do “genius loci” do país e na instituição de fundamentos para delinear claramente uma estética perceptível da paisagem italiana, fornecendo, ao mesmo tempo, uma leitura crítica.

Palavras-chave

Arquitetura, paisagem, memória, Itália, cemitério.



This work aims at identifying, describing and critically discussing the pivotal role played by Luigi Ghirri in contributing to shift the focus of contemporary Italian landscape and architectural photography. After an analysis of Ghirri's early works and their artistic grounds, emphasis is placed upon Ghirri's collaboration with Aldo Rossi, celebrated Italian architect. Ghirri's photographic representations of Rossi's architectures stand for a milestone in the new directions of Italian landscape photography, expressing an "aesthetic of fragment" which is distinctive of Ghirri's work and legacy.

In 1995¹ Claudio Marra used for the first time the expression "New Wave" to outline a precise new direction in the practice of Italian photography, especially landscape photography, after a period of *impasse* characterized by "postcard-works", a condition due to the inclination of the artists to create works not linked to the real places, to the real people and to the linguistic awareness of the technological means.² On the contrary, in the early eighties there began to emerge in Italy a number of photographers clearly identifiable as a group. They shared a common culture, and it was not long before they were able to create an authentic "New Wave" (Marra, C., 1995: 221).

Along with authors such as Gabriele Basilico, Mimmo Jodice, Guido Guidi, Giovanni Chiaromonte and Olivo Barbieri³, without any doubt the key-figures of this new wave of artistic research, there was also Luigi Ghirri (Scandiano 1943 — Roncesesi 1992), now considered one of the most influential European photographers⁴ of the late 20th century and, in addition, editor, art theorist and "landmark" for many young authors. One of the most significant Ghirri's contributions to shift the traditional focus of landscape photography can be considered the important project, and book, *Viaggio in Italia*⁵ [*Journey through Italy*] (1984), a sort of modern *Grand Tour*, whose main aim was to carry out a visual-*voyage* through Italy, in order to re-gain the direct and affective contact with the reality of Italian natural, anthropic and also architectural landscapes. This Ghirri's

ambitious curatorial project consisted in a series of exhibitions through Italy, and featured the work of twenty Italian photographers such as Olivo Barbieri, Gabriele Basilico and Gianantonio Battistella, among the others. According to Ghirri himself, *Viaggio in Italia* stemmed out of the necessity to embark on a voyage into a new Italian photography and observe how an entire generation of photographers set aside the myth of exotic journeys, sensational reportage, formal analysis, forced creativity, and instead chose to look at the surrounding landscape of the everyday (Ghirri, Leone & Velati, 1984).

Actually, despite the conceptual and not-realistic Ghirri's early formation, already before the fundamental contribution represented by *Viaggio in Italia*, the artist showed a particular interest to investigate the "urban body" in his works, or, more precisely, only specific portions of the urban space. In this perspective can be significant to consider the series *Catalogo*⁶ [*Catalogue*] (1970-1972), *Paesaggi di cartone*⁷ [*Cardboard Landscapes*] (1974), and *Topographie-Iconographie* [*Topography-Iconography*]⁸— a project realized between 1978 and 1982, starting from the development of *Sill life* (series ultimate by Ghirri in 1977) and *Geografia Immaginaria* [*Imaginary Geography*] (1979-1980) and consisting of 70 photographs. The influence and the ascendancy of the Ghirri's experience in the field of Contemporary Art on these work is well recognizable. First, the relationship with Conceptual Art appears clear. Ghirri himself states: «the most important lesson I received from Conceptual Art consisted in the recording of simple and obvious things and viewing them under a whole new light» (Ghirri, L., 1997: 312).⁸

Here, then, the choice to capture, in series such as *Paesaggi di Cartone*, apparently minor and minimal architectural details, fragments that are rarely taken in consideration in other types of representation, photographic and not, is inspired by the teaching Ghirri drew, at the beginning of '70s, from the Conceptual Art movement based in Modena.⁹ In photos such as *Bressanone: 1979* (Fig. 1), parts of iron bars, stairs, arches, and especially fragments of wall, sometimes even only bricks or others building materials¹⁰, gain autonomy and aesthetic value as independent architectural works; these elements, isolated by the lens, portray a fragmental urban reality, but in a synthetic way sufficient to itself, a sort of "visual synecdoche". Additionally, these images drew inspiration also from the pop context. The Renato



Figure 1 — Luigi Ghirri. *Bressanone*, 1979.
Source: Biblioteca Panizzi—Reggio Emilia.
© Eredi di Luigi Ghirri



Figure 2 — Luigi Ghirri. *Modena*, 1970-1971.
Source: Biblioteca Panizzi—Reggio Emilia.
© Eredi di Luigi Ghirri

Barilli's statement according to which the Pop Art «suspends» (1979: 180) the object, extrapolates it from its context and phenomenologically reduces it, can be also considered embodied by the works of this early phase of Ghirri's career; moreover, in this case, there is also a particular consonance with Pop Art concerning the selected objects. We can think, in the case of *Catalogo*, of shop windows, posters, or excerpts of posters, and billboards, for example, in the work *Modena: 1970-1971* (Fig. 2), that catches both Ghirri's attention and many pop artists' curiosity.¹¹ We can appreciate elements sometimes enlarged through close-ups — typically pop— that create a sort of «fake-skin» (Ghirri, L., 1974: n. p.) of the urban landscape that Ghirri, from now onwards, begins to investigate, a skin that hides the urban structure making the city loose its [traditional] meaning of architecture and spaces but as sequence of lights and colors, glasses and metals, marbles and concrete, lights and signals (Mussini, M., 1974, ¶ 5). Here emerges clearly the author's attention to surfaces, «decisive element in the photography's history» (Basilico, Morpurgo & Zannier, 1980: 197), represented in images whose «strictly geometrical structures match the architectural ones» (*Ibidem*).

All these are elements of a new visual vocabulary, i.e., of a new “grammar”, fragments of architectonic landscapes that are recreated, enriched and given back to their original context. The synthesis of the research that Ghirri pursues in the following years is, by no doubts, the already mentioned project *Viaggio in Italia* and the later series *Paesaggio Italiano [Italian Landscape]* (1980-1992) in which the

architectures in their totality and dialectic relationship with the landscape around are the actual protagonists of the scene, or better, they produce a sort of *mise-en-scène*.¹² *Viaggio in Italia* in particular can be considered Ghirri's «first milestone project» (Spunta, M., 2014: 294), a project that fulfills to two difference needs: on one hand, the need to give new figurative representation to the country spaces, on the other, the need to renew the languages of Italian photography.¹³ This experience in fact marks a crucial breaking point with respect to the sensationalistic-reportage and overly refined photography, distinctive of the Italian context of the previous years.¹⁴ The aim of Ghirri's photos included in these two projects and of the other authors participating to the *Viaggio in Italia*, in consonance with Ghirri's poetic perspective, even if with minor methodological and “linguistic” differences, is to capture the everyday Italy, the country familiar both to the person who takes the pictures and to the people living there, without any kind of rhetoric, typical of the “patinated” photographs that overcrowd magazines at that time. «The difficult approach taken in these photographs is their refusal to pursue the spectacular, the exceptional, all the clichés of the image of Italy» (Costantini, P., 1996: 9). Undoubtedly, as the critic often points out, the book *Un Paese [A Country]* (1955) by Paul Strand — photographs — and Cesare Zavattini — text — has to be considered an antecedent of this way to look at the places and at the inhabitants of Italy. In addition, Ghirri takes other influences from the experience of Italian neorealist cinema (consider directors such as Luchino Visconti, Roberto Rossellini and Vittorio de Sica, to name a few).

What emerges from pictures such as *Scandiano: 1985* (Fig. 3) is a careful, deep interpretation, but free from any moralizing intent, a reading that «does not judge, violate, occult, hidden, transform» (Ghirri, 1986: XI)¹⁵, but that tells a story by making materialize the still hybrid nature of the country, a nature neither entirely urban nor rural, but suburban. In fact, the suburbs with their anonymous blocks of flats and their factories are often chosen as the main target during the artist's journey through Italy.¹⁶ Marginal spaces, “non-places”, as Marc Augè¹⁷ would say, places that, far off being devoid of a clear identity can, on the contrary, represent the “genuine” identity of the place, the utter and timeless *genius loci*, that is neither stereotyped nor sophisticated. Ghirri hardly ever looks for and represents the “monument”, and, if he does that, his approach is not “monumental” but ironic, partially alienating, sometimes almost a kind of pop withdrawal. This is the case of the



Figure 3 — Luigi Ghirri. *Scandiano*, 1985.
Source: Biblioteca Panizzi—Reggio Emilia.
© Eredi di Luigi Ghirri

photographs dedicated to the urban Venetian landscape. The Ghirri's choices in this regard are indicative, and follow different paths: on the one hand, if the author chooses to represent monuments he does not follow the canonical perspective. This is the case of the photograph *Venezia: 1987* (Fig. 4), included in *Vedute di città* [*City views*] (1976-1990) — in which a wise use of the beam that pierces the gloom makes

almost the contours of the monumental building rarefied, taking the architecture away from a trivial and obvious prospect. On the other hand, if the author uses the classical iconography of the famous Italian city, with its range of *gondolas*, sunlight refracted on the lagoon's water, the domes of St. Mark's church in the background and so on, he, in an extremely ironic and critic way, chooses not to photograph directly this panorama, but rather to propose a meta-photography, a photograph of a photograph, a sort of ready-made, that at the same time allows of a reflection on the nature of the medium¹⁸ and gives to the subject an artifact character which can be ironically appreciated from outside (see for example of this practice the photo *Venezia: 1973* – Fig. 5). Similarly, all the series realized by Ghirri on behalf of government are significant: the approach to the reality of Bari, Bologna, Napoli or Capri is the same he looks at Venice or, even more significantly, to Modena (Ghirri's childhood-place), an emotional approach distant from any *clichés* of Italian heritage.



Figure 4 — Luigi Ghirri. *Venezia*, 1987.
Source: Biblioteca Panizzi—Reggio Emilia.
© Eredi di Luigi Ghirri



Figure 5 — Luigi Ghirri. *Venezia*, 1973.
Source: Biblioteca Panizzi—Reggio Emilia.
© Eredi di Luigi Ghirri

As the photographer himself explains, the goal is to represent a familiar surroundings, livable and actually inhabited places, not only “visitable”¹⁹, places that “claim” to be daily experienced, even when human presence is not directly stated. Italy is no longer the country of the *Grand Tour*, of the postcards, but is a «possible Italy» (Costantini, 1996: 9), the place of the “shutters down” in the evening and of the townhouses all monotonously alike, the place that is starting up a great industrial rise, and for which the factories and chimneys are distant and looming at the same time.

The focus of these works «is on the “qualsiasità” (what-so-everness) of the landscapes, everyday spaces with engender a complex tension between belonging and displacement» (Spunta, M., 2014: 289). The photographer invites the viewer «to connect to these anonymous spaces even as he or she experiences them as symptom of a displacement that defines globalized, post-modern culture» (Spunta, 2014: 289). Moreover, in *Viaggio in Italia*, Ghirri and his colleagues rewrote all *topos* of the “journey to Italy” through a documentary gaze, choosing not to photograph tourist sites but rather to concentrate on everyday landscapes, in an effort to rediscover Italy in the 1980s and expose the disappearance of landscape erased by the spreading of non-places and by our loss of sensitivity towards the exteriors (Spunta, 2014: 295).

As Paolo Costantini explains:

It was here, in these “spaces forgotten by history” that Ghirri came across with the pink and sky-blue architecture of Aldo Rossi.²⁰ Rossi’s buildings inhabited this marginal landscape, configuring it; they are buildings that became for Ghirri, from this moment, the privileged point of view of a perspective as yet undiscovered (Costantini, P., 1996: 10).

The first encounter between Luigi Ghirri and Aldo Rossi goes back to 1983, thanks to Vittorio Savi²¹ who, after an attentive analysis of the Ghirri’s *amateur* interest for the architectural and urban reality, literally “discovered” him as official architectural photographer. Savi, in fact, showed a particular far-sightedness in understanding Ghirri’s potential as architectural photographer since 1981, when he invited Ghirri to participate at the exhibition *Paesaggio: immagine e realtà* — Bologna, Modern Art Gallery — with works which immortalized the post-urban reality of Modena. Therefore, he suggested Ghirri to “portray” the cemetery of Modena—designed by Aldo Rossi and Gianni Braghieri — when fence and the ossuary were completed (see *Modena, Cimitero*, 1985 — Fig. 6) and these photographs, again thanks to Savi’s advice, were published on the architectural magazine *Lotus International*.²² As acknowledged by Ghirri himself²³, at that time he was not cognizant of Rossi’s works, except for some drawings and some theoretical writings; additionally, an important role in the realization of those photos was played by the Ghirri’s interest in the opportunity to capture an architecture not yet totally completed. The cemetery photographs, then partially included in *Viaggio in Italia*, portray a reality, an architectural “individual”, not yet entirely formed, to be completed by the gaze and the shot of the photographer who, in a way, does not simply register a reality already peremptorily given, but himself finalizes it. The incompleteness far from being a limitation, seems to be consonant with that sort of aesthetic of the fragment, that Ghirri embraced since his series made in the ‘70s²⁴, and allows to focus on the process and on the project rather than on the final or preconceived product (this aspect is clearly underlined by the photographs in which, next to the cemetery, emphasis is given to the cranes or other work machines useful for the completion of the buildings).

Rossi’s works appear to Ghirri, despite their extreme simplicity and their essential geometry, as full of «unpredictable vitality» (Ghirri, L., 1996: 23), and this

particular, as stated by Ghirri himself, makes the photographer able to overcome all the reluctances and the suspicions that he had towards “official” architectural photography. Suspicion due to the fact that Ghirri read in this type of photographs «an attempt to simplify or create an iconography of the architectural work, an act of authentication that seemed to consign architecture to the realm of inconsequential repetition, an art incapable of inventing original solutions» (Ghirri, L., 1996: 23). As we know, a route exists that begins with conceptual design, passes through well-established design phases, and culminates with the construction of the building. The completed project is then authenticated by photography. At the end of this route we have a kind stereotype of the architectural image, very similar to a “still life” but executed out-of-door (Ghirri, 1996: 33).

On the contrary, the way in which Ghirri portrays the landscapes:

has probably innovated the very way to understand architectural photography, defining a new specific viewpoint beyond specialism. These [photographs] construct, in fact, an image of places where the photographer’s sight records the sudden results of the encounter between the building designed and projected, the historical town or its peripheral expansion and the natural reality, creating landscapes able to elicit unexpected, poetic and emotional atmospheres (Malacarne, 2011: 8).

The emotional aspect and the research of a clear identity are fundamental both for Ghirri’s photographs and Rossi’s architectures, and for this reason the encounter between the two authors was not only a mere professional collaboration, but rather a profound and prolific encounter between two similar souls. To these commonalities, we have to add the importance of the concept of memory²⁵, both individual and collective. In fact, since the early important photo works, Ghirri searches the «contact the object establishes with individual memory» (Taramelli, 2005: 59)²⁶, and the depiction of the world able to speak to our childhood, when things were unveiled in a visible microcosm where we could encounter so many possible stories, which at least looked as if they were about to come true (Messori, 1989: 60).²⁷

The photography becomes “art of memory”, a medium to remember the past and, therefore, to remember themselves/ourselves. «Ghirri sets the basis of his new aesthetic posing photography not only as a mere reproduction of reality but rather as memory imagination and narration» (Spunta, 2014: 294); so the places he captures «are places more easily understandable by thinking how we felt as children, because the sense of belonging remains intact» (Barbalato, 2007: 199). In a similar way, as



Figure 6 — Luigi Ghirri. *Modena: Cimitero*, 1985.
Source: Biblioteca Panizzi—Reggio Emilia.
© Eredi di Luigi Ghirri



Figure 7 — Luigi Ghirri. *La Sapienza*, 1982.
Source: Biblioteca Panizzi—Reggio Emilia
© Eredi di Luigi Ghirri

Vittorio Savi states, also the Rossi's cemetery is able to construct the memory and the collective will of the city, with its dominant elements, the cube and the tower²⁸, that without interruption is connected with the urban panorama.

Ghirri took photos moving around and within the body of Modena cemetery, and the further his work proceeded, the less he was able to foresee its ends. «There were always new angles to observe and frame, new point of view for each

little movement of space» (Ghirri, 1996: 33). The ensemble reveals an almost childlike fascination with the geometrically of this architecture and above all with the discovery that the cemetery building was conceived as a house whose windows reveal themselves «as extraordinary observatories looking out on the outskirts and the neighboring countryside» (Rossi, 1983: 30-35) — windows that allow the observer to enter into a relationship with the changing scenery outdoors, that provide framed views comparable to those seen through the viewfinder of a camera (Costantini, 1996: 10).

These works, published in *Lotus International*, played a pivotal role in the transformation in the way photograph was conceived and used in an architectural review. Ghirri's reading of Modena Cemetery is to be understood as an autonomous critical description. It also changed the way we look at the relationship between architecture and photography, traditionally called upon to provide beautiful pictures, rather than critical interpretations of the complexity of place (*Ibidem*).

Since this first experience, the contact between Ghirri and Rossi did not end, but rather, gained more and more force. The mutual diffidence disappeared and Ghirri started to photograph many other Rossi's works. The *Broni school* and the *Centro Torri Shopping Centre* are only two of the possible examples of this relationship, that is confirmed, furthermore, by the photos taken by Ghirri in the old Rossi's studio and with which the architect identified himself, noting a «loving search for things whose meaning was lost to me» (Rossi, 1996: 73).

Moreover, in the following years the Ghirri's research in the architectural field expanded to the analysis of works of other great architects such as Paolo Portoghesi (Rome 1931) and Marcello Piacentini (Rome 1881-1960). Regard to Piacentini, can be very interesting to consider the photos of the University La Sapienza, in Rome (*Roma, La Sapienza, 1982* — Fig. 7), in which it is once again possible to appreciate the fragmental point of view and the unusual use of light and shadow typical of Ghirri's work. Ghirri thinks of these buildings almost like an inside space, and consider both — inside and outside — with the same intimate, mnemonic, “experienced” approach, that is good for giving dignity back to «things which are only themselves» (Costantini, 1996: 8).

NOTES

- 1 The essay was included in the catalogue of the exhibition *La sovversiva normalità dello sguardo. Fotografi italiani di paesaggio negli anni ottanta* hold at the Italian Institute of Culture, Montreal, in 1995. The definition “New Wave” is further specified in Marra, C., 1999: 221.
- 2 As stated by Elena Bordignon. Cf. Bordignon, E. (2008). *Viaggio in Italia. Flash Art*, 270, retrieved from http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=125&det=ok&articolo=VIAGGIO-IN-ITALIA.
- 3 As well underlined by Roberta Valtorta (2005: 124), these artists came from different backgrounds (architecture, design, cinema, etc.) but all were able to look at the same cultural references in photography: Atget, Strand, Evans, up to the so-called *Nuovi Topografi* (New Topographs).
- 4 As stated by Marina Spunta, Ghirri’s increasing importance, in the last few years, is linked to a greater number of recent publications in English, for example the reprint of his first book, *Kodachrome* (1978), by MACK (London), and to a growing number of major exhibitions.
- 5 Giovanna Calvenzi declares *Viaggio in Italia* a «radical shift in Italian photography» and responsible for the birth of the new Italian School of Landscape. See Calvenzi, G., 2003: 91.
- 6 The importance of the series *Catalogo* with regard to this paper can be well underlined by the Ennery Taramelli’s description of the series’ contents: «And the architecture, surfaces and geometric shapes are meticulously ordered and classified into a highly singular catalogue» (Taramelli, E., 2005: 150).
- 7 *Paesaggi di cartone* is the title of an exhibition hold in Milan, at the Diaframma Gallery, in 1974. The catalogue *Luigi Ghirri: paesaggi di cartone* (1974). Modena: Somar, includes an essay by Massimo Mussini.
- 8 Here is quoted a conversation between Ghirri and Quintavalle previously included in Ghirri, L. & Quintavalle, A. C., (1991). *Viaggio dentro un antico labirinto*. N. p.: D’Adamo editore, 65.
- 9 The first encounter between Ghirri and the Conceptual Art goes back to 1969, thanks to Franco Guerzoni. From this moment, Ghirri begins to collaborate with a group of artists who, along with Guerzoni, included Carlo Cremaschi, Giuliano Della Casa and Claudio Parmiggiani (see, for example Angela Madesani, *Rubare l’immagine: Gli artisti e la fotografia negli anni’70*. Milano: Edizioni Tega, 75-79).
- 10 We must consider the fact that Ghirri was very influenced by his pragmatic early formation as a surveyor; this formation makes Ghirri be an expert of the historical and urban pattern in which he lives, and prompts him to prefer, as subject matter of his works, those materials previously investigated, in a different way, for professional reasons.
- 11 Consider for example Grazioli, E. (2001). *Arte e pubblicità*. Milano: Bruno Mondadori.
- 12 Arturo Carlo Quintavalle, in *Luigi Ghirri: memorie di Pietra*. Città di Bitonto: Essegi, 1990: 21, traces the power of Ghirri’s photography to reduce the space to a sort of antique *mise-en-scène* back to the avant-garde tradition and to the works of the Italian artist Giorgio De Chirico (Quintavalle in particular refers to the well-known series *Piazze d’Italia* - Italian Squares).
- 13 See Valtorta, R., 2005: 123.
- 14 As Massimo Mussini states, one of the exponent of this address can be considered the photographer Beppe Zagaglia (Modena, 1933), who “shared” with Ghirri, despite the opposite artistic results, the interest in the landscape of Modena.
- 15 In Bizzarri, G., & Bronzoni, E. (1986). *Esplorazioni sulla via Emilia, vedute nel paesaggio*. Milano: Feltrinelli.
- 16 As well as Luigi Ghirri, in this case is very important to consider the work of Mimmo Jodice (Napoli, 1934) – see the photo *Gibellina, Trapani, 1982* – or Gabriele Basilico (Milan 1944 - 2013), interested in the reproduction of the suburbs, in particular the suburbs of Milan, in his works. See for example the

- photograph *Milano 1979*, including in *Viaggio in Italia*. For a theoretical in-depth analysis, see Basilico, G. (2007). *Architetture, città, visioni. Riflessioni sulla fotografia*. Milano: Bruno Mondadori.
- 17 Marc Augé elaborated the notion of “non-places” in 1992, in the book: *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- 18 «In short, the idea is that the photography is the idea of the photography, so a consideration around making the image, an afterthought about image and a complete overturn, we can well understand why, of the previous photography» (Quintavalle, A., C. 1984: 10).
- 19 See Malacarne, G., 2011: 8. In this case, as Malacarne asserts, there is a reference to Roland Barthes and his work *La camera chiara* (Barthes, R. 1980: 41).
- 20 Aldo Rossi (Milan, 1931 — 1997) received a degree in Architecture from the Politecnico University, Milan; then he taught in Venice, Milan, Zurich and in various American Universities (including Harvard and Yale) and designed many projects in Europe, United States, and Japan.
- 21 Vittorio Savi was born in Fidenza in 1948. He was an architecture historian and taught in Florence, from 1976, Bologna and, from 1996 to 2008, in Ferrara. He wrote many essays on the works of Aldo Rossi. He died in Florence in 2011.
- 22 Ghirri, L. (1983). Il cubo e il portico. *Lotus International*. 38, 37-44. Ghirri’s visual text is preceded by a note by Vittorio Savi: Il cimitero aldorossiano. Traccia di un racconto critico. *Lotus International*. 38, 30-35.
- 23 See Ghirri, L., 1996: 33.
- 24 Consider the already mentioned series *Catalogo, Paesaggi di cartone* and *Topographie-Iconographie*.
- 25 For this aspect, consider also Bartolini, F., & Visentin C. (2006). *Geometrie della memoria. Tra i luoghi e le immagini di Aldo Rossi e Luigi Ghirri*. Parma: Festival Architettura Edizioni.
- 26 Also cited and translated in Re, E., 2006: 8.
- 27 Retrieved in Re, E., 2006: 8.
- 28 To a precise description of the cemetery structure, see Rossi, A. (1983). *Aldo Rossi: opere recenti*. Modena: Panini, 87-90.

BIBLIOGRAPHY

- Augé, M. (1992). *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- Barbalato, B. (2007). *Sul palco c’è l’autore: scrivere, filmare, interpretare: Carmelo Bene, Gianni Celati, Ascanio Celestini, Vincenzo Cerami, Roberto De Simone, Mario Martone*. Louvain: Presses Univ. de Louvain.
- Barilli, R. (1979). *Informale oggetto comportamento. La ricerca artistica negli anni ’50 e ’60*. Volume I. Milano: Feltrinelli.
- Barthes, R. (1980). *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi.
- Bartolini, F. & Visentin C. (2006). *Geometrie della memoria. Tra i luoghi e le immagini di Aldo Rossi e Luigi Ghirri*. Parma: Festival Architettura Edizioni.
- Basilico, G., Morpurgo, G. & Zannier, I. (1980). *Fotografia e immagine dell’architettura*. Bologna: Galleria d’arte moderna.
- Bizzarri, G. & Bronzoni, E. (1986). *Esplosioni sulla via Emilia, vedute nel paesaggio*. Milano: Feltrinelli.

- Bordignon, E., (2008). Viaggio in Italia. *Flash Art*, 270. Retrieved from <http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=125&det=ok&articolo=VIAGGIO-IN-ITALIA>.
- Calvenzi, G. (2003). *Italia: Portrait of a Country throughout 60 years of Photography*. Rome: Contrasto Due Srl.
- Costantini, P. (1996). *Luigi Ghirri – Aldo Rossi*. Milano: Electa.
- Ghirri, L. (1974). *Paesaggi di cartone*. Modena: Somar.
- Ghirri, L. (1978). *Kodachrome*. London: MACK.
- Ghirri, L. (1979). *Luigi Ghirri*. Milano: Feltrinelli.
- Ghirri, L. (1983). Il cubo e il portico. *Lotus International*, 38, 37-44.
- Ghirri, L. (1996). For Aldo Rossi. In Costantini, P. (Ed.). *Luigi Ghirri – Aldo Rossi*. Milano: Electa [1987].
- Ghirri, L. (1997). *Niente di antico sotto il sole, scritti e immagini per un'autobiografia* (edited by Chiaramonte, G., Costantini, P.). Torino: SEI.
- Ghirri, L., Leone, G. & Velati, E. (1984). *Viaggio in Italia*. Alessandria: Il Quadrante.
- Ghirri, L. & Quintavalle, A. C. (1991). *Viaggio dentro un antico labirinto*. N. p.: D'Adamo editore.
- Grazioli, E. (2001). *Arte e pubblicità*. Milano: Bruno Mondadori.
- Madesani, A. (2005). *Rubare l'immagine: Gli artisti e la fotografia negli anni'70*. Milano: Edizioni Tega.
- Marra, C. (1995). *La sovversiva normalità dello sguardo. Fotografi italiani di paesaggio negli anni ottanta*. Ravenna: Danilo Montanari Editore.
- Marra, C. (1999). *Fotografia e pittura nel Novecento*. Milano: Bruno Mondadori.
- Mussini, M. (2001). *Luigi Ghirri*. Milano: F. Motta.
- Mussini, M. (1974). *Luigi Ghirri: Colazione sull'erba*. Milano: Grafiche Stig.
- Quintavalle, A., C. (1990). *Luigi Ghirri: memorie di Pietra*. Città di Bitonto: Essegi.
- Re, E. (2006). *Luigi Ghirri e l'architettura*. Prato: Gli Ori.
- Rossi, A. (1983). *Aldo Rossi. Opere recenti*. Milano: Edizioni Panini.
- Rossi, A. (1996). For Luigi Ghirri. In Costantini, P. (Ed.). *Luigi Ghirri – Aldo Rossi*. Milano: Electa. (Original work published 1995).
- Savi, V. (1983). Il cimitero aldorossiano. Traccia di un racconto critico. *Lotus International*, 38, 30-35.
- Spunta, M. (2014). *Stillness in Motion: Italy, Photography, and the Meanings of Modernity*. Toronto: University of Toronto Press.
- Strand, P., & Zavattini, C. (1955). *Un Paese*. Torino: Einaudi.
- Taramelli, E. (2005). *Mondi infiniti di Luigi Ghirri*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Valtorta, R. (2005). *Volti della fotografia. Scritti sulle trasformazioni di un'arte contemporanea*. Milano: Skira.

THE QUESTIONING GAZE

on Ergy Landau's photos taken in China

ÉVA FISLI

Historical Photo Department, Hungarian National Museum Budapest

[EN]

Abstract

Today, Ergy Landau (Budapest, 1896 — Paris, 1967), a French-Hungarian photographer is rather known as an excellent portrait photographer whose atelier was also an important meeting point for artists in interwar Paris. In my paper I would like to focus on a less known part of her career, namely on her travel to China in 1954. In the year following their visit, Landau and Goncourt Prize winner Pierre Gascard published two books about China. One of them was published under the title of 'Chine ouverte'. In this booklet the role of the photographs is not significant. However, the second book, 'Aujourd'hui la Chine', prefaced by Claude Roy, is a carefully edited volume in which photos and texts mutually complete each other.

In the 1950s, a growing number of texts by leading French authors documented the socio-political changes of China. The travel of Gascar and Landau followed the tendency of these travel reports. On the photos by Landau one can see the traces of the cultural transition, the changes of urban landscape, those of the fast industrialization and the mingling of times. The paper raises these questions: what might the Western reader of China actually see in 1954? How can we recognize the photographer's gaze on her photos? What is the connection between the vintage prints and the edited book? Into what kind of society the book provides a glimpse?

Keywords

Ergy Landau, photobook, photohistory, views of China, travel and photography, travelogue, 1950s .

[PT]

Resumo

Hoje, Ergy Landau (Budapeste, 1896 — Paris, 1967), fotógrafa franco-húngara, é conhecida como uma excelente fotógrafa de retratos cujo atelier foi também um importante ponto de encontro para artistas numa Paris entreguerras. No meu artigo gostaria de me concentrar numa parte menos conhecida da sua carreira, nomeadamente, a sua viagem à China, em 1954. No ano seguinte à sua visita, Landau e o vencedor do Prémio Goncourt, Pierre Gascar, publicaram dois livros sobre a China. Um deles foi publicado sob o título de “Chine ouverte”. Nesta obra o papel das fotografias não é significativo. No entanto, o segundo livro “Aujourd'hui la Chine”, prefaciado por Claude Roy, é um volume cuidadosamente editado, onde as fotografias e os textos se complementam.

Na década de 1950, um crescente de textos dos principais autores franceses documentaram as mudanças socio-políticas na China. A viagem de Gascar e Landau seguiu a tendência desses diários de viagem. Nas fotografias de Landau pode ver-se os vestígios da transição cultural, as mudanças da paisagem urbana, de uma rápida industrialização e contacto entre diferentes tempos. O artigo levanta as seguintes questões: O que é que um “leitor” ocidental da China vê, na realidade, em 1954? Como podemos reconhecer o olhar da fotógrafa nas suas fotos? Qual é a conexão entre as estampas vintage e o livro editado? Em que tipo de sociedade o livro oferece o livro um vislumbre?

Palavras-chave

Ergy Landau, photobook, história da fotografia, vistas da China, viagem e fotografia, diário de viagem, década de 1950.





«...asking a question means beginning to answer it» — this quotation from László Krasznahorkai entwined a column at the exhibition organized in April 2013 at the Hungarian Institute in Paris, displaying Ergy Landau's photographs taken during her visit to China in 1954. The introduction at the entrance of the exhibition mentioned above was an allusion to an unique, fictive travelogue on China, which permanently and deliberately challenges time and space posing questions on the nature of cognition.

Travelogues always concern various levels of understanding. The perspective of the observer-traveler is constantly changing; and his or her report following the trip is always a construction primarily addressed to the audience.

In my paper, I will talk about a travelogue that is based on the photos taken by Ergy Landau during her visit to China in the fall of 1954, as well as on the impressions of French writer Pierre Gascar. The Hungarian born photographer and the Goncourt prize winner writer had the privilege of being among the 28 members of the French delegation officially invited to China when the Communist country celebrated the fifth anniversary of its new constitution. According to Roger Portal, one of Landau's companions, the group, which consisted of varied people with diverse professional and worldviews, covered approximately 6-7000 kilometers in the course of the 45 days they spent there, exploring East-China from Beijing to Tianjin, then travelling through North-East-China back to Beijing, to Shanghai, Canton, Hanku and back to the capital.

In the year after their visit to China, Ergy Landau and Pierre Gascar cooperated on two books. The role of photographs is not truly significant in the thin

Chine ouverte. There are only four of them accompanying the text, as illustrations of ideas articulated in Gascar's travelogue. However, *Aujourd'hui la Chine* is a carefully edited book in which text and image mutually complete each other.

In my paper, I will first talk about the photo exhibition I curated in 2013 in Paris, with Landau's prints. Secondly, I will present the photobook based on the photos taken by Landau as well as in Gascar's impressions. Finally, I will place it in a context of decolonization in France in the 1950s and today.



Figure 1—Éva Fisli. *The entrance of the exhibition in Paris, 2013*

The China of Yesterday: pictures of an exhibition

The exhibition *La Chine d'hier par Ergy Landau*, displaying Landau's photos taken in China, was divided into three sections. The first room offered a selection of those photographs which represented the landscape, the Great Wall, the buildings and ornaments of the imperial palace and opera scenes; everything that was considered exotic and belonged to the image of China as usually known in the West. The central room of the exhibition focused on the views of China in France in the 1950s, in a decade with more and more travelogues published about the enormous country in radical change. In this unit, next to the (cautious) "Chinese world" entry in the 1955 edition of the *Larousse Encyclopaedia*, there was the copy of *Aujourd'hui la Chine*, book of Ergy Landau and Pierre Gascar, published in 1955. The 50 prints displayed in the show were presumably also used during the editing process of this volume.

The versos of the contemporaneous blow-ups owned by Christine Dufour-Beöthy and displayed in the glass cases let the visitors take a glance into the photographer's (and the editor's) workshop. One of the achievements of the positives displayed here was the tracing of succeeding work phases, as the photo is transformed while editing the book. Some of the pictures are cropped; sometimes contrasts become much sharper; other times the image is coloured for the publishing. The comments on the versos were made presumably by Landau; the edited pictures in album usually bear simpler titles.

The third room of the exhibition showed street views and portraits, many of them were *not* included in the book. In this selection the people from *China Today* emerge gradually from the crowd of unknown faces. In the photo series by Landau, the average Chinese couple is represented by Mr. and Mrs. Tchou living in a "hutong" in Beijing; the owner of the capital's oldest pharmacy and his elegant wife also appear; and Li Chan Yuan from the village of Tai Ping embodies "the" Chinese peasant. Visitors could also find photos about the barber at work in the street, students gathering in parks in order to relax, to discuss things or to do some exercises, people waiting for the train at the main railway station or entering their home in the evening, mothers with their children, workers in search of books published for them and young couples dancing in front of a Maoist scenery.

A Chinese Photobook

Ergy Landau, who was born in Budapest, Hungary in 1896⁶, arrived in China in 1954 already as an experienced photographer. She was a member of the French delegation, one of the people who could “make a picture” of the huge civil-war-ridden country that was going through important industrial and social changes in the 1950s. She participated in an organized trip, which meant that she did not travel alone following only her own wishes.

However, Roger Portal, one of her travelling companions, recalls that they had some opportunity for individual walks as well, specially in the cities where they stayed longer (for instance, they spent altogether two weeks in the capital and 3-5 days in Shangai and Canton).⁷

The photographer was also free in the sense of choosing the scope of her camera. She had the freedom of selecting from her pictures after the trip too, notwithstanding the fact that she was looking through the glasses of her own culture,



Figure 3—Eva Landau. *China*, 1954. Gelatin silver print. Courtesy of Christine Dufour-Beöthy



Figure 4—Eva Landau. *China*, 1954. Gelatin silver print. Courtesy of Christine Dufour-Beöthy



Figures 5 and 6—Eva Landau. *China*, 1954. Gelatin silver print.
Courtesy of Christine Dufour-Beöthy

age and dreams.⁸ This is demonstrated by the photos exhibited in Paris, some of which represented what was exotic, ancient and different in China, what might have seemed both familiar and unknown to Western eyes.

Among the photographs there are several shots of children. It is worth mentioning here Landau's travelling companion Roger Portal, once again, who did not neglect to mention that his first impression in China was dominated by the great number of children in the cities, who would bustle around strangers as soon as they stopped for a moment. According to him, urbanization and the spectacular growth in the number of births were the most striking phenomena in the new China. Certainly, both Landau — great at photographing children anyway — and Gascar observed these features. Yet different versions of time met in their Chinese photobook. Still and timeless landscapes appear in the photos as well as visible traces of human presence: stone ornaments of old buildings or current construction sites. Thus the next in *China Today* is full of references to time.

The book is essentially based on contrasts. The constant confrontation of the new and the old world is visible not exclusively in the text, but also in the typography and in the juxtaposition of some pictures. Sometimes the reader can see a coloured (!) portrait of a young person next to a grey old face, and on the pages of the volume, one can find the carefully dosed contrast of drawings of ancient Chinese figures and motifs and modern photographs.⁹

According to the prints, Ergy Landau was just as impressed by stone ornaments on buildings as by street views or an interesting face, or at least she pursued to record many of them with her camera. Thus, the dragons, guardian lion statues and twines in her photos reappear in the pages of the book published in 1955 as if they were graphic quotations.

Typography and photography can be read in several ways in the book. Sometimes, the drawing motif repeats a motion captures in the photograph, thus linking the old and the new world; sometimes it grabs a single detail, or multiplies a motif. For instance, the unknown typographer makes new birds fly onto the picture of an ancient Chinese symbol, the crane. The book is a spectacular result of the cross-collaboration between writer, photographer and typographer.

China's Readers

«First I started to read about China, its yesterday and its today, and then I went there to see it», wrote the poet and essayist Claude Roy, author of the preface in the book of Landau and Gascar (Roy, 1955: 6). Knowledge constructed by books and pictures is constantly overwritten by current interests. Question remains, however, the focus of the changing public attention is, what is regarded with interest by the current readers.

It may be useful to mention here Henri Cartier-Bresson's photobook published in 1954.¹⁰ The volume *D'une Chine à l'autre* presented photos from 1948-1949 in its lean way. The photoreport is prefaced by Jean-Paul Sartre. The pictures taken before and just following the communist take-over give a strong imprint of China and are sometimes filled with tension, poignancy to European eyes.¹¹

Compared to this book, *China today* does not offer any dramatic tension. According to Landau's pictures taken in 1954, China is first if all cheerful: many of the photos selected and published in the book show hilarious faces and the text also greets the general happiness...

While Cartier-Bresson's *documentarist*¹² photobook offers a detailed historical overview and a map of China, and its author highlights the context of every image in pretty long captions, the book by Landau and Gascar does not aim at this kind of submergence. The list of pictures at the end of their book contains only short lines, with the names of places or some general remarks such as *Chinese Streets, In the Forbidden City, Student, etc.*

According to Sartre, in his preface of Cartier-Bresson's book, the photojournalist tears quite spectacularly with the former visual ethnic stereotypes of Western eyes about Chinese people¹³, in the introduction of the *China today*, so Claude Roy reflects on the outsider position of the author-travellers:

«I do not claim that this is the first time in centuries when we can take a look at China without interest, for that would be false. Quite the contrary, we are passionately interested in the country. However, this is the first time when we can take a look at it with a genuine interest (...)» (Roy, 1955: 23).

What Sartre sees as the virtue of the photos by Cartier-Bresson, showing the human beings behind the stereotypes, that is the comprehension of the so called *homme profond* for Roy. Both Sartre and Roy emphasized the humanist features of photography in the context of decolonization.¹⁴

As for Gascar, who wrote the textual part of Landau's book, he sees China in the 1950s as a relatively sunlit, picturesque landscape, which looks hopeful and fresh in comparison with the alienated and dull Eastern Europe. Landau's renowned French co-author thought in the mid-fifties that «in 10 or 15 years (...) China will be a great industrial power. This perspective opens every way to the future for the Chinese worker» (Gascar, 1955: 58-59).

The large country “with bright future” was alluring to Gascar. The crowd that can be seen on the photos many times is not depressing to him at all, and does not tend towards alienation. Gascar rather saw the possible realisation of individual and collective liberty in it. He saw and wanted to make the readers see the happiness of the people after the years of chaos and suffering, rather than the starving millions, he saw the general hunger for culture. The writer emphasized zealously the way the country was oscillating between the past and the future.

Gascar's texts fit to the wave of (not only) French political travelogues of the 1950s.¹⁵ He also belonged to the generation of left-winged intellectuals, many of whom visited China on an official invitation from the distant country in the fifties and who usually recorded their experiences with great success.¹⁶ The Chinese travelogues were published in several magazines or by Gallimard Publishing House, and, in 1956, *Les Temps modernes* edited a special issue called *China today and yesterday*. I would place the Chinese photobook of Ergy Landau on a virtual bookshelf in the neighbourhood of these texts.

60 years on, Gascar's text has inevitably lost its enthusiastic character. However, the photographs have been enriched by time. In the photographs one can

see today the former cities that were rebuilt ever since, the *hutongs* that disappeared during the past decades as well as the small shops that were closed, the transformed landscape and society. Briefly, one can recognize today the pictures of China in transition.

Equally, today we can turn with curiosity towards the photos that were not included into the book, even if the photographer took them when she visited China. These photographs are already numerous in the Dufour-Beöthy collection, presumably there may be even more on the still unknown negative.¹⁷

Conclusion

The photographs taken by Ergy Landau were the pictures of China's transition indeed. While organizing the photo exhibition opened in the Spring of 2013, in Paris, I was interested in what the country had been like, according to the insight afforded by the photos and the contemporaneous texts published along each other, and how we can place the trip and the book in their former geopolitical context. However, one should have no illusions: although the selection did bring several longforgotten positives by Landau into the limelight, it could but touch the surface. A more comprehensive perspective of the photographer's trip and work in 1954 and of her book's significance in her career could yet be achieved by researching the still available negatives and the comparison on further, primarily French (and Chinese) sources. Nevertheless, I still think it is important, even from a distance of three years, that even if only for a short time I managed to reveal that Landau's *oeuvre* up to 1967 was richer than previously acknowledged.¹⁸ Of course, I have no ultimate answers regarding its amplitude but I hope I have succeeded in asking the question correctly.

NOTES

- 1 I take the opportunity to express my thanks to Judit Baranyai and Balázs Ablonczy for having the idea of the Landau exhibition; to József Keresztes-Nagy and Krisztina Vona for having helped me to build up the exhibition *The China of Yesterday through Ergy Landau's Eyes*; to Katalin Szlukovényi for translating my communication held at the conference of the University of Porto in 2015; to Judit Zádor for her help to find Douglas Smith's paper and to Christine Dufour-Beöthy, who gave her consent to publish the photos in her possession.
- 2 Portal, 1954: 227-240
- 3 The book that was published in 1955 in Lausanne, contains 164 pages with black and white and coloured photos. According to its imprint, it was printed in 15.000 numbered copies. Number 372 is in my possession.
- 4 According to Christine Dufour-Beöthy, the photographer gave the prints to her shortly before her death.
- 5 About the Chinese photobooks, see the current project by Martin Parr and Wassink Lundgren.
- 6 «Erzsi Landau was born to a wealthy merchant family. She started studying photography from various tutors, including one of her friends, Olga Máté. She had a studio in the 4th district, at the József Ferenc quay (in Budapest); then she moved abroad, to Paris in the middle of the 1920s. Most of the leading Hungarian intellectuals visited her studio at the 17ème rue Lauriston. She signed her photographs as Ergy Landau (...). On the basis of her portraits (of Iván Múzeum) and her photos (of an unknown man and of French sculptor Antoine Bourdelle) at the Museum of Literature (Petöfi Irodalmi Múzeum) she seems to be a photographer following the tradition of realism, editing excellently, producing photos rich in tone and detail, making good use of the modelling capacity of light and representing intellectually well. Iván Hevesy has called attention to Landau's nude photographs, partial nude compositions, nude groups and her urban and country landscapes. The best of her cityscapes were published in 1954 in the album *La France, le livre ouvert* edited by Pierre Seghers» (E. Csorba, 1997: 50-54).
- 7 See Portal, 1954: 228-229.
- 8 About the cross-collaboration between politically engaged intellectuals and photographers see Montier, J.P. (2010).
- 9 On the back cover there are Chinese symbols written twice, but in different size, meaning "New China"; the expression has been used from the beginning of the 20th century, and after the proclamation of the republic. Later has been used for the Chinese People's Republic. I thank Klára Zombory for deciphering the text.
- 10 See Smith, D., 2009.
- 11 Thus, the shot about the corpse of a newborn baby girl next to a dead cat (32).
- 12 C.f. «The purpose of the book is then, avowedly documentary, an exercise in the communication of visual and textual information about a key point in Chinese history. As such, the book moves away from the conception of the photographic image as an independent self-explanatory artefact towards the construction of a sequence of contextualized images that derive their meaning collectively from an overarching historical narrative» (Smith, 2009: 62).
- 13 Sartre, 1954: 9.
- 14 Douglas Smith confronts the opinion of Sartre (photographs are apt to avoid former ethnic stereotypes), and that of Roland Barthes and Susan Sontag about tautological photos that rather strengthen stereotypes (Smith, 2009: 69-70).
- 15 Cf. Hourmant, F., 2000.
- 16 Cf. the French translation of Jack Belden's book: *La Chine ébranle le monde* (1951), Claude Roy: *Clef pour la Chine* (1953), Paul Ricouer's essay, «Certitudes et incertitudes d'une révolution», published in

January 1956, as a thematic issue of the magazine *Esprit*, called *La Chine, port ouvert*. See also Simone de Beauvoir's *La longue marche: essai sur la Chine* (1957).

- 17 Some of Ergy Landau's photos taken in China (and in Mongolia) are preserved in the National Library of France (Bibliothèque Nationale de France). According to their versos, some of the pictures were exhibited at the French National Salon of Photography (Salon Nationale de la Photographie) in the second half of the 1950s. Our research could be enhanced by researching not only these developed pictures but also those of the archive of the Centre Pompidou as well as that of the Rapho Agency, possibly preserved further relevant material.
- 18 Speaking about the female gaze in the interwar period, Kershaw and Kimyongür mention Landau's work, primarily because of her nude photographs. Cf. «For the first time photographic viewers were faced with the female gaze as it explored the female body and opened up new perspectives. For example, the work of Ergy Landau, who focused almost exclusively on the female nude, broke new ground» (Kershaw, Kimyongür, 2007: 1475, highlighted by the author).

BIBLIOGRAPHY

Cartier-Bresson, H. & Sartre, J.P. (1954). *D'une Chine à l'autre*. Paris: Delpire.

E. Csorba, Cs. (1997). Magyar női fotográfusok a századfordulón. A kísérletezéstől az önmegvalósításig [Female Hungarian Photographers at the Turn of the Century: from experimenting to self-fulfilment]. *Fotóművészet*, vol. 3-4, 50-56.

Gascar, P. (1955). *Chine ouverte*. Paris: Gallimard.

Hourmant, F. (2000). *Au pays de l'avenir radieux. Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*. Paris: Éditions Aubier.

Kershaw, A. & Kimyongür, A. (2007). *Women in Europe between the Wars. Politics, Culture and Society*. Ashgate: Aldershot & Burlington VT.

Krasznahorkai, L. (1992). *Az urgai fogoly [The Prisoner of Urga]*. Budapest: Széphalom Könyvműhely.

Landau, E. & Gascar, P. (1955). *Aujourd'hui la Chine*. Lausanne: Éditions Clairefontaine, La Guilde du Livre.

Montier, J.P. (2010, May 25). Henri Cartier-Bresson, figure de l'intellectuel? Retrieved from <http://etudesphotographiques.revues.org/3449>

Portal, R. (1955). Vu en Chine, 1954. *Politiques Étrangères*, vol. 20: 227-240.

Smith, D. (2009). From one China to the other. Cartier-Bresson, Sartre and photography in the age of decolonization. *Photographies*, vol.2, (1) 59-71.

*A DIFUSÃO DE ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS através do AtoM (Access to Memory) O exemplo da fotografia de arquitetura**

GRAÇA BARRADAS

CEAA/Escola Superior Artística do Porto, Portugal

[EN]

Abstract

In general, the dissemination of photographic archival fonds or collections is carried out by databases, which can be presented with different configurations depending on the institution that has the photos' custody. For the one hand, there are sets of photos in the museums, using databases usually directed to art collections for their catalogation, such as Matriznet; on the other hand, there are libraries and documentation centers using bibliographic catalogation on photographs; moreover, there are several archives containing photographic funds and collections, usually cataloguing them through archive's standards.

The present communication intends to focus on the last topic, analyzing the functionalities of AtoM (Access to Memory) as a tool for cataloguing, indexing and disseminating photographic archives. This free software from ICA (International Council on Archives) is based on the international standards ISAD(G), ISAAR (CPF), ISDIAH and ISDF. It will be analyzed its straight, weaknesses, opportunities and threats, taking as example the on going project about architectural photography of the Teófilo Rego Photographic Archive (Museu Casa da Imagem — Manuel Leão Foundation).

Keywords

Photographic archives, digital archives, architectural photography, software AtoM.

[PT]

Resumo

A difusão de fundos ou coleções fotográficas é, geralmente, realizada com recurso a bases de dados que podem apresentar diferentes configurações, consoante a entidade custodiante. Temos, por um lado, as coleções fotográficas que estão integradas em museus, os quais usam bases de dados direcionadas para a descrição de objetos de arte de diversas categorias como é o caso do Matriznet; por outro lado, as coleções que integram as bibliotecas e centros de documentação, que são descritas sob um cariz bibliográfico; e, por último, as custodiadas por arquivos usando as bases de dados de normalização arquivística.

É este último modelo que a presente comunicação pretende abordar, destacando a análise das funcionalidades do software de arquivo AtoM, software livre disponibilizado pelo ICA (Conselho Internacional de Arquivos) como ferramenta para a descrição, indexação e difusão no caso dos arquivos fotográficos. O AtoM é baseado na normalização internacional ISAD(G), ISAAR(CPF), ISDIAH e ISDF. Nesta análise pretende-se examinar as suas potencialidades, fragilidades, oportunidades e ameaças, tomando como exemplo o projeto em curso de difusão de fotografia de arquitetura do Arquivo Fotográfico Teófilo Rego (Museu Casa da Imagem – Fundação Manuel Leão).

Palavras-chave

Arquivos fotográficos, arquivos digitais, fotografia de arquitetura, software AtoM.



Ao longo da história, a fotografia nem sempre foi reconhecida como parte integrante da categoria das fontes primárias, tanto por historiadores como por bibliotecários ou arquivistas. Muitas vezes, as coleções fotográficas eram remetidas para a “categoria de miscelâneas ou memorabilia” (Long, 1984: 9). A difusão de fundos e coleções fotográficas deve a sua ascensão ao longo dos anos, em grande parte, ao desenvolvimento dos processos fotográficos, cada vez mais portáteis, e à simplificação do processo reprográfico da própria fotografia.

Atualmente, a fotografia está bastante mais difundida ao nível dos grandes bancos de imagens, alguns de intuito comercial outros de difusão gratuita, do que através de bibliotecas e arquivos, embora uns e outros cumpram funções distintas. Os primeiros são em geral dirigidos ao mercado do design gráfico, publicidade, comunicação e produção audiovisual e editorial (Sánchez-Vigil & Salvador-Benítez, 2013: 104), dispondo também da vantagem de uma maior visibilidade na Internet. Comumente, os bancos de imagens usam interfaces acessíveis e pesquisa simplificada destinadas a um utilizador comum. O nível de informação apresentada em cada imagem é mínimo ao nível de contextualização, em geral consta do título, data, local, autor e direitos de autor, como, por exemplo, dois dos maiores bancos de imagens: a *Corbis* e o *Getty Images*. Em termos de pesquisa, os bancos de imagens como a *Corbis* usam tanto o sistema linguístico como o sistema visual para a busca de imagens (Arillo, s.d.: 4). O sistema linguístico baseia-se na busca de imagens de acordo com as palavras associadas à própria imagem; já no sistema de pesquisa visual de recuperação da informação, o utilizador seleciona uma fotografia e o sistema busca imagens similares baseado na sua cor, textura ou composição. Utilizando este último sistema, temos, por exemplo, o caso do *Ikona* ou o sistema QBIC do Museu Hermitage (Arillo, s.d.: 8-12). Podemos salientar um caso português que se encontra dentro da linha dos

bancos de imagens, com difusão em conjuntos temáticos, que é o Arquivo Fotográfico da Lusa. Atualmente *online*, este arquivo conta com uma pesquisa de sistema linguístico, dando maior enfoque à fotografia e não propriamente à sua contextualização enquanto documento, ou à relação entre as diversas fotografias.

Os fundos e coleções de fotografia, tanto custodiados por museus, como por bibliotecas ou arquivos, propõem-se desde o final do século XX, e cada vez mais, à sua difusão através da *web*. As bases de dados, muitas vezes vocacionadas a cada especialidade, são usadas igualmente na descrição da fotografia, como temos o caso português da Direção Geral do Património Cultural (DGPC) e do seu sistema *Matriznet*, com possibilidade de fazer catalogação, tanto de objetos como de fotografia, através de uma ficha de inventário museológico. Em muitos casos, estas fotografias pertencem a coleções ou avulsos incluídos em conjuntos museológicos, e, uma vez que se trata de uma inventariação, é dada uma maior relevância ao seu papel enquanto objeto museológico e ao contexto de aquisição, do que propriamente à sua integração num modelo conceptual de descrição ou ao destaque do o seu autor.

Igualmente, muitas bibliotecas que detêm coleções fotográficas usam, tanto para a catalogação de monografias e periódicos como para as fotografias, *softwares* aplicando os mesmos campos bibliográficos: título, autor, publicação, descrição física, assunto, ou código CDU. Em geral, nestes casos custodiam coleções próprias ou

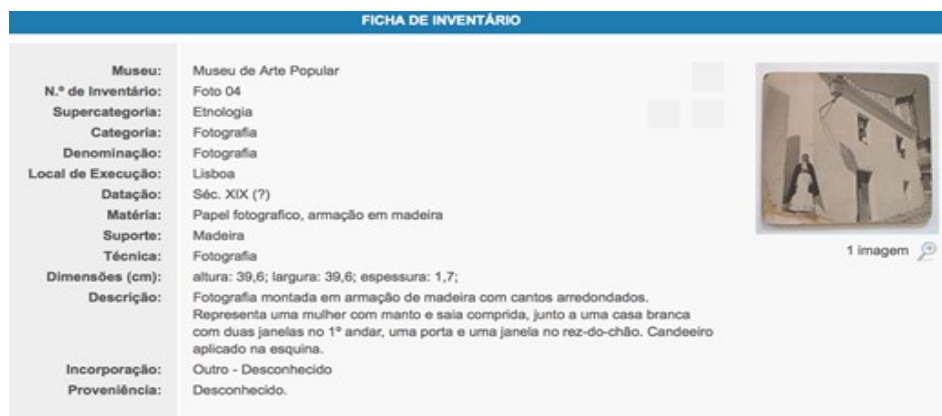


Figura 1—Ficha de Inventário do *MatrizNet*

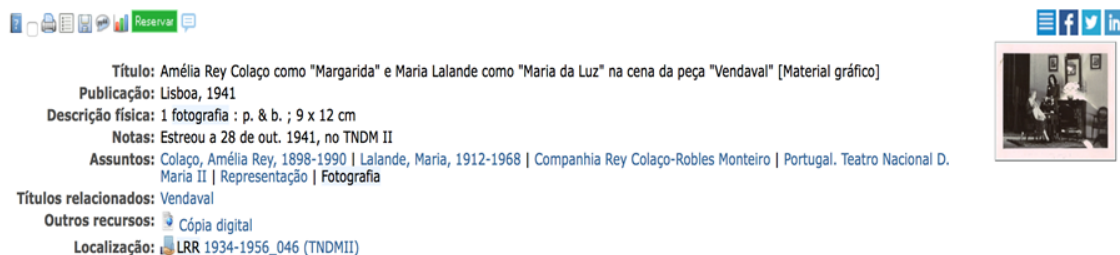


Figura 2—Catalogação de fotografia pertencente à coleção do Teatro D. Maria II

doações que acabam por catalogar ao nível da coleção ou da unidade de instalação, sendo que estes *softwares* dado o seu cariz ser de processamento bibliográfico não apresentam um modelo hierarquizado e correlacionado entre níveis, mas um modelo conceptual plano. Neste caso, podemos, por exemplo, mencionar a Biblioteca Nacional (BN); a Biblioteca da Ajuda — sob a tutela da BN; o Projeto de tratamento, organização e difusão das coleções fotográficas do Campo Arqueológico de Mértola através do sistema *BibliOpac*; ou ainda as coleções fotográficas do Teatro D. Maria II, estas catalogadas através do *Biblio.net* — Sistema integrado de gestão de bibliotecas, conforme ilustra o exemplo da Figura 2.

No campo da arquivística, várias instituições se propõem à descrição e difusão dos seus fundos ou coleções, como temos o caso do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, atualmente dependente da Direção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB), utilizando o *software* *DigitArq*. Este tem o intuito de difundir tanto fundos documentais como fundos fotográficos, agregando muitas vezes em anexo um objeto digital, quer seja documento gráfico ou fotografia. Na DGLAB está ainda integrado o Centro Português de Fotografia (CPF)¹, o anteriormente denominado Arquivo Nacional de Fotografia, e que atualmente detém cerca de dois milhões de documentos fotográficos (Lacerda & Gravato, 2007: 8). Desde cerca de 2005, o CPF tem vindo a proceder à difusão através da base de dados *DigitArq* de fotografias de entidades que se encontram no seu depósito, nalguns casos comprados como, por exemplo, a Fotografia Horácio Novais e Herdeiros (Lisboa), Foto Vasques (Lisboa), Fotografia Alvão (Porto), e, noutros, doados como a Foto Artística

Samorrinha (Faro), Estúdio Almeida (Ovar), e Foto Oriente (Lisboa) (Barradas & Silva Graça, 2014: 17). É seu objetivo a preservação e disponibilização de descrições multinível de cada coleção ou fundo custodiado, muitas com objetos digitais associados. Dentro da administração pública pode-se ainda citar alguns municípios, como o Arquivo Fotográfico de Lisboa (Câmara Municipal de Lisboa), que tem diversas coleções descritas e difundidas *online* através do software de arquivo X-Arq.

Existem igualmente outras instituições portuguesas de âmbito privado que adquiriram fundos fotográficos particulares, e procederam posteriormente ao seu tratamento e difusão, como é o caso da Fundação Calouste Gulbenkian, que recuperou o fundo Estúdio Novais (Lisboa), adquirido em 1985, e o divulgou através do *site* da Biblioteca de Artes da Fundação. Outro projeto recente similar é o Espólio Fotográfico Português, que adquiriu e tratou o fundo do Estúdio Foto-Beleza, com cerca de 600.000 espécies fotográficas (Sousa, 2008: 20). Este fundo foi recuperado por iniciativa do Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade (CEPESE), disponibilizando *online* parte das imagens, isentas de direitos de autor e direitos conexos, com intuito comercial. Nestes casos, as bases de dados são geralmente estruturadas de maneira a difundir a um nível temático, com um mínimo de informação ao nível de cada imagem, seguindo um modelo similar ao dos modelos dos bancos de imagens.

**O AtoM como instrumento de descrição, indexação e difusão de fotografia.
O exemplo da fotografia de arquitetura**

O AtoM, *software* livre de *open source*, foi desenvolvido em 2003 após a *Conférence Internationale de la Table Ronde des Archives* (CITRA) na Cidade do Cabo. O projeto estruturado pelo *Committee on Information Technology* estabeleceu as bases para um sistema de *open source* para informação arquivística, denominado *Open Source Archival Resource Information System* (OSARIS), e que paralelamente ao projeto da *Human Rights Task Force* (Bushey, 2012: 1), poderia providenciar uma

plataforma de informação sobre documentação relativa aos direitos humanos para disponibilizar na Internet.

Em 2006 surgiram as primeiras versões experimentais do *ICA-AtoM* 0.1 e 0.2, sendo que dois anos mais tarde foi apresentada no congresso de Kuala Lumpur a primeira versão em beta *ICA-AtoM* 1.0. O objetivo do ICA com este projeto é essencialmente: proporcionar às instituições a possibilidade de disponibilizar os seus arquivos *online* de uma forma financeiramente exequível; proceder à descrição documental de acordo com os standards do ICA; proporcionar um interface multi-línguas; instituir as boas práticas de difusão na *web*; proporcionar a flexibilidade e facilidade de adaptação a cada instituição (Bushey, 2012: 2), uma vez que o seu código de fonte se encontra disponível.

Ao longo dos anos, o *AtoM* foi-se aperfeiçoando e progredindo de acordo também com as sugestões apresentadas pelos seus utilizadores, já que este projeto pretende valorizar uma comunidade ativa e o intercâmbio de experiências entre usuários. Em 2010 surgiu a versão 1.1, a primeira versão não beta apostando na estandardização do design, descrição multinível, registo de autoridades segundo a ISAAR(CPF), interface multi-línguas, e exportação e importação de dados. No ano seguinte, o ICA lança a versão 1.2, confiando o seu desenvolvimento a nível técnico e suporte ao usuário à empresa canadense *Artefactual Systems Inc.* Esta empresa criou e usa o código Qubit², tanto para o *ICA-AtoM* como para o *Digital Collection Builder* (DCB), sendo possível aos utilizadores do *AtoM* fazerem alterações na aplicação de acordo com as suas necessidades, procedendo ao *download* do código de fonte do projeto wiki, inclusive sendo encorajados a submeter as suas alterações para a *Artefactual Systems Inc.*

É possível no *AtoM* fazer importações e exportações de descrições arquivísticas através de *Encoded Archival Description* (EAD) e Dublin Core XML, de registos de autoridades através do *Encoded Archival Context* (EAC) e de *thesauri* utilizando o *Simple Knowledge Organization Systems* (SKOS).

A UNESCO inicialmente apoiou o *ICA-AtoM* através do *Information for All Programme* (IFAP) e a *Information Society Division* da UNESCO. Inclusive, a UNESCO Archives foi uma das instituições piloto no uso do *AtoM* e na disponibilização de descrições arquivísticas *online* desde 2009. Para além da UNESCO Archives³, o *AtoM* é utilizado por diversas instituições na difusão de fundos na Internet, e no ano de 2011 contabilizava já mais de 150 instituições que usavam esta ferramenta. O próprio projeto incentiva as instituições e organizações utilizadoras a registarem-se e colocarem o *link* para o seu arquivo na *shortlist* dos utilizadores do *ICA-AtoM*. Na sua maioria são instituições que pretendem difundir na Internet os seus fundos documentais somente ao nível da descrição, algumas sem adicionarem objetos digitais. Temos outros casos em que se conjugam fundos de documentação textual com fundos fotográficos, sonoros e audiovisuais, como, por exemplo, o caso português do arquivo da CGTP-In⁴, o brasileiro Arquivo da Marinha⁵ ou o City of Vancouver Archives.⁶

Relativamente à difusão de fundos fotográficos usando o *AtoM*, podemos salientar o exemplo do *Proyecto Albúmina do Centro de la Tecnologia de la Imagen da Universidad de Málaga* (CTI-UMA)⁷, ou o português recentemente divulgado Arquivo da Social Democracia.⁸

O projeto de investigação em curso, *Fotografia, Arquitectura Moderna e a “Escola do Porto”: Interpretações em torno do Arquivo Teófilo Rego* (FAMEP), tem como um dos objetivos a seleção, descrição, acondicionamento, digitalização e difusão de parte do fundo fotográfico Teófilo Rego. Este fundo consta de cerca de 600.000 imagens em positivo e negativo, na sua maioria produzidas no âmbito do Estúdio Fotográfico Foto-Comercial, que teve atividade no Porto entre os anos 40 a cerca de 2000, encontrando-se atualmente no Museu Casa da Imagem da Fundação Manuel Leão.

Este projeto de parceria entre o Centro de Estudos Arnaldo Araújo da Escola Superior Artística do Porto (CEAA-ESAP) e o Museu Casa da Imagem da Fundação

Manuel Leão pretende proceder a uma seleção temática de imagens relativas ao tema da arquitetura moderna, em especial no Porto e Norte de Portugal. Relativamente ao âmbito cronológico, será uma seleção de imagens de aproximadamente desde os anos 40 aos anos 70 do século XX. Este projeto encontra-se em fase de testes para a adoção do *software AtoM* para a difusão *online* desta seleção fotográfica. Utilizando como metodologia a análise SWOT (*Straight, Weaknesses, Opportunities and Threat*), ou seja, as forças, fraquezas, oportunidades e ameaças, analisaremos a utilização do *AtoM* como instrumento de descrição, indexação e difusão de fundos ou coleções fotográficas, exemplificando com o caso da seleção de fotografias de arquitetura do Projeto FAMEP.

Iniciando a análise dos fatores internos, podemos considerar como pontos fortes da utilização do *AtoM* como ferramenta para descrição e difusão de documentação em geral e fotografia em particular:

- A utilização de normalização internacional do ICA como: a ISAD(G) — *International Standard Archival Description*; ISAAR(CPF) — *International Standard Archival Authority Records*; ISDIAH — *International Standard for Describing Institutions with Archival Holdings*; ISDF — *International Standard for Describing Functions*.
- Flexibilidade do *software* e possibilidade da sua alteração, uma vez que tem código de fonte aberta. Tem a possibilidade de modificação do *layout*, e é passivo de alteração relativamente aos níveis de descrição documental pré-definidos, contudo, sendo conveniente manter os níveis standard da ISAD(G).
- Modelo conceptual de descrição arquivística. O modelo conceptual, atualmente adotado por muitos *softwares* de arquivo, afasta-se de uma conceção de descrição plana, rígida e unidimensional, como a que era anteriormente utilizada para elaborar instrumentos de descrição documental (IDD's), passando para uma descrição pluridimensional, potenciando as relações entre níveis e a descrição do contexto de produção dos documentos (Heredia, 2010: 167).
- Possibilidade de criar diversas contas de utilizador, as quais o administrador pode gerir e definir permissões, como: editar ou apagar registos ou objetos digitais, permissão para criar termos de indexação, etc. Esta gestão de contas é especialmente útil quando se trata de uma equipa de tamanho considerável a trabalhar neste *software*, como acontece no Projeto FAMEP.

- O *AtoM* alerta para a falta de campos de descrição obrigatórios, segundo a ISAD(G), como código de referência, título, dimensão, suporte e data. Alerta também para a não concordância de datas quando níveis de descrição que estão hierarquizados superior ou inferiormente, e ainda entre os próprios níveis de descrição não estão devidamente hierarquizados, segundo as normas.
- Possibilidade de um nível de descrição estar em estado preliminar, enquanto se trabalha nele, ou publicado para ser visualmente acessível para o público. O perfil de administrador do sistema pode ver listados todos os estados dos documentos.
- Pesquisa simples e pesquisa avançada recorrendo à utilização de filtros, podendo pesquisar-se por título, âmbito e conteúdo, pontos de acesso, etc. Relativamente à pesquisa por parte do perfil do administrador e colaboradores existe a possibilidade de produzir um relatório para guardar ou imprimir com o que pesquisamos, inclusive incluindo miniaturas das imagens. Contudo, este relatório de pesquisa não é passível de ser pesquisado e imprimido noutra língua que não a língua em que o *AtoM* é originalmente instalado, neste caso, português.
- Possibilidade de colocar marca de água quando se faz *upload* das imagens. Funciona bem neste caso, em que existe apenas uma entidade detentora, que é a Fundação Manuel Leão com uma marca de água única. Já no caso de serem várias entidades detentoras, não parece ser possível que este seja um processo automatizado.
- Os objetos digitais dos quais pretendemos fazer *upload* são originalmente limitados em tamanho pelo *AtoM*, apesar de poderem ser extensíveis informaticamente. No entanto, o seu limite é mais que razoável em termos de qualidade e definição para difusão de fotografia em Internet, contudo, se quisermos fazer *upload* de formatos áudio ou vídeo, já não será possível que estes sejam comportados pelo tamanho pré-definido. As imagens no *AtoM* aparecem num tamanho standard de dimensão razoável, sendo possível ainda ampliá-las. Outros *softwares* como o *Digitarq* também têm a possibilidade de aumentar a imagem, contudo, com a descrição documental apenas aparece uma miniatura da fotografia.
- A indexação encontra-se dividida em três categorias — assunto, local e nomes— o que facilita a própria gestão dos descritores. Estes podem ser geridos ou alterados, sendo a sua atualização automaticamente efetuada em todos os documentos.

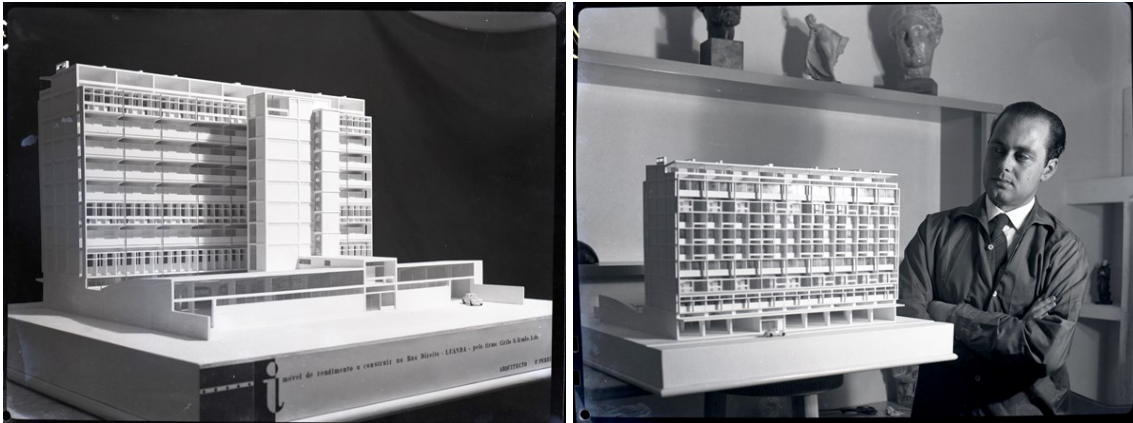
- Os descritores no campo “nomes” darão origem a um registo de autoridade, segundo as normas ISAAR(CPF). Este caso é especialmente importante ao nível da descrição da fotografia quando se pretende identificar personalidades diversas que figurem na fotografia, ou autorias.

Registro de autoridade » Pereira da Costa, Francisco

Zona de identificação	
tipo de entidade	Pessoa
Forma autorizada do nome	Pereira da Costa, Francisco
área de descrição	
datas de existência	1923 -
história	Arquiteto. O edifício de habitação na Praça D. Afonso V corresponde ao projecto apresentado em 1953 como C.O.D.A. (Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto).
área de controle	
Estatuto	Preliminar
Nível de detalhe	Parcial
Fontes	Fátima Fernandes, Micele Cannatà – Habitação contemporânea – Formas de habitar ed. ASA, Porto 2003

Figura 3— Exemplo de registo de autoridade do AtoM

Neste caso da fotografia de arquitetura salienta-se a importância de registar no descritor relativo a “nome” o arquiteto, empresa de arquitetura ou construtora. Pretende-se aqui identificar todas as fotografias em que a obra seja reconhecida como sendo de um mesmo arquiteto ou empresa, neste caso obtendo-se *a posteriori* uma base de dados de arquitetos e empresas de arquitetura moderna, podendo esta inclusive servir por si só como um instrumento de investigação autónomo.



Figuras 4 e 5—Teófilo Rego. Imóvel de rendimento a construir na Rua Direita, Luanda, pela Firma Cirilo & Irmão Lda. Maqueta, c. 1959, PT-FML-TR-COM-456-007 (à esquerda); Imóvel de rendimento a construir na Rua Direita, Luanda, pela Firma Cirilo & Irmão Lda. Arquiteto Pereira da Costa com maqueta, c. 1959, PT-FML-TR-COM-456-008 (à direita).

A grande maioria das fotografias do Fundo Fotográfico Teófilo Rego relacionadas com a arquitetura não contemplam imagens de pessoas, ou por vezes são apenas meros figurantes, assim, para poder abarcar todas as obras assinadas pelo arquiteto, muitas vezes dispersas por diversas unidades de instalação, o seu nome constará sempre nos descritores. Nestes casos, o destaque nos descritores referentes aos registos de autoridade (arquiteto) será tomado pelo contexto da fotografia e não pelo seu conteúdo. Podem haver algumas exceções, temos, por exemplo, o caso destas duas imagens relativas à obra do Arquiteto Pereira da Costa: uma em que Teófilo Rego fotografou apenas a maqueta, e outra em que o próprio arquiteto aparece com a maqueta. Ao nível dos descritores o procedimento para estas duas imagens será igual, com a diferenciação somente ao nível do título, como consta nas legendas das figuras 4 e 5.

Tendo em conta que a seleção de imagens incidirá no âmbito da fotografia de arquitetura moderna, a indexação será restrita tematicamente. Será dada prioridade à utilização de determinados descritores em que se focará a história da arte e arquitetura, recorrendo a *thesauri* específicos nestas áreas como o do Getty Institute.

Pontos de acesso	
Pontos de acesso - assunto	Imóvel de rendimento Maqueta
Pontos de acesso - lugares	Luanda, Angola
Ponto de acesso - nome	Rego, Teófilo (Produtor) Pereira da Costa, Francisco (Assunto) Círio & Irmão, Lda. (Assunto)

Figura 6—Exemplo de pontos de acesso num registo do *AtoM*

Pode ainda recorrer-se à importação de *thesauri* para o *software*, e estabelecer uma estrutura hierarquizada com os termos utilizados, e ainda recorrer facilmente a relações equivalentes entre termos similares, como UP (Usado Para) e USE, conforme a figura 7.

Maqueta

Taxonomia	Assuntos
Termos equivalentes	Maqueta: UP Maquette

Editar
Apagar
Adicionar novo

Figura 7—Gestão de termos descritores no *AtoM*

O campo de descrição “produtor” fica automaticamente preenchido, uma vez definido em nível superior (Fundo ou Secção, por exemplo), no caso do Projeto FAMEP, o fundo terá sempre o mesmo produtor, que será registado como “Rego, Teófilo”. Contudo, se não for preenchido manualmente não aparecerá nos “pontos de acesso — nomes” como “Rego, Teófilo (produtor)”, como consta na Figura 6.

Alguns pontos menos favoráveis ou a melhorar encontrados no *AtoM*:

- Como *software* livre, a instalação, alterações, resolução de problemas, etc. são por conta da entidade que o instala, já que não há garantia, ao contrário de um *software* comprado.
- Se, por um lado, o *AtoM* alerta para a falta dos campos de descrição obrigatórios pela ISAD(G), por outro lado, não existe qualquer alerta no caso de se repetir um mesmo código de referência dentro do mesmo nível.
- A ausência do campo de descrição “autor”, que igualmente não consta na norma ISAD(G). Este campo pode não ser tão pertinente na descrição a um nível superior, mas quando se descreve ao nível do documento simples, este tem especial relevância, tratando-se principalmente de um documento fotográfico. E se, por vezes, o produtor coincide com o autor, nem sempre isso acontece, veja-se o caso das instituições que contratam fotógrafos para documentar as suas atividades. No presente projeto há uma coincidência entre o produtor e autor, não se sentindo assim a necessidade de mencionar o “autor”, por exemplo, no campo de “notas”, mas sendo suficiente que conste como produtor o nome de Teófilo Rego. O facto de se ter recorrido a Teófilo Rego como único produtor evita que se tenha de distinguir neste campo as fotografias que são pessoais e que estão numa série, e as fotografias que são comerciais e que o fotógrafo produziu para o seu Estúdio Foto-Comercial, que estão noutra série documental. Neste caso, pareceu ser a solução mais adequada, tendo em conta que têm sempre o mesmo autor, chegando por vezes a ser difícil a distinção entre as fotografias de âmbito pessoal e comercial, de qualquer maneira salvaguardadas em duas séries distintas dentro do Fundo Fotográfico Teófilo Rego, como foi anteriormente mencionado.
- Os fundos no *AtoM* não aparecem automaticamente listados na página inicial. Neste caso do Projeto FAMEP, como só consta de apenas um fundo — o Fundo Fotográfico Teófilo Rego, e duas séries — comercial e pessoal —, não constitui uma dificuldade na sua apresentação.
- Ao visualizar um registo de autoridade, apenas aparece uma lista lateral de inicialmente alguns documentos nos quais a pessoa/entidade está identificada, originando assim uma ideia equívoca do número de registos dessa mesma autoridade. Esta situação pode ser alterada gerando uma quantidade maior de resultados, contudo, nunca acima de um número determinado pelo *AtoM*. Assim, se um registo de autoridade obtiver um número muito elevado de registos em que está identificada determinada pessoa/entidade, este nunca aparecerá na sua totalidade aquando a visualização do seu registo de autoridade. Por outro lado, no caso de se fazer pesquisa livre, aparece uma lista

com os registos em que determinada pessoa/entidade está identificada.

- O *AtoM* é um sistema para disponibilização de informação arquivística, mais especificamente de arquivos históricos; não garante autenticidade, nem preservação digital. A instituição detentora do(s) arquivo(s) deve prever um plano de preservação digital paralelo, e *backups* do *software*.

Oportunidades e perspectivas do *software AtoM*:

- O facto de ser gratuito e *open source*, como foi mencionado anteriormente, o que proporciona ser adaptado da melhor maneira por cada instituição utilizadora.
- O *AtoM* dispõe de vários idiomas para *download*, incluindo português, o que o facilita a sua difusão a nível mundial.
- O apoio inicial da UNESCO e ICA, conforme referido, ajuda à sua credibilidade internacionalmente, facilitando a sua adoção por arquivos e instituições patrimoniais.

Possíveis ameaças a médio prazo para o *AtoM*:

- *Software Sepiades*, desenvolvido em 2003, do projeto SEPIA — *Safeguarding European Photographic Images for Access*, considerado o primeiro e principal modelo para a descrição de fotografia. Igualmente, é um *software* livre, com descrição multinível, contudo, menos vocacionado para a descrição de fundos mistos documentais e fotográficos.⁹ Apesar de bastante exaustivo, o *Sepiades* contém um núcleo de descrição com cerca de 21 campos principais. Ao contrário do *AtoM*, «carece de importantes conceitos no âmbito dos arquivos, o que dificulta a correspondência e conseguinte interoperabilidade entre *Sepiades* e o modelo proposto pela ISAD(G)» (Sanchez-Vigil & Salvador-Benítez, 2013: 54-55).
- Atualmente, o *AtoM* passou a ser desenvolvido na totalidade pela consultora *ArteFactual Systems Inc.*, que tratará das suas novas versões, o que a longo prazo poderá eventualmente comprometer o seu serviço gratuito.

Do ponto de vista do utilizador, a pesquisa pode ser feita através de pesquisa simples ou avançada, o que possibilita a localização de termos em campos específicos.

O sistema busca as palavras pesquisadas em todos os campos de cada nível de descrição, usando o sistema de pesquisa *Zend Lecene* (Bushey, 2012: 9). A pesquisa é livre, sendo que o *AtoM* sugere termos à medida que o utilizador vai escrevendo, ou termos semelhantes. Igualmente, o usuário pode navegar pela estrutura hierárquica dos fundos descritos. Outra das características em termos de pesquisa é a sua visibilidade na Internet, já que nas pesquisas efetuadas, por exemplo, no motor de busca *Google*, aparecem os registos de descrição do nosso arquivo no *AtoM*. Este facto contribui para o acesso do grande público e difusão das fotografias disponibilizadas pelo arquivo, quer tenham objeto digital associado ou não. No caso de ter uma fotografia associada à descrição, igualmente aparecerá na pesquisa do *Google* imagens.

Assim, pode-se concluir que o *AtoM* é uma ferramenta de descrição e difusão bastante completa, uma vez que pode servir arquivos ou outras entidades, com diversos tipos de documentação, quer seja textual ou audiovisual. Apesar de ter alguns pontos ainda a melhorar, o *AtoM* tem vindo a progredir em todas as suas versões e a adaptar-se às propostas dos usuários, sendo atualmente um *software* bastante eficiente na difusão de fundos e coleções, inclusive na sua relação com os motores de busca da *web*.

*Este trabalho é co-financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia I.P. (PIDDAC) e pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional— FEDER, através do COMPETE — Programa Operacional Fatores de Competitividade (POFC), no âmbito do projecto PTDC/ATP-AQI/4805/2012 [Fotografia, Arquitectura Moderna e a «Escola do Porto»: Interpretações em torno do Arquivo Teófilo Rego].

NOTAS

- 1 Criado pelo Decreto-Lei nº160/97 de 25 de junho, o CPF foi extinto como instituto do Ministério da Cultura pelo Decreto-Lei nº 93/2007 de 29 de março, sendo atualmente uma unidade orgânica dependente da DGLAB.
- 2 V. Qubit — *Open information management toolkit*. <https://code.google.com/p/qubit-toolkit/>.
- 3 UNESCO Archives AtoM Catalogues. <http://atom.archives.unesco.org>.
- 4 CGTP Intersindical Nacional — Centro de Arquivo e Documentação. <http://cad.cgtp.pt/ica/index.php;informationobject/browse>.
- 5 Acervo Arquivístico da Marinha do Brasil. <http://www.arquivodamarinha.dphdm.mar.mil.br/icaatom-1.3.0/index.php/>.
- 6 CITY OF VANCOUVER. Archives.<http://searcharchives.vancouver.ca>.
- 7 UMA Photo Archive. <http://archivociti.uma.es/icaatom/index.php/>.
- 8 Arquivo da Social-Democracia. <http://fotos.psd.pt/atom/index.php/>.
- 9 Zanki Cordenonsi, Flores, & Ferreira (2010, jul/jun). Análise da Aplicação do Software SEPIADES para um acervo Fotográfico. *Informação e Informação*, Londrina: Universidade Estadual de Londrina, v. 15, n. 1, 129 – 146.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araña Cruz, J. & Herrera Tejada, C. (2011). ICA-AtoM, una buena herramienta para la difusión de los archivos en la web. *Estudios y Artículos*. Acedido a 01-03-2015, em <http://www.ateneumadrid.com>
- Barradas, G. & Silva Graça, M. (2014). The Recovery of commercial photographic archives through the construction of online databases: The Teofilo Rego archive as a case study. *The International Journal of The Image*, 5, 2, USA: Common Ground Publishing LLC, 15-23.
- Bushey, J. (2012). International Council on Archives (ICA) “Access to Memory” (ATOM): Open-source software for archival description. Acedido a 25-02-2015, em <http://www.ica-atom.org>
- Heredia Herrera, A. (2010, junho). La CNEDA: un nuevo modelo conceptual de descripción archivística. *Arch-e: revista andaluza de archivos*, nº3.
- Lacerda, S. & Gravato, N. (2007). *Guia de Fundos e Coleções Fotográficas 07*. Lisboa: CPF/DGARQ.
- Margery Long (1984). *Photographs in Archival Collections. Archives and Manuscripts: Administration of Photographic Collections*. Chicago: Society of American Archivists.
- Sánchez-Vigil, J.-M. & Salvador-Banítez, A. (2013). *Documentación Fotográfica*. Barcelona: Editorial UOC.
- Sousa, F. (coord.) (2008). *Espólio Fotográfico Português*. s/l: CEPSE
- Zanki Cordenonsi, A., Flores, D. & Rocha Ferreira, R. (2010). Análise da Aplicação do Software SEPIADES para um acervo Fotográfico. *Informação e Informação*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 15, n. 1, 129-146.

SÉPARÉS, ON EST ENSEMBLE

Mallarmé e o inefável devir fotográfico

JOSÉ FILIPE P. M. SILVA
Instituto de Filosofia, FLUP

[EN]

Abstract

It is intended, through Stéphane Mallarmé's verse "Apart, we are together" ("The White Water Lily"), to think the metamorphosis of meaning drowned from Walker Evans' photos to the passengers of New-York subway and the concept of "contemporaneity". Firstly, we'll consider the relation between the photographed subjects and their greatly common and quotidian faces which are filled with potentialities and drives that subtly manifest themselves among the city noise, with the frame chosen by Evans' optics which turns them disproved of identity and uncanny, familiarly uncanny (in the Freudian sense of 'Unheimliche'), as they were spectrums of meaning. This moment will be then articulated with the agambenian notion of "contemporary", and where we'll underline photography (and the referred work of Evans, particularly speaking) as an incomplete object, as something that is not ontologically determinate but changeable, something to-be.

Keywords

Becomingness, contemporaneity, emancipation, photography, uncanny.

[PT]

Resumo

Pretende-se, através do verso de Stéphane Mallarmé “Séparés, on est ensemble” (‘Le Nénuphar Blanc’), pensar as metamorfoses de sentido que decorrem do conjunto de fotografias tiradas por Walker Evans aos passageiros do metro nova-iorquino e a sua noção de “contemporaneidade”. Em primeiro lugar, tentar--se-á jogar a relação entre os indivíduos fotografados, as suas faces sobremaneira comuns e quotidianas, carregadas de potencialidades e de pulsões que tão subtilmente se manifestam no frenesim do ruído citadino com o ‘frame’ escolhido pela óptica de Evans e que os torna desprovidos de identidade e estranhos, familiarmente estranhos (no sentido freudiano de ‘Unheimliche’), como se de vultos de significação se tratassem. Este momento será articulado, posteriormente, com a noção agambeniana de “contemporâneo”, sublinhando-se a fotografia (concretamente falando, a supracitada obra de Evans), como um objeto incompleto, algo que não é um ser ontológico determinado mas antes mutável, um para-ser.

Palavras-chave

Contemporaneidade, devir, emancipação, estranheza, fotografia.





O que é a Fotografia?

Roland Barthes, no seu *La Chambre Claire (Note sur la photographie)*, interroga-se logo nas primeiras páginas sobre quem poderá guiá-lo por entre o infindável oceano que é composto pelas imagens fotográficas. Começa por fazer notar ao leitor que a Fotografia (como quantificador Universal) *esquiva-se* (Barthes, 1981: 16) às tentativas de classificação, sejam de teor empírico (Profissional/Amador), retórico (Paisagens/Objetos/Retratos/Nus) ou estético (Realismo/Pictorialismo), na medida em que nenhuma dessas, ontologicamente falando, lhe é interior. Estes aspetos classificatórios particulares são «sempre exteriores ao objecto, sem qualquer relação com a sua essência que só pode ser (se é que existe) o Novo de que ela constitui o acontecimento» (*Idem*).

O “Novo” (escrito com “N” maiúsculo) de que Barthes fala é muito importante para se poder compreender o conteúdo do seu pensamento: trata-se de uma universalização que abarca e, ao mesmo tempo, ultrapassa a intensidade, o modo mais ou menos relativo, com que empregamos quotidianamente o vocábulo “novo”. Pensemos, por exemplo, quando compramos uma camisola ou um carro, e costumamos dizer que “essa coisa é nova” porque ainda não nos pertencia ou não tinha sido usada por mais ninguém. Pensemos, agora, quando nos nasce um filho ou a alguém que nos é próximo. Nesses casos, não costumamos dizer “tenho um filho novo” ou “esse bebé é novo”, dado que se trata de um diferente patamar de No-vidade, de uma Nova Vida.

Assim sendo, o “Novo” é um espelho quase que arquetípico (em termos junguianos¹) do “novo” (com “n” minúsculo), um personificador de importância primária e generalizada. É como que se de uma fonte vital se tratasse – qual “Grande Mãe” antropológica primordial² —, de onde decorrem e emanam todos os outros patamares e acontecimentos “novos”, todas as possibilidades de ser. O carácter de

novidade de uma camisola, de um perfume ou de um carro não reside no facto de serem únicos, irrepitíveis, que nunca existiram antes e jamais existirão outra vez; isso é da total exclusividade de quem transporta vida, como no caso do nosso bebé. Mas não só.

Fotografia e poços de significação

Uma fotografia (como individualização da Técnica) é também um poço onde existe e de onde se brota o “Novo”, sob diversos níveis. Trata-se de um poço porque, tal como os poços cavados em terrenos, não temos a certeza absoluta do que vamos encontrar: esperamos encontrar água, a maior ou menor profundidade, mas não é certo que a encontremos; podemos, simplesmente, encontrar pedregulhos no caminho que nos impeçam de continuar a cavar, a cavar mais fundo. E talvez então paremos a empreitada, retomando-a em outro lugar do terreno ou não a retomando de todo. Não obstante, e caso encontremos água, e, enfim, dermos por completa a nossa missão, os poços manter-se-ão lugares ainda desconhecidos, onde frequentemente habitam pequenos bichos e animais que talvez não soubéssemos ou quiséssemos lá, mas aí se encontram, sendo que, conjuntamente com os esperados baldes de água, também eles vêm à superfície por vezes.

As fotografias, tal como as vidas humanas, transportam realidades que são irrepitíveis em outros. São seres únicos, singulares, e capturam singularidades. Uma fotografia consegue imortalizar um instante: o fotógrafo pega na máquina, realiza o enquadramento segundo a sua vontade, dispara o botão e perpetua algo que não se tornará a repetir mais. Obviamente que poderíamos referir aqui, em jeito de contraposição, o facto de ser perfeitamente possível colocar um objeto inanimado em determinada posição (e.g. uma lata de refrigerante) e, fazendo-se uso de um tripé fixo, programar a máquina para disparar múltiplas vezes, obtendo-se, assim, múltiplas apresentações do mesmo. Poderíamos afirmar que, em tais casos, o “Novo” desaparecería e estaríamos apenas perante o desgastado, o que é gasto até ao limite, o que não tem vida. E isto não seria errado de se pensar.

Porém, devemos considerar as circunstâncias em que tal género de situações ocorre em comparação com a generalidade do universo fotográfico. Não é necessário pensar demasiado para se concluir que os conjuntos de fotografias mesmificados, desfalecidos e iguais, são infinitamente menores que tudo o resto que acontece em Fotografia, onde praticamente todo o meio ambiente e toda a organicidade mudam de *frame* para *frame*: um enquadramento milimetricamente distinto; um jogo de luzes diferente; algo que passa diante da objetiva, como um pássaro ou inseto; uma nuvem que escurece o céu; etc. Uma simples coisa, uma simples modificação, por mais irrisória que seja, transforma todo o complexo de fenómenos envolvente e torna as fotografias completamente outras. Tal torna-se ainda mais perceptível se se considerar as fotografias de retrato e a dificuldade (melhor dizendo: a impossibilidade) de manutenção de uma pose uniforme por um pequeníssimo período temporal que seja.³

Assim sendo, podemos dizer que uma fotografia é como um poço de sentidos para quem a vê: pode ficar imediatamente encalhado perante o obstáculo que surge diante dele e o impede a continuar, ou então escavando bem fundo, cada vez mais fundo, retirando baldes e baldes de água, que é como quem diz baldes e baldes de significação, espantando-se até algumas vezes com criaturinhas estranhas que não se haviam notado antes, mas que surgem aqui e acolá. Podemos, assim, concordar com Barthes: «Dir-se-ia que a Fotografia é inclassificável (...) Aquilo que a Fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente» (*Ibidem*: 17).

Atente-se, contudo, para a especificidade da “repetição mecânica” reproduzida pela Fotografia de fenómenos que apenas ocorreram uma vez: o mecanicamente repetido não é o sentido ou a significação que o observador alheio lhe atribui — ou até mesmo do fotógrafo, embora pudessem surgir aqui alguns problemas relativos ao estatuto dos auto-retratos ou *selfies*, como são agora em termos de moda (ridiculamente?) conhecidos —, mas o próprio acontecimento e a sua captura que ficarão disponíveis para além do seu tempo, do tempo *desse* acontecimento. E é por isto — e apenas por isto — que a Fotografia é mecânica, repetitiva.

Mas tudo isto é falando, somente, do estrito ponto de vista da fotografia e da situação existencial por ela apresentada.

Quanto ao observador (e ao estatuto da representação), tudo vai depender, por um lado, da relação de familiaridade/proximidade que mantém com o objecto fotografado (sobretudo se se tratarem de fotografias de parentes ou amigos, tão comuns nas nossas carteiras, e às quais costumamos comentar coisas como “olha como estava vestido” ou “quão bonito era em novo”, etc.), e, pelo outro lado — porventura mais importante e influente para interpretação fotográfica —, a própria realidade mental do indivíduo. Referimo-nos com isto, e dito de modo direto, que o significado de uma fotografia (não a fotografia em si mesma) se encontra intimamente relacionado com as experiências emocionais dos indivíduos que a contemplam, com o que foi vivido em situações semelhantes ou, simplesmente, que surge como resultado de um particular estado de espírito (ao jeito de uma pareidolia, de vermos o que desejamos ver).

Ao observarmos uma fotografia de uma casa a arder podemos lembrar-nos, entristecidos, de alguém amado que morrera num incêndio (ou então alegrarmo-nos, se a relação for de ódio); ao olharmos uma outra que nos mostre a imponência das Pirâmides, dos Himalaias ou até das Galáxias, poderemos associá-la a sentimentos de grande espiritualidade, de proximidade com os Céus, ou, então, a uma enormíssima efemeridade e pequenez da espécie humana; ao vermos determinada fotografia de Walker Evans pelo metro nova-iorquino⁴, por exemplo, poderemos pensar e dizer coisas como “fulano lembra-me tal pessoa” ou então “repara como está triste/pensativo/...”.

Não existe Fotografia sem (pelo menos um) referente⁵, trate-se de uma pessoa, animal, edifício, pedra, paisagem panorâmica ou de uma distorção qualquer (conseguida, por exemplo, através do repentino abanão da máquina aquando do disparo). Atentemos, no entanto, para a importância de não se confundir entre o “referente” de uma fotografia e a sua “referência”, isto é, entre o que lhe pertence e o que lhe é alusivo ou, simplesmente, entre a apresentação e a representação.

O “referente” ou “apresentação” diz respeito ao que é próprio da Fotografia, ao que ela mostra (seja pessoa, edifício, etc.) e que nunca se podem desvincular um do outro; são coisas de tal maneira indissociáveis quanto as fotografias da máquina que as produz. A “referência” ou “representação”, por outro lado, veicula já uma capacidade interpretativa e uma carga emocional própria a cada observador.

A Fotografia é, portanto, *inclassificável* (*idem*) na medida em que dela podemos sempre esperar retirar um ou mais referentes, sendo que as fotografias (individualizações da Técnica) apenas nos permitirão dar o salto para um campo já classificável, interpretativo, senciante e referencialmente particular.

O «estranho» fotográfico

Mas porquê começar um artigo sobre os *Subway Portraits* de W. Evans e o verso “Séparés, on est ensemble” (*Le Nénuphar Blanc*) de Stephané Mallarmé com uma deambulação por Barthes? A resposta é muito simples: através deste autor podemos compreender as metamorfoses de sentido que decorrem da atividade Fotográfica individualizada, isto é, pensada sob a égide da Técnica, e na qual se inscrevem variadíssimos artistas, entre os quais o próprio Evans.

De facto, Barthes não é alheio à carga pulsional inscrita e transmitida por um *frame* específico, captado, selecionado e posteriormente publicado pelo fotógrafo (ou seus descendentes, herdeiros, representantes, etc.), e que é capaz de revelar uma fantasmagoria de sentido não imediatamente apreensível apesar de muito familiar a quem observa: «A Fotografia não diz (forçosamente) aquilo que já não é, mas apenas e de certeza aquilo que foi (...) ela não inventa, é a própria autenticação» (*Ibidem*: 120-121).

A Fotografia conta-nos o que o foi; ela não inventa nem deturpa, apesar dos referentes poderem, à altura, terem sido deturpados, fabricados com determinado propósito. Pensemos, por exemplo, em imagens de prisioneiros a sorrir nos campos de concentração nazis e soviéticos, nas frequentes campanhas do governo norte-coreano (para mostrar a abundância de recursos alimentares) a anunciar a

abertura de novos supermercados ou até, numa perspetiva mais genérica e comercial, nos bebés que aparecem todos sorridentes porque têm uma fralda ou chupeta que melhor lhes assenta.

Notemos – e isto é muito importante – que não se pondera neste artigo o enquadramento das fotomontagens pelo simples facto de que, tal como não existe ouro falso, também não existe Fotografia falsa.⁶

A Fotografia em si mesma, e contrariamente à fotomontagem, é cristalina; não nos diz nada que não tenha acontecido. Agora— e repetindo o que já se disse —, nada nos garante que tal acontecimento (referente) não tenha sido fabricado mediante determinados objetivos. Isso é outra questão.

Assim como os sentidos (ou referências) dela retirados.

Com efeito, e considerando por exemplo um conceito como o de “estranho” (*Unheimliche*) da psicanálise freudiana, facilmente se compreende o que está em causa na Fotografia, aqui trabalhada e nomeada como forma de Arte, como comoção, como algo que nos pode obriga a *co-mover* com ela, tamanha é a sua potência de adentramento e de atração. Escreve Freud a respeito:

«As obras de arte exercem sobre mim uma poderosa influência (...). Isso levou-me a permanecer ante delas durante horas quanto tive oportunidade e sempre quis aprender à minha maneira, ou seja, reduzindo a conceitos aquilo através do qual se exerciam em mim (...). Uma disposição racionalista ou, quiçá, analítica, se revolve em mim para não me deixar comover sem saber porque é que o faço e o que é que me comove» (Freud, 1992a: 217).

Nestas palavras de Freud está subentendida uma sensação de inquietante estranheza que é sentida perante determinadas criações artísticas e de que falará em outro texto, em *Das Unheimliche*. Nele, a Arte não se encontra circunscrita ao domínio do belo, do grandioso, do atrativo, e, enfim, daquilo que denomina por *sentimentos positivos* (Freud, 1992b: 219) e que geralmente norteiam o modo de pensamento estético (Baumgarten, Kant e Hegel seriam três exemplos perfeitos), encontrando-se antes voltada às *qualidades do nosso sentir* (*Idem*), às entranhas das

nossas pulsões e afectos, ou seja, a uma realidade psíquica inconsciente que não é imediatamente compreensível: «O psicanalista trabalha noutros estratos da vida anímica e tem pouco a ver com essas moções de sentimentos mortificadas, de meta inibida, tributárias de muitíssimas constelações concomitantes que constituem quase sempre o material da estética» (*Idem*).

É precisamente por escapar à padronização e catalogação mais corriqueira por parte do ego que o artista vive num “mundo de fantasia” (*Phantasiewelt*) e que a arte induz a uma *suave narcose* (Freud, 1992c: 80), constituindo uma fuga, ocasionando um *afastamento passageiro das necessidades da vida* (*Idem*).

O ato de olhar uma fotografia é, assim, também ele, uma fuga do quotidiano para outra dimensão. Resta, portanto, saber para qual dimensão se foge (uma tarefa pessoalíssima), reafirmando apenas a impossibilidade de se alhear do estatuto *co-movente* e de reduzir uma obra de arte, em geral, e fotográfica, em particular, às propriedades e técnicas que eventualmente veicule.

Ainda neste âmbito, é muito curioso notar que Freud analisa a palavra “estranho” (*Unheimlich*) numa relação direta aos seus sentidos contrários — os de “íntimo” (*Heimlich*), “doméstico” (*Heimisch*) e “familiar” (*Vertraut*) —, uma relação que lhe servirá de princípio estético.

O prazer estético implica sempre uma vivência do *Unheimlich*, um retorno de fantasmas infantis recalcados e das respetivas cargas de repulsa e de fascínio:

«No inconsciente anímico, com efeito, evidencia-se o império de uma compulsão à repetição que provavelmente depende, por seu lado, da natureza mais íntima das pulsões; tem poder suficiente para vergar o princípio de prazer, confere carácter demoníaco a certos aspectos da vida anímica, exterioriza-se, contudo, com muita nitidez na criança pequena e governa a psicanálise dos neuróticos em parte do seu decurso. Todas as elucidacões anteriores fazem-nos esperar que se sinta como estranho justamente aquele que é capaz de recordar essa compulsão interior de repetição» (Freud, 1992b: 238).

O que é que nos comove (artisticamente, fotograficamente, etc.)? Eis o grande problema ao qual apenas uma profunda introspecção (ou, eventualmente, um acompanhamento analítico) poderá responder. Uma solução que, de resto, não

inviabiliza a linha de pensamento de Barthes, sobretudo onde se lê: «A Fotografia é violenta, não porque mostra violência, mas porque enche de força a vista e porque nela nada pode recusar-se ou transformar-se» (Barthes, 1981: 129).

E isto significa que apenas em *nós*— e não *nela* — a Fotografia é mutável.

Os vultos dos *Subway Portraits*

Ao olharmos algumas das fotografias tiradas por W. Evans nas suas viagens pelo metro nova-iorquino poderíamos imaginar o quão agonizante será a questão do desaparecimento. Referimo-nos a um desaparecimento não físico, não corporal, mas à possibilidade de um desaparecimento do significado, de se ser des-nomeado.

Notemos, antes de avançar com a discussão, que os *Subway Portraits* se constituem como um caso especial nesta matéria por duas razões: em primeiro lugar, pela data em questão, que marca de viragem para os anos quarenta e se assume como algo de relativamente antigo face aos nossos dias (embora não suficientemente antigo quando comparado com as primeiras fotografias e, particularmente, retratos, datados em cerca de um século de antecedência); em segundo lugar, e reforçando o primeiro “estatuto” de antiguidade com o de originalidade, porque Evans é dos primeiros fotógrafos — chamemos-lhe antes artista — a captar com a sua objetiva poses (os ditos referentes) não fabricadas, imagens verdadeiramente cruas e despidas de máscaras.

Evans, através dos *Subway Portraits*, mostra-nos a intimidade do quotidiano nova-iorquino sem quaisquer acréscimos; tudo vem em bruto. De um ponto de vista psicanalítico, ou simplesmente moral, poderíamos discutir se a sua postura sobremaneira voyeurista será indicadora de algum tipo de transtorno psicológico e, também, até que ponto lhe é concedida a legitimidade para captar imagens do Outro sem que Ele se aperceba disso e, portanto, sem que seja concedida a possibilidade de aceitar ou recusar ser fotografado e ainda, por conseguinte — como é costume — de realizar a pose mais desejada.

Ao se vislumbrar a partir destes prismas, facilmente compreendemos que a atitude de Evans pode ser alvo de várias críticas e ponderações. Não obstante, que isso não sirva como motivo para nos desviarmos do nosso foco e do que realmente importa discutir quando se discute sobre Fotografia ou Arte em geral, ou seja, a polifonia de sentidos que é (re)despertada: «a Fotografia refluí da apresentação à retenção» (*Ibidem*: 126).

Ignorando o problema do voyeurismo, as fotografias de Evans permitem-nos realizar ações de abertura anímicas; ações pelas quais soltamos a nossa mente e nos deixamos vaguar, perpetrados pela atração dos rostos anónimos, brilhantes vultos de vida, nos quais nos vamos perdendo e de onde recolhemos, sem saber muito bem como, um leque de intempestivas potências de sentimento.

Mas a que tipo de significação nos referimos? Mas que vultos vitais são afinal esses? Não se trata aqui de falar em tons místicos nem esotéricos. Falamos, simplesmente, da sensação de perda própria derivante desse embate fotográfico, estético, vital; da sensação de adentramento num estranho mundo outro, onde cada ritmo e pulsação do nosso ser sabe que já lá esteve sem, contudo, saber quando ou porquê. *Séparés, on est ensemble* (Mallarmé, 1945: 285) — separados, estamos juntos.

Tamanhas exterioridades físicas – no caso de Evans, fotografias, triviais papéis que nascem, envelhecem, ganham humidade, deterioram-se pela luz, gastam-se e desaparecem – reviram-nos o nosso próprio olhar para regiões estranhas da nossa mente, para as entranhas do nosso sentir. E chocamo-nos tanto ou mais quanto delas tivermos permanecido, na sensologia da vida quotidiana, alheados.

A boa fotografia assombra-nos.

Ser-se contemporâneo

No decurso do que temos vindo a apresentar ao longo do artigo, poderíamos começar por dizer que o contemporâneo não é simplesmente aquilo que nos é presente, mas o que se qualifica como um vulto vivo de valor para ser — *para se ser* ontologicamente — num particular momento, um portador de devir sentimental, um

devir que é intrínseco ao indivíduo senciente — e não ao tempo histórico ou à obra de arte (fotográfica, neste caso) que perdura⁷, como poderíamos estar inclinados a conceber –, e que o apoia na construção de processos outros, face ao que lhe atinge, aflige, entristece, alegre ou encoleriza.

Algo é contemporâneo se o seu vulto for vital, se disser alguma coisa a quem observa, se for criador. Ou, nas palavras de Agamben, se constituir «uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo» (Agamben, 2009: 59).

Dissociação e anacronismo — assim especifica Agamben a noção de contemporaneidade. É um real contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com as pretensões *do seu* tempo, mas que, ao invés, se mantém deslocado e anacrónico; numa palavra: *inactual* (*Ibidem*: 58).

Trata-se, portanto, num certo sentido, de discutir uma estética da receção de turbulências vitais, pensadas desde dentro de uma atmosfera serena, harmoniosa e mais ou menos pacífica — que é a atmosfera do tempo cronológico em que o indivíduo vive, ou, no caso da Fotografia, dos seus referentes — , e, noutro sentido, com base na confrontação anterior, desenhar e redesenhar os horizontes de expectativas, sejam elas artísticas, morais ou outras — redesenhar as ditas referências.

Podemos aproximar este conceito agambeniano daquilo que Jacques Rancière entende como constituindo as tarefas do espectador emancipado, o qual, por sua vez, deve ser transposto e pensado desde dentro da própria esfera fotográfica. De facto, também ao contemporâneo cabe observar, seleccionar, comparar, interpretar⁸ e, enfim, criar e recriar-se com as referidas intempestivas potências de sentimento.

Cabe-lhe estranhar, no sentido freudiano do termo.

Não devemos, então, sucumbir à alienação do nosso sentimento, isto é, a um gesto estético derradeiro (a um niilismo estético podemos dizer) pelo qual se prescinde da própria experiência de primeira pessoa e se predetermina e *coisifica* a

sensação, deslocando-a do interior para o exterior do sujeito sob a forma de um — como afirma Mário Perniola — *movimento de alheamento* (Perniola, 1993: 22). Não devemos massificar o sentir e substituí-lo pelo já sentido.

Importa, pois, realçar, que o contemporâneo — tal como o espectador emancipado de Rancière — , como jogador vital, deve jogar o seu jogo sem estar aguilhoado pela estrutura *desse jogo, desse tempo*, mas, ao invés, deve dominá-la, vergá-la à sua vontade e interpretá-la como melhor lhe aprouver. Deve, num vocabulário nietzschiano, ter vontade de poder.

É contemporâneo aquele que se emancipa dos propósitos e dos projectos inscritos no seu tempo. Ele é, diz-nos Agamben, «aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro» (Agamben, 2009: 62) — ou, como se disse mais acima, os vultos vitais atrativos que envolvem essa mesma obscuridade, essa falta.

A distinção entre a luz e a noite assim como a necessidade de *ver as trevas* (*Ibidem*: 63) e de *perceber o escuro* (*Idem*) consiste precisamente na capacidade de discernir, desde dentro de uma referência primária já desaparecida, corrompida pela temporalidade histórica, todo um universo de sentidos outros, imortais, inefáveis — porém absolutamente reconhecidos e experimentados afetivamente por todos nós, ou por alguns, ou mesmo por uma só criatura. Ser contemporâneo é, acima de tudo, um desejo de criar, de querer fazer algo, de dar o salto sobre o abismo que separa a atividade da passividade.

As fotografias de Evans mostram-nos referentes anónimos, referentes sem referência. Porém, e se tal desaparecimento referencial nos é agonizante — porque geralmente o desaparecimento físico de alguém é-o — então poderemos concluir que estamos perante uma doce agonia que impele ao movimento e ao jogo; trata-se de uma agonia vital, de uma força motora. A crueza e pureza com que Evans capta os semblantes nos *Subway Portraits* é do mais irrepitível e extraordinário que jamais existiu, artisticamente falando.

Séparés, on est ensemble

Em “Séparés, on est ensemble” encontramos um princípio de expressão paradoxal que reside na (aparente) oposição entre o ato de estar separado e o ato de estar junto (ou ajuntado) e que pode ser perfeitamente contraposta ou problematizada sob dois fundos discursivos diferentes.

O primeiro campo discursivo ou interpretativo diz respeito à construção interna de um poema (no caso de Mallarmé) ou de uma fotografia (no caso de Evans) ou à procura de *se dar* sentido por onde o poeta e o fotógrafo vão deambulando no seio da suas próprias construções frásicas, óticas ou formais, onde uma determinada atitude metafísica, uma certa pureza metafísica e refinadas sensações tendem a pintar a obra artística com pinceladas de irrealidade ou de uma Outra realidade. Encontramo-nos concretamente perante um teatro das intenções ou uma deseologia.

O segundo campo discursivo ou interpretativo, por outro lado, diz já respeito a um plano de experiência ou de existência que não é abertamente metafísico ou irreal como no caso anterior. Escreve-se que “não é abertamente metafísico ou irreal” não porque não possa conter em si mesmo alguns destes elementos de metafísica ou de irrealidade como os que se manifestam no plano intrinsecamente poético ou fotográfico (isto é, no plano do referente), mas antes porque estes tendem a ser de alguma forma negados ou recalçados para uma segunda natureza, deixando de serem tidos e considerados — como no outro caso — de essenciais.

O que se trata aqui, portanto, é de um plano de mundaneidade; pura e simplesmente. E, neste plano, que é o plano tido como a expressão da realidade, da nossa realidade individualizada, é onde entram em jogo e se confrontam as mais profundas e obscuras pulsões.

Neste poema de Mallarmé exprime-se uma sensação de presença e de proximidade à medida que o fim do destino se aproxima do poeta que vai ao encontro da sua amada, à medida que a sua presença vai encarnando sucessivamente até se poder tornar carne completa, corpo presentificado; porém, o poeta não chega a

contemplar o corpo, preferindo permanecer no mistério da aproximação. E tal aproximação é misteriosa pois presentifica o *ser* de um corpo que não é visto mas cuja presença é sentida tão intensamente como se tal tivesse ocorrido, como que se desse vulto de corpo emanassem forças e sentidos excessivos — excessivos não porque estão a mais mas porque são demasiado fortes.⁹

Assim como em Mallarmé, também em Evans temos uma presença que está ausente, uma solidão que é acompanhada: Evans retrata o regresso a casa.

Separados, estamos juntos. Mesmo no desconhecimento daquelas faces reveladas pela máquina, na respetiva inquietante estranheza despertada, no seu enquadramento. Todos nós, enquanto humanos, fazemos perdurar o tempo de quem é fotografado e sentimo-lo *sentindo-nos* de diferentes maneiras. Ou, dito de modo inverso, somos capazes de os imortalizar por meio de uma atitude de não indiferença. Não é apenas o tempo que desgasta um fotografia; o esquecimento de quem lá está também o faz, até mais impiedosamente.

Em jeito de conclusão, e depois de tudo o que foi discutido, podemos dizer com segurança que o real artista, o real contemporâneo ou o real fotógrafo será sempre aquele que consegue, através de si mesmo, do seu corpo e das suas criações, se emancipar face ao próprio tempo. Evans fê-lo através da originalidade do projeto *Subway Portraits*: ele deu-nos a experimentar a Verdade (no sentido filosófico do termo) do quotidiano nova-iorquino sem quaisquer máscaras. Ofereceu-nos a possibilidade de vislumbrar anudez de brilhantes vultos de vidas anónimas e de estabelecer uma relação muito íntima entre essas estranhezas e as nossas “entranhezas”, entre aquilo que compõe o tecido dos nossos esquecidos sentires.

Imergir no borbulhante caldeirão do devir fotográfico e olhar os sem-pose de Evans, esses seres desprecavidos e absolutamente cristalinos, de uma brutal cristalinidade que nos fere a vista, é esse simples ato: o ato de voltarmos os olhos para dentro de nós mesmos. E é também por isso que a sua fotografia é boa, e que a Fotografia em geral se torna boa: porque permite que nos deixemos perfurar pelo sentimento mais genuíno, independentemente da sua tonalidade.

NOTAS

- 1 Um “arquétipo” (*Archetyp*) representa as tendências instintivas dos seres humanos, a base da impressão das suas personalidades, sendo que utiliza um vocabulário simbólico: «Chamamos instinto aos impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, estes instintos podem também manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas através de imagens simbólicas. São a essas manifestações que chamo arquétipos. A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo — mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência ou por “fecundações cruzadas” resultantes da migração» (Jung, 1964: 69).
- 2 Cf. Neumann, 2005: passim; Silva, 2016: passim.
- 3 Exceptue-se, talvez, a fotografia de defuntos. Esta prática surgiu por volta de 1840 e consiste em vestir um cadáver com as roupas pessoais e fazê-lo participar numa última fotografia grupal, com os familiares e amigos. Por motivos óbvios trata-se de uma situação em que a manutenção da pose é muito mais favorável, devido aos mecanismos de suporte utilizados, embora se possa argumentar — evidentemente — que já não está em causa um campo do sujeito propriamente dito mas antes do objeto (ou de um sujeito objetificado, inanimado).
- 4 Cf. Keller, 1995: 181 et seq.
- 5 Cf. Barthes, 1981: 18.
- 6 Não se diz com isto que as fotomontagens não são obras de arte, apenas e somente que não são fotografias, no sentido original do termo e da técnica, embora colagens fotográficas continuem a ser consideradas provas fotográficas dentro de códigos de intenção, estilo e seleção de fotografias. Uma questão muito interessante — mas que não poderá ser discutida — resultaria em contrastar e saber se a fotografia surrealista e dadaísta (cujos traços marcantes visam precisamente — e respetivamente — uma manipulação ao nível do referente ou das imagens, sobrepostas ou recortadas, com vista a criação de um determinado efeito, sendo, portanto uma *montagem*) cairiam também no campo da não fotografia. Contraponha-se, a título de exemplo, “Vortographs” (1917) de Alvin Langdon Coburn, onde se fotografam pedaços de cristais, madeira e outros objectos através de espelhos arranjados (onde não existe manipulação *a posteriori* da fotografia tirada, mas apenas *a priori*, no referente) com a obra de John Heartfield, fundador do dadaísmo, que combinava já um recorte e colagem de fotografias, desenhos e frases.
- 7 Uma obra de arte não possui sentimentos. Ela pode, no entanto, servir enquanto veículo de sentimentos, isto é, como *medium* através do qual eles são canalizados e sentidos sob diversas polifonias.
- 8 Cf. Rancière, 2009: 1 et seq.
- 9 Cf. Mallarmé, 1945: 283-286.

BIBLIOGRAPHY

- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- Barthes, R. (1981). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Freud, S. (1992a). Der Moses des Michelangelo. In: *Obras Completas*, XIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1992b). Das Unheimliche. In: *Obras Completas*, XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1992c). Das Unbehagen in der Kultur. In: *Obras Completas*, XXI. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Jung, C. G. (1964). *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Keller, J. (1995). *Walker Evans: Catalogue of the Collection*. California: The Getty Museum Collection.
- Mallarmé, S. (1945). *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard.
- Neumann, E. (2008). *A Grande Mãe: Um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. São Paulo: Editora Cultrix.
- Perniola, M. (1993). *Do Sentir*. Lisboa: Editorial Presença.
- Rancière, J. (2009). *The Emancipated Spectator*. London: Verso.
- Silva, J. F. P. M. (2016). *Santa Inquisição: sistema e racionalidade*. Incipit, 4, 83-93.

PHOTOGRAPHY AS A FINE ARTS MEDIUM *in the Post-Communist Countries* *The Case of Romania*

MARIA OROSAN-TELEA
West University of Timișoara, Romania

[EN]

Abstract

This paper aims to analyze the most important trends in the post-communist Romanian photography, emphasizing those which are based on a critical dialogue with the inheritance of the dictatorial regime. Recording with a lucid eye the industrial urban landscape or the everyday life of the transitional society, the results of photography practice are an important depository of the collective memory.

Even though during the socialist period, photography was not taken into account very much by Romanian artists, after the fall of the dictatorial regime, in the early 90's, this medium integrated itself rather quickly in the new artistic discourses, as did other forms of art that had been suppressed before. The first visible reaction of the artistic environment after the release from the censorship was to recuperate very fast the trends that succeeded in the Western art in the last 40 years. In order to harmonize with the European educational system, the four Romanian higher education institutions of fine arts established new photo-video departments. A whole new generation of artists with major interest in photography was emerging.

Keywords

Photography, Romania, post-communism, urban landscape, transitional society.

[PT]

Resumo

Este artigo tem como objectivo proceder a uma análise das vertentes mais importantes da fotografia romena pós-comunista, enfatizando o tipo de trabalhos que se baseiam num diálogo construtivo acerca da herança do regime ditatorial de Nicolae Ceaucescu. Relembrando a paisagem urbana e industrializada que ilustrava o dia-a-dia de uma sociedade em transição, o conjunto das peças apresentadas resulta num importante depósito da memória coletiva de outros tempos.

Apesar de durante a era socialista a fotografia não ter sido uma vertente muito utilizada pelo núcleo de artistas romenos, depois da queda do regime ditatorial no início dos anos 90 esta técnica começou a ganhar forma e rapidamente se integrou em novas intervenções, tal como aconteceu com outras formas de arte anteriormente suspensas ou proibidas. A primeira consequência no ambiente artístico após a queda do regime foi a vontade de aproximação ao ocidente com a recuperação de vertentes que se teriam multiplicado no decorrer dos 40 anos anteriores em países europeus fora da cortina de ferro. De forma a garantir a harmonização com o sistema de educação predominante na Europa, as quatro principais escolas de Belas-Artes da Roménia fundaram departamentos de aprendizagem e investigação de vídeo e fotografia. Uma nova geração de artistas com interesse em fotografia começou então a surgir e evoluir.

Palavras-chave

Fotografia, Roménia, pós-comunismo, paisagem urbana, sociedade de transição.





Under the conditions of a totalitarian regime when the state used to control artistic practices, photography was a marginal phenomenon within the Romanian artistic environment. It was an underground form of expression used only by few artists such as Ion Grigorescu in the 70s and 80s. The *Union of Artists*, the unique organization existing in that period, which was directly linked to the state power, was not interested in promoting that kind of artistic discourses. The *Union* network of galleries was exhibiting only works of art using traditional media. After the fall of the communist regime, as photography departments were established within upper education institutions and due to the appearance of exhibition spaces and photography events, such medium shall become more and more promising.

The research starts from the premise that the main topics approached by the Romanian artists activating after 1989 are strongly related to the communist period and its influence on the Romanian society, to the still present individual and collective traumas. We will analyse the work of artists or artistic groups which, starting right after 1990, shall appeal to photography in order to record visual data and the tenebrous atmosphere of the transition society. As well for this period of the 90s, another strategy, therapeutic in some sort, is that of irony and cynicism. Not even the generation of younger artists, active at the beginning of 2000, remains fully unprejudiced by the communist inheritance. The traces of immediate past, the national identity related issues, but as well the questioning of specific situation to the new geo-political arrangements becomes the raw material for conceptualistic photographic projects.

The article starts with defining the status of photography during the postmodern period, its work methods and its integration in the artistic creation, in order to show that Romanian artists from the 90s are also evolving from the postmodernist photography paradigm.

The following chapters contextualize the Romanian photographic practice after 1989 by firstly relating to the communist period, and then, to the evolution of institutional environment. Besides the exhibition catalogues and the official websites of the artists, one of the main bibliographical sources was the volume *Photography in contemporary Art. Trends in Romania, after 1989*, published in 2006 by Aurora Király. It included texts written by Irina Cios, Cosmin Costinaş, Raluca Ionescu, Anca Mihuleţ, Mihnea Mircan, Cosmin Moldovan, Raluca Nestor and Cristiana Radu. As well, in 2012 a number of *Arta Magazine* was fully dedicated to photography and published articles both on the history of photography, and on contemporary photography.

Photography in the Postmodern Art

In his work, *Art Of the Postmodern Era. From the Late 1960's to the Early 1990's*, Irvig Sandler argues about the essential role photography has within postmodernism with special fundaments on the importance this visual medium is granted by the art criticism of the 70s. Rosalind Krauss and the group of theoreticians gathered around *October Magazine* oriented their investigations on photography and tended to place it both in the epicentre of the complex operating mechanisms of post-industrial, consumerist society, and that of contemporary artistic orientations and tendencies (Sandler 1996: 344-346).

Such consideration starts from the premise that the photographic image is to be understood as main type of communication, due both to the technical reproduction possibilities and to the significance force it has. In the terms of semiotics theory drafted by Charles Sanders Peirce, which classifies the signs in icons, symbols and indexes (Peirce, & Buchler 2001: 98-115), Krauss defines photography as the perfect possible index in relation to the object it signifies (Sandler 1996: 344). In other words, the *October Group* supports the type of photography directly related to social reality.

The art critic and theoretician, Abigail Solomon Godeau, distinguishes between modernist and postmodernist photography debating precisely the reporting element to social reality. The aesthetic self-sufficiency specific to modernist photography is opposed to the subordinated character of social and political or anti-political purposes encountered in postmodernist photography (Conner 1999: 139). Therefore, the limit between photographic art and the mass culture photography becomes quite permissive, with the occurrence of a continuous mutual transfer.

This perfect *index* character postmodern art theory assigns to photography may become a trap in certain social contexts, as the extreme case of totalitarian regimes, which use the credibility and objectivity of this visual medium in order to manipulate. And this trap is more dangerous as, according to W. J. Mitchell, photography is defined by an apparent and deceiving reality and transparency which may hide an «opaque, deforming and arbitrary representation mechanism» (Hucheon, 1997: 129). In order to read such photographic images belonging to such historical periods, one needs to appeal to a more complex mechanism, and that is, inverse decoding.

The same conclusion related to the definition of photography as perfect postmodern vehicle is also reached by Linda Hucheon in her book *The Politics of Postmodernism* (Hucheon, 1997: 128). This inference comes from completely different arguments, and that is, from an analysis of postmodernism seen from the perspective of the contradictions and paradoxes defining it. According to the author, the photographic environment is one of the most prolific in creating theoretical paradoxes. One of the essential paradoxes of postmodernism — originality by quoting — is magisterially illustrated by the case of the American photographer, Sherrie Levine, who re-photos works of famous photographers and exhibits them as her own (Conner, 1999: 140). The artistic act becomes extremely innovatory in essence, precisely by getting to the extreme of postmodernism specific practice. In this case, the quoting takes the shape of plagiarism, the artist's intention being to question the authenticity and originality quality a work of art must hold or not.

Another contradictory element for the photographic environment Linda Hucheon discusses is that of image subjectivity generated by an apparently quite neutral technology (Hucheon, 1997: 129). The assumed objectivity of a photographic image is disrupted, as Vilém Flusser also shows in his essay, *Towards a Philosophy of Photography*, by the intentionality of that producing such image. The filter becomes therefore extremely selective, starting from the primary decision whether to make an image or not, to the choice of the multitude of the technical possibilities a photo camera program offers (Flusser 2003: 30-31).

Photographic Practice in Communist Romania

During the communist period, artistic practices and photographic practice were two fields which almost never crossed each other. Photography was practiced in large scale, but not within artistic movements, but due to the existence of a rich network of amateur clubs organized within the *Association of Photographic Artists*. This Association shall also have lucrative purpose, providing orders to its members. There is a real exhibition infrastructure artists had no connection with. The lack of the Romanian artists' interest as related to this *medium* may also be explained by the fact that there were no photo-video departments in the upper education institutions and the *Artists' Union*, the only form of institutional organization of the Romanian artists, had no special photography department.

Despite all this, starting with the 70s, a phenomenon characteristic for postmodernist photography shall be felt in Romania as well. As shown in the first chapter, photography involves itself in most of the artistic practices characteristic to postmodernism. The ephemeral manifestations, inaccessible to the public, like the happening, body-art or solitary actions use the photo-documentation as storing method, perceived as well as integral part of the artistic act itself (Sandler, 1996: 344).

A series of experimental artistic projects developed during the 70s-80s in the Romanian artistic environment use photography (Titu, 2003: 129-131): the solitary actions of Ion Grigorecu, *The Kitchen or Art in One Room*, *Body Art Inside the*

House, Ritual Bathroom (Pintilie, 2000: 44-48), the actions *Towards the White* and *Self-Portrait Towards the White* of Geta Brătescu (Pintilie, 2000: 50-51), the action *I lived 130 days with a Sun-Flower* performed by Ștefan Bertalan (Pintilie, 2000: 30-31), the action *The Tree* of Dan Perjovschi (Pintilie 2000: 74), the action *Cancellation* of Amalia Perjovschi (Pintilie, 2000: 76).

Therefore, it is understandable that the few exhibitions exclusively dedicated to photography shall be initiated by experimentalist artists. Ion Grigorescu organizes, from 1976, a series of exhibitions at Schiller House in Bucharest, where he invites his friends to exhibit photography (Radu, 2012: 52).

The Institutional Framework after 1989

After the fall of the communist regime and the liberalization of artistic activity, a first visible tendency in the Romanian artistic environment of the 90s was that of quick recovery of the neo-avant-garde movements arisen in the Occident during the second half of the 20th century. Thus began to appear *performance* festivals and exhibitions exposing video art, installations, conceptual art and relational art. The photographic practice shall highly develop in such background. Through artistic activity which used photography experimentally before 1989, such *medium* shall be gradually integrated to new artistic discourses.

The first upper education institution which shall establish a photography department is the University of Arts and Design Cluj-Napoca. Photography was being studied here since the 60s, within the department of graphics. In the 1990s the university establishes a different section, dedicated to photography, which shall subsequently become the section named Photo-Video and Computerized Image Processing (Găină, 2012: 22). The University of Arts from Bucharest shall establish a Photo-Video section in 1995, followed after 2000 by the other two upper artistic education institutions: “George Enescu” University from Iași, in 2007 and the Faculty of Arts and Design from Timișoara, in 2008.

A very important role for the promotion of photographic genre was held in the 90s by the GAD Gallery, established by Mihai Oroveanu and Ruxandra Balaci and supported by the Artexpo Foundation. It operated in Bucharest between 1992 and 2002 (Király A, 2012: 44) and presented various artists which worked during such period with photography: Ion Grigorescu, Dan Mihălțianu, Teodor Graur, Gheorghe Rasovsky, Iosif Király, Dorel Găină, Matei Bejenaru, Mircea Cantor, Alexandra Croitoru, Nicu Ilfoveanu, Mona Vătămanu & Florin Tudor, Daniel Gontz, Gabriela Vanga. GAD assumed as well the international promotion of Romanian photography by its participations, between 1993 and 1996, to *The Month of Photography* from Bratislava (Cios, 2006: 34). GAD gallery had a major importance not only for photography, but also for the Romanian contemporary art in its assembly, as the curatorial activity developed here may be considered one first step for the establishment of the Contemporary Art Museum from Bucharest. After the end of GAD's activity in 2002, the two curators shall establish the Kalinderu Medialab Space, a preamble of the MNAC, opened in the People's House in 2004.

Between 2001 and 2008, in Bucharest, there was established, under the aegis of the International Contemporary Art Centre (former Soros Centre) and of the Pro Helvetia Foundation, the New Gallery (Guță, 2008: 113). Coordinated by Aurora Dediu (Király), it was the first gallery in Romania oriented towards following the photography evolution in its report with the new environments: video-art, animation, installation and multimedia. Many artists represented at GAD, but also active especially after 2000 (Vlad Nancă, Ioana Nemeș, Ciprian Mureșan, Dan Acostioaei), shall be included in the exhibition projects of this institution.

Artist's Discourses Through Photography

One of the most active Romanian artistic groups, during the 90s, was *subREAL* which worked with photography in two distinct ways: as recovered object, which became raw material for ample installations, or in the specific manner of this medium. As related to the first of the aforementioned methods, a good example is the

use of the archive of photographic scrap of *Arta* magazine, the only art magazine which appeared before 1989, in order to create the installation gathered under the general title of *Art History Archive*. The photos used for one of such installations, *Serving Art*, have accidental framings as joint element which transposes the full improvised mechanism of image generation. Anonymous characters, which hold up the canvas on which background art objects are photographed, contributes to the illustration of an entire inclusion mechanism of art in the communist ideologising process.

Such “art servant” positions inspires the two artists from the *subREAL* group in designing the photographic series *Framing* (Cios, 2006: 202-212), by which they investigate the urban landscape from the same subordination posture as related to the photographed object. Therefore, the two members of the group appear in the hypostases of the persons having prepared the art work photographing for *Arta* magazine. They hold in their hands a black canvas cut in its centre, so that it frames an excerpt of the background landscape. In the same time, by association to the photographic scraps from *Serving Art*, the landscape seen through the cut canvas seems a work art on black background.

In 2006, by using quoting as work method, Daniel Gontz remakes one of the photographs of this series, in order to mark out the stagnation of the landscape immortalized after a distance of several years. Gontz’s attitude to *subREAL* creation is emblematic for the quick canonization of a recent work of art, which is at the same time strong enough to enter the artistic consciousness (Mircan, 2006 b: 116-118). Like Gontz, Ciprian Mureşan uses quoting to set a dialogue with a famous work, *Leap in to the Void*, made by Yves Klein in 1960. Mureşan imagines in his *Leap in to the Void, After 3 Seconds*, the real hypostasis of the jump and appears photographed lying on the street in the position Klein would have landed. The comparison between the two images operates as a distance of half a century: the Paris of the 60s and the Cluj of 2004. For the contemporary Romanian artist, the metaphoric jump into the void can be only finalized by a damaging fall (Nathan, 2011).

For the group *Euroartist București*, consisting of Olimpiu Bandalac and Teodor Graur, and active between 1994 and 1995, the photography is the method by which they ironically relate to the historical, cultural or political identity of Romania. For the two artists, public space is full of references offering the possibility to enact burlesque situations. This is the case with one of the copies of Capitoline Wolf from Bucharest whose children, Romulus and Remus, were repeatedly stolen at the beginning of the 90s. This tragic-comic situation is used by *Euroartist București* in its work *Ginta Latina*, where the two replace the mythical heroes, connecting to the wolf's breasts with the aid of two hoses. The work refers to the Latinity of the Romanian people, obsessively exploited by the Romanian historiography.

Luncheon in Bucharest (1994) transposes in the context of Romania's 90s a famous painting of the universal art history: Eduard Manet's *Luncheon on the Grass*. The scene of Manet's painting, very controversial at its time, is reconfigured in a devastating urban landscape, a desolated site. The female nude is replaced by male, sit in a rigid culturist posture, and the original static nature consists here of alcohol bottles and empty cigarette cartons.

Another goal achieved by this group through photography was the derision of iconic elements, images or spaces of the communist past. Such is the photographed action titled Ceaușescu's *Dolphins*. Bathing with lifesavers and inflatable dolphins in the public fountains of Unirii Avenue, the two artists defy the solemnity and greatness of the architectural plans of the entire urban project around the People's Palace. In order to build this megalomaniac structure, Ceaușescu ordered the demolition of a great area of the old town, destroying its identity.

Iosif Király is one of the most important Romanian artists using photography as main expression medium. His artistic career started in the 80s, when he was part of the international mail-art network. After 1990 he was part of the subREAL group, together with Dan Mihălțianu and Călin Dan, group occasionally integrating photography in the large artistic projects like installations (*Draculaland* and *Art*

History Archive series). Independent from the activity of this group, he shall have a solo career, divided in several major photographic cycles: *Indirect B&W* (1990-1999), *Indirect Color* (1998-present), *Tinseltown*, *Reconstructions* and *Open Sky*. The general concept on which his entire work bases on is the «report between perception, time and memory» (Király, s.a.), but each and every series develops this concept in a particular manner. *Indirect*, with its two parts: black and white photography for the 90s and colour photography for the 2000s, is based on catching glimpses in the daily life of a Romania, where the transition is read in the appearance of buildings, peoples' attitude, paradoxical associations of details. Some of such snapshots are used as well in digital collages which compose the *Reconstruction* series. Király introduces here in the same image several points of view on one single space, which is, as well, photographed in several temporary sequences (Király, 2009: 4). The image, discontinuous and fragmentary, has however a certain spatial coherence.

In *Tinseltown* series the artist follows the evolution of a controversial architectural phenomenon: that of the palaces built by the Romanian community. They illustrate a type of megalomania and a stylistic aberration deeply challenged by the public opinion. But, on the other hand, it is as well the result of a lack of clear state policies related to urban coherence.

The project *Open Sky. Revisiting public space* brings a new perspective on public space, as it integrates aspects of the political system, in a critical manner. The artist works with the images found in the archives of the Communist Security, where the followed persons were photographed in public space. Such photos are attached, within digital photomontages, to the current image of the place where such subjects were shot. The artist follows, on the one hand, to mark out a symptomatic phenomenon for the communist society: that of the Security's monitoring a very large part of the civil population. Another thing regarded by the artist is related to the transformations of the public space appearance during the two photo shootings.

In 1995 Iosif Király was amongst the founders of the Photo-Video

Department from the Bucharest University of Arts, within which he is still activating as a professor. An ample photographic project, performed with collaborators from the University during the period 2007-2010, is *Ro_Archive*. It had the purpose to lucidly follow Romania's visual identity during the period right after European integration. The team included young contemporary artists like Michele Bressan or Bogdan Gîrbovan, career of which was already built on a documentarian-realistic approach to photography. Bressan documents aspects of the Romanian post-communism through street snapshots aesthetically similar to the images made by Király in *Indirect (Passato Prossimo, Vita, morte e Miracoli, Pilgrimages series)* or architectural landscapes (*Landscape Studies series*). Bogdan Gîrbovan develops projects where he follows the relationship between an individual and the space he/she lives in (*10/1 and Chambre d' Amis series*) or that of an individual and the clothes his/her profession imposes (*Uniforms and Vestments*). In the project *Ro_Archive* the two produced the photographic series *2 Star Trip* which explores the two stars hotels from the Black Sea and from the wellness resorts in Romania.

The two large photographic projects made by Irina Botea focus on two places with strong symbolic loads for the recent history of Romania (Mircan, 2006 c: 66). One is the People's House, and the other, Arcuș House, one of Ceaușescu's former hunting residences. The investigation on the edifice of the People's House consists of the image of relocating it in various landscape backgrounds, some of them, totally unexpected. The artist will not appeal to digital photomontage in order to do it, but builds a small model which she integrates in a certain space and photographs it in order to «make it more accessible and less powerful for everybody and to reverse the process of humiliation and manipulation» (Botea, 2004: 128). As related to Arcuș House, the reporting method of the artist is different. She uses the insides and the props found here in order to enact various symbolic situations. In her work *Up and Down* (2005) the attention paid to the extravagant scenery of the bathroom, where the faïence reproduces a landscape and creates the optical illusion of a bath into the wild,

is a recapture of the former regime of megalomania. The photo presents the artist in this extravagant bathroom, in a stance that recalls the famous painting *The Death of Marat*, by neoclassic painter David. The artist's relation to the space, which acts as symbol of an oppressive political period for the freedom of thought, is given new meaning due to the allusions to political assassination in David's painting.

Alexandra Croitoru, artist career of whom is as well profiled after 2000, questions by photography several essential matters: on the one hand, the stereotypes and issue of national identity, and on the other, the mechanisms and manifestation forms of power at state and individual levels. In her series of portraits and self-portraits *ROM_*, made in 2004, the artist and the other photographed persons wear a hood coloured in the colours of the Romanian flag. This posture, by which personal identity is poached by the national identity, represents a symbolic type of assumption of a condition (Croitoru, 2004: 46).

The images exhibited in 2006 as well with the title of *Another Black Site*, represent impersonal architectural spaces in default of human presence. Seen both from the outside and from the inside, such buildings wilfully ambiguously presented by the artist, appeal to the rumours related to the establishment of CIA based in Romania (Mircan, 2006: 82). The issue discussed by the artist here is obviously related to the control and exercise of power in a world of globalization.

Conclusions

The social-political condition of the last two decades and half in Romania decisively influenced the evolution of artistic creation, the way artists relate to the reality around them.

The reestablishment of the contacts with the occidental world and the democratization of the speech shall lead to the tendency to oppose to traditional techniques, the only ones accepted during the communist period, alternative

expression mediums. Under such conditions, the photography shall be gradually integrated coherently in artistic practices. The institutional framework which built a favourable climate for such integration was offered by the activity of an international organization or foundations and by the presence of cultural centres of Western States in Romania. The appearance, within upper education institutions of the photo-video departments, shall lead to the increase of the number of artists which choose photography as a form of expression. In the 90s, they shall be part of the exhibition programs of GAD Gallery, and after 2000, the New Gallery is that mainly dedicating its activity to photography.

For the post-communist period, some of the constancies in the steps of the artists who use photography are represented by social investigation, interest for the public space, following up the inheritance left behind by the communist regime as related to urban architecture, deconstruction or re-discussion of identity symbols. Artists question all such problems by establishing a most of the time critical dialogue to the social-political reality.

Acknowledgement

This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863. Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

REFERENCES

- Botea, I. (2004). House of the People, in *MNAC Catalogue*. București.
- Cios, I. (2006). Beyond Photography—subREAL, Catalogue *Photography in Contemporary Art. Trends in Romania after 1989*. București: Unarte.
- Connor, S. (1999). *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane* [Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary]. București: Meridiane.
- Croitoru, A. (2004). ROM_, *MNAC Catalogue*. București.
- Despre noi (n/d). *Research team statement*. Retrieved from http://roarchive.ro/index.php?option=com_content&id=47&lang=ro
- Flusser, V. (2003). *Pentru o filosofie a fotografiei. Texte despre fotografia* [Towards a Philosophy of Photography]. Cluj-Napoca: Idea Design&Print.
- Hucheon, L. (1997). *Politica postmodernism ului* [The Politics of Postmodernism]. București: Univers.
- Iokira (n/d). *Artist portfolio*. Retrieved from <http://www.iokira.com/>.
- Király, A. (2012). Fotografia în arta contemporană românească după 1989. O cronologie [Photography in Romanian Contemporary Art after 1989. A Chronology], in *Arta Review*.
- Király, A.; Oroveanu, A. (2009). Reconstructions, Catalogue *Reconstructions*. București: Unarte.
- Mircan, M. (2006) (a). Alexandra Croitoru, Catalogue *Photography in Contemporary Art. Trends in Romania after 1989*. București: Unarte.
- Mircan, M. (2006) (b). Daniel Gontz, Catalogue *Photography in Contemporary Art. Trends in Romania after 1989*. București: Unarte.
- Mircan, M. (2006) (c). Irina Botea, Catalogue *Photography in Contemporary Art. Trends in Romania after 1989*. București: Unarte.
- Nathan, E. (2011). *An Interview with Ciprian Mureșan*. Retrieved from <http://www.artnet.com/magazineus/features/nathan/ciprian-muresan-7-20-11.asp> (Accessed 06/08/2013)
- Peirce, C., & Buchler, J. (2001). *The philosophy of Peirce*. London: Routledge.
- Pintilie, I (2000). *Acciónism ul în România în timpul com unism ului* [Actionism in Romania during the Communist Era]. Cluj-Napoca: Idea.
- Radu, M. (2012). Dialog cu Ion Grigorescu [Dialogue with Ion Grigorescu]. *Arta Review*.
- Sandler, I. (1996). *Art of the Postmodern Era*. New York: IconEditions.
- Titu, A. (2003). *Experimentul în arta românească după 1960* [Experiment in the Romanian Art after 1960]. București: Meridiane.

OS SR. ENBUTSU E A IMAGEM FOTOGRÁFICA

Reflexão em torno de duas obras de João Penalva

MARIANA MARIN GASPAR
Instituto de História da Arte, FCSH-UNL

[EN]

Abstract

First the images, then the words, later what's said about them, and finally what they suggest us and what we built from there. The proposal is to "question" two "text-images" that integrate the work of João Penalva, a contemporary Portuguese artist I admire for his claiming capacity, namely through the extensive narratives he constructs on documents, texts, photos, videos, objects and performing arts which interplay with each other, either by links, not always obvious, either by clear ambiguities to be undone by the pleasure and the eye's fabrication.

The linkage of visuality and language, movement and sound, the usage and mastery of several media and various mediums, the crossing of the creative act with a curatorship activity fictional or merely suggested and the deconstruction of the conventional exhibition space, are some of the many artistic gestures that know matter to be known or devised, practices that may well represent axiomatic paradigms of contemporary art.

'Sumiko' and 'As if she could see him' are two "portraits" of women with apparent analogies but whose concordance first derives from the following narrative and from the creation of the enigmatic character of the "photographer" — Mr. Enbutsu — which in both cases acquires a central and impacting role.

To a brief introduction that is to be understood as a consideration on the theme's relevance and of the somewhat experimental nature in the construction of a speech, follows an approach to the object, the two images in dialogue and confrontation, where the use of the phrase "multiple dialectics" stems not from the complex nature of the photography, but from the dialogical game triggered by the study and the questioning of the photographic as well as the reflective attitude it demands; potential ways will be sought to reflect upon the photographic image, controversial and noted ways, long-established: reality and fiction, word/text and image, creation and reception, among others.

Keywords

Photography, João Penalva, reality vs fiction, texto and image, creation, reception.

[PT]

Resumo

O texto que apresento pretende “questionar” duas “imagens-texto” que integram a obra de João Penalva, artista português contemporâneo que distingo pela sua capacidade interpelativa, nomeadamente, pelas extensas narrativas que constrói em documentos, textos, fotografias, vídeos, objetos e atos performativos que dialogam entre si, quer por articulações, nem sempre óbvias, quer por claras ambiguidades a desfazer pelo prazer e pela construção do olhar.

A relação da visualidade com a linguagem, o movimento e o som, o recurso e o domínio de vários media e distintos suportes, o cruzamento do ato criativo com uma atividade curatorial ficcionada ou apenas sugerida e a desconstrução do espaço expositivo convencional, constituem alguns dos muitos gestos artísticos que Penalva prossegue e que importará conhecer e pensar, práticas que podem bem representar paradigmas axiomáticos da arte contemporânea.

‘Sumiko’ e ‘As if she could see him’ são dois “retratos” de mulheres com aparentes analogias mas cuja sintonia passa antes de mais pela narrativa que os acompanha e pela criação de uma personagem enigmática — a do “fotógrafo”, Sr. Enbutsu— que em ambas adquire um papel central e consequente.

A uma breve introdução que é, antes de mais, uma ponderação sobre a pertinência do tema e de um certo carácter experimental na construção de um discurso, segue-se uma aproximação ao objeto, as duas imagens em diálogo e confronto, onde a utilização da expressão “múltipla dialéctica”, decorre não da natureza complexa da fotografia, mas do jogo dialógico desencadeado pelo estudo e problematização do fotográfico e pela atitude reflexiva que reclama; discorre-se sobre os caminhos possíveis para pensar a imagem fotográfica, caminhos apontados e controvertidos, desde há muito — realidade e ficção, palavra/texto e imagem, criação e receção.

Palavras-chave

Fotografia, João Penalva, realidade vs ficção, texto e imagem, criação, receção.





«Todos nós nos esforçamos para nos entendermos uns aos outros, e o prazer que temos na experiência da arte pode estar no processo pessoal de articulação do mecanismo desse “entendimento”. Nesse momento, o trabalho passa a ser secundário; aquilo com que estamos a lidar é com a nossa própria posição no mundo. O trabalho está ali como um evento que estimula e permite esta troca dialética».

João Penalva

Desde cedo nos habituamos a decifrar imagens, ou porque ainda as não lemos ou porque, lendo-as, o que nos desafia é a sua decifração. É sempre assim, primeiro são as imagens, depois o que sobre elas se diz e mais tarde o que elas nos sugerem. Todas as imagens que retemos ao longo da vida integram o nosso “arquivo”, plural, ativo, organizado ou não e expectante. Um arquivo de memórias, de experiências e de afetos. As duas obras que convoquei como razão de ser destas páginas pertencem a esse arquivo pessoal, uma espécie de acervo que promove e sustenta a construção de inúmeras constelações, exposições virtuais que vou construindo *autour de ma chambre*. Aproprio-me da *voyage* de Xavier de Maistre (1794) por me parecer particularmente estimulante a possibilidade constitutiva e introspetiva da viagem percorrida dentro da nossa própria casa, no espaço-tempo expandido ou comprimido de sucessivas travessias em relativa imobilidade — dos objetos às memórias, das palavras às imagens, dos documentos às ideias, da realidade à ficção.

Proponho-me, pois, questionar duas “imagens-texto” que integram a obra de João Penalva, artista português residente em Londres, cuja formação académica e percurso profissional se radicaram em Inglaterra e na Alemanha sem, todavia, deixar de expor regularmente em Portugal; é um artista contemporâneo que considero dos mais prolíficos e mais desafiantes do ponto de vista da capacidade interpelativa,

nomeadamente pela criação de inúmeras e extensas narrativas onde cruza as imagens fotográficas e videográficas com a sua própria ficção, a que acrescenta documentos e textos diversos, objetos e adereços vários, a articularem-se entre si por analogias, algumas vezes, ou por ambiguidades, outras tantas, a explorar na condução do fio decifrador de cada obra (Lapa, 2001). A relação da visualidade com a linguagem, o movimento e o som, o recurso e o domínio de vários *media* e distintos suportes, o cruzamento do ato criativo com uma atividade curatorial ficcionada ou apenas sugerida e a desconstrução do espaço expositivo convencional, constituem gestos artísticos que enformam alguns dos paradigmas axiomáticos da arte contemporânea.

O título que dei a esta exposição procura introduzir-nos, desde logo, no ambiente enigmático de um fotógrafo japonês, o Sr. Enbutsu, personagem criada por Penalva, que estabelece o elo de ligação entre as duas obras. A esta breve introdução que deve ser tida, essencialmente, como uma ponderação sobre a pertinência e consequência do tema e de um certo carácter experimental na construção de um discurso, acrescentei um primeiro ponto, onde a utilização da expressão “múltipla dialética”, decorre não da natureza complexa da fotografia, mas do jogo dialógico desencadeado pelo estudo e problematização do fotográfico e pela atitude reflexiva que reclama. Os conceitos sobre os quais discorro, de modo sucinto, não se constituem como “tese” e “antítese”, ou dicotomias, buscando antes mapear caminhos possíveis para pensar a imagem fotográfica, caminhos apontados e controvertidos, desde há muito, por historiadores e críticos de arte, por artistas e estudiosos da fotografia e de outras áreas do saber. Este encontro de sentidos possíveis, que não se esgota naturalmente nas hipóteses avançadas, ganhará em ser problematizado num campo expandido para lá da própria fotografia, considerando-a embora, avançando algumas questões que entendo estruturantes para pensar a obra de Penalva. Por fim, na análise crítica dos dois trabalhos, retomo e confronto alguma da reflexão anteriormente convocada, cruzando-a com outras possíveis vias de acesso à obra. Mas cada um de nós terá a sua própria leitura; afinal, como afirmou João Penalva em conversa com Andrew Renton, «o visitante, o espectador, é alguém indefinível e único. Felizmente» (Penalva, 1999: 71).

1. A imagem fotográfica, múltipla dialética...

Na evolução do tempo fotográfico, neste século e três quartos percorridos, reconheceu-se a natureza híbrida do *medium*, o que alimentou polémicas e querelas várias sobre as hipóteses de pertença da fotografia a domínios tão distintos quanto o da ciência e da arte, até se instalar como instrumento incontornável de prova e memória ou meio utilitário e quotidiano de registos tão diversos quanto os que ocupam a atividade humana, para finalmente questionar, na sua prolífica capacidade técnica, os limites das imagens que nos devolve; a ultrapassar este hipotético conflito e de acordo com a ideologia moderna, a fotografia tende a afirmar-se como género autónomo que assenta num processo tecnológico específico. Da fotografia fixa à imagem em movimento do cinema e do vídeo, e ao imaginário eletrónico de inspiração fotográfica, são inúmeras as suas manifestações e a sua ubiquidade é hoje uma realidade com que nos confrontamos, não sem alguma incomodidade, decorrente dessa omnipresença que ocupa e prevalece no espaço e no tempo da nossa contemporaneidade. Criadas as condições e encontrada a oportunidade, a fotografia surge satisfazendo a necessidade de fixação ideal das imagens e a possibilidade da sua multiplicação: reprodução e reprodutibilidade eram então asseguradas pelo novo *medium*. Enquanto a busca da perfeição na representação mimética da realidade esteve ligada a conceitos filosóficos que sustentam uma visão objetiva e exata, a reprodutibilidade, assim como o automatismo, ligam-se às idiosincrasias de uma nova era, iniciada com a Revolução Industrial, de que são ícones as imagens de *Tempos Modernos*, de Chaplin. A fotografia exata, verdadeira e natural cumpre as exigências de um código de comunicação visual; moderna por excelência, a fotografia “retrata” uma realidade certificável. Mas desde as origens sabemos que não é assim, afinal, os atributos enunciados são apenas uma parte dessa verdade fotográfica. As fronteiras entre a fotografia e outras formas de expressão artística foram sendo cada vez mais diluídas surgindo, a cada dia, novos exercícios reveladores de diversas e férteis interações que dão lugar a uma fotografia múltipla, influenciada e a influenciar novos modos de representação, numa relação de influências recíprocas e simbióticas que se constitui como paradigma da criação contemporânea, onde as imagens fotográficas experienciadas em contexto artístico, e que a ele pertencem enquanto parte constitutiva da criação, são, porém, apenas uma minoria no todo fotográfico, minoria só por si diversa, complexa e significativa.

1.1 Realidade e Construção

A relação da imagem com o seu referente, com aquilo que entendemos por realidade, revelou-se sempre uma questão central. Para Philippe Dubois (1983), são três os momentos de estruturação e maturação do pensamento fotográfico quanto ao entendimento sobre a natureza da relação entre a imagem e a realidade, assimilando-os à expressão semiótica *peirciana*: num primeiro momento, a fotografia é entendida como ícone, é “o espelho do real” e o discurso dominante é o da *mimesis*; num segundo momento, a fotografia passa a ser entendida como símbolo, como “transformação do real” e o discurso desenvolve-se em torno de conceitos como o de desconstrução e de codificação; num terceiro momento, a fotografia constitui-se como índice, e ganha a condição de “vestígio de um real”, discorrendo-se sobre a sua natureza indiciática e referencial.

Registo direto, automático e imparcial da realidade que representa e que encerra, a fotografia-espelho depende, todavia, da máquina assistida pela mão do homem. Recebida com surpresa e entusiasmo mas também com desconfiança, esta imagem que fixa fragmentos do real através de processos óticos e emulsões químicas, foi desde cedo alvo da crítica de muitos, simpatizantes ou detratores. No Salão parisiense de 1859, Baudelaire, defensor apaixonado da imaginação, “rainha das faculdades”, anunciava “uma nova indústria” manifestando incómodo e receio face ao engenho e à técnica que lhe subjaz (Baudelaire, 2006: 156-7). Se a arte era o resultado do trabalho e do génio criativo, a fotografia nunca poderia ser considerada arte, mas apenas instrumento ao serviço do desejo e da necessidade de documentar. Ao duplicar o referente, necessariamente enquadrado num espaço limitado, a imagem fotográfica traduz a objetivação máxima do percurso traçado pelo naturalismo. Neste sentido, a fotografia chegara no melhor momento para libertar a pintura da anedota, da literatura e até mesmo do tema, como terá afirmado Picasso em 1939. Esta questão da libertação das artes graças à fotografia é convocada e revisitada recorrentemente de acordo com a evolução argumentativa a que se assistiu ao longo do século XX. Nos anos 40, André Bazin reafirmou o realismo na transferência automática de um trecho momentâneo do real para a película sensível; note-se, porém que Bazin avança

com questões que o aproximam do entendimento da fotografia como índice. Roland Barthes, em *A mensagem fotográfica* (1961), parece partir ainda deste pressuposto mimético ao definir a imagem fotográfica como uma “mensagem sem código”, afirmação que ganhará, porém, sentidos diversos em textos posteriores do autor.

Prosseguindo na reflexão de Dubois, num segundo modelo de entendimento, que se afirma a partir de 1960, apesar de alguns antecedentes verificados ainda no século XIX, a imagem fotográfica é entendida como espaço de enunciação, culturalmente codificado e auto-referencial, criador de uma realidade interna e de uma verdade interior, não empírica. É o momento de afirmação da expressão autoral ou da emancipação do autor; não se trata de reproduzir as coisas tal como são mas de propor um olhar próprio sobre essas mesmas coisas. A experiência, a educação, o interesse e as expectativas, condicionam e estruturam a percepção como a criação. A codificação inerente ao acto fotográfico não se revela apenas nos domínios cultural, sociológico e estético; também deve ter presente os preceitos técnicos, as regras formais e os códigos convencionados, parte significativa da construção sobre o real.

Antes ainda do desenvolvimento teórico promovido pelo estruturalismo francês, já Arnheim e Krakauer elaboravam nesse sentido, no âmbito da psicologia da percepção. Em 1932, no ensaio *Film als Kunst*, Arnheim enumera algumas características do fazer da imagem que dele fica refém: o ângulo escolhido, a distância ao objeto, o enquadramento, a redução da tri à bidimensionalidade, as variações cromáticas, o contraste, o isolamento espaço-temporal e até a natureza exclusivamente visual do *medium*, são determinantes extrínsecas ao real. Sucederam-lhe estudos ideológicos e ensaios que procuraram refletir sobre o exercício social da fotografia, em autores como Hubert Damisch, Pierre Bourdieu, Susan Sontag, John Berger ou Gisèle Freund. Em 1931, na *Pequena História da Fotografia*, Walter Benjamin notava, premonitoriamente, como sugere Dubois, como apesar dos códigos e artifícios a que a imagem fotográfica estava associada, o referente manifestava-se, desde logo, no acaso que escapa aos condicionamentos culturais e simbólicos.

A fotografia, apresentada como índice ou vestígio, pressupõe uma contiguidade física efetiva entre a imagem e o fragmento espaço-temporal captado do real. A afirmação de uma relação privilegiada com o referente, não compromete o

entendimento da fotografia como espaço de transformação, (re)construção e diálogo; ganha força, assim, uma atitude de compromisso que releva de diversas fontes e se cruza com questões mais atuais. Sensivelmente, a partir dos anos 80, com o chamado movimento pós-modernista na fotografia, o pensamento fotográfico abre-se à relativização, ao pluralismo crítico e à interdisciplinaridade; teorias linguísticas e psicanalíticas assumem então uma influência incontornável no entendimento da relação da imagem com a realidade. A arbitrariedade e a manipulação sobre o real são hipóteses do ato de fotografar e não premissas inerentes ao *medium*; quando estas desconstroem e/ou reconstroem/encenam a imagem, ainda assim, definem-se como elementos condicionados mas não gerados por um referente, são vestígios de um encontro fortuito e podem buscar uma maior proximidade com o real ao restituir algo que se entende perdido no ato fotográfico. Note-se, porém, que esta presença do referente funciona como testemunho e não como prova mimética, apenas nos aproxima do real, não nos revela o seu significado.

Numa das mais celebradas e criticadas obras de Barthes, *A Câmara Clara* (1980), o autor partilha, na intimidade daquele que podia ser um diário, os seus pensamentos e experiências, deixando muitas questões em aberto, para debate futuro; Barthes avança, no sentido do pensamento estruturalista em que se integra, com um conjunto de contributos originais importantes, e reafirma a natureza indiciática da fotografia. Admitindo a participação de códigos distintos, distingue-a da pintura, na medida em que aquela não pode simular a realidade sem que esta tenha sido efetiva e presente num determinado espaço e no tempo do seu registo. São múltiplos os caminhos da fotografia e do seu entendimento comum ou especializado; sem entrar no debate sobre fotografia digital, onde é já possível pensá-la sem um referente efetivo, atendamos a dois dos caminhos possíveis que nos propôs Barthes: o do “código civilizado das ilusões perfeitas” e o do “despertar da inacessível realidade”.

1.2 Palavra e Imagem

A relação intrínseca, fértil e plural entre palavra e imagem apresenta uma longa tradição na história e revela-se uma questão transdisciplinar muito presente no

pensamento contemporâneo, nomeadamente na história e teoria da arte e da fotografia. Como disse Daniel Blaufuks, «a fotografia é um texto» (Blaufuks, 2008: 22). Em si mesma uma linguagem, a fotografia promove um encontro, um diálogo, condição *sine qua non* da sua concretização e da atribuição de significados. Acontece, não raras vezes, a fotografia surgir a testemunhar a narrativa que, por seu turno, a legitima e concretiza. Para além dos elementos não-visuais intrínsecos em potência na imagem fotográfica, os vestígios textuais que a acompanham são essenciais ao entendimento consistente e, sobretudo, incitam à importância de demorar o olhar. Todavia, e aproximando-nos do sentido que Barthes avança em *O Óbvio e o Obtuso* (1982), o texto é também condicionador, enfatiza ou elide pormenores que, por razões de ordem diversa, pretendem manipular a observação e o juízo sobre o fotográfico.

Em 1931, Walter Benjamin questionava-se sobre a essencialidade de uma textualização das experiências visuais, perante um mundo em constante e vertiginosa transformação, onde não parecia já possível alguém “demorar-se”. Hoje, a proliferação imensa de imagens no tempo que habitamos e a velocidade crescente com que nos intercetam, contribuem para uma potencial alienação: «Se queres deixar de ver acelera», escreveu Gonçalo M. Tavares (Gonçalo M. Tavares, 2012: 233). E, se o excesso de informação visual leva à “cegueira”, o que dizer do esvaziamento, da indigência da palavra? Um conjunto significativo de artistas e teóricos contemporâneos tem refletido sobre estas questões da palavra-imagem e trabalhado de forma criativa em domínios diversos e consequentes sentidos.

A intitulação da imagem fotográfica, na medida em que abre múltiplos caminhos de decifração, torna-se um elemento não apenas descritivo mas constitutivo; recordaria, a propósito, as palavras de Duchamp, recontextualizando-as: «Cette phrase, au lieu de décrire l’objet comme l’aurait fait un titre, était destinée à emporter l’esprit du spectateur vers d’autres régions plus verbales» (Duchamp, 1975: 20). Imagem e texto foram sacrificados pela ideia mitificada da transparência do documento, melhor, pela total coincidência entre a imagem e o seu referente. Entretanto, ia-se impondo uma fotografia-expressão contra a hegemonia da assética fotografia-documento. Como afirmou Godard em *Archéologie du cinéma et mémoire*

du siècle, «a imagem entra no texto, e o texto, num dado momento, acaba por surgir das imagens. Já não há uma simples relação de ilustração. Isso permite-lhe exercer a sua capacidade de pensar, de reflectir, de imaginar e de criar» (cit. Didi-Huberman, 2012: 177).

1.3 Criação e Recepção

A natureza heterogénea, democrática e ubíqua da fotografia enquanto meio de representação e comunicação foi, como já vimos, reconhecida e problematizada desde meados do século XIX. A relação que o *medium* fotográfico estabelece e constrói com o real, com a experiência, com a vida, é privilegiada, profícua e fecunda. Walter Benjamin elogiava o discurso de Arago quando em 1839, perante a Câmara dos Deputados, apresentou a descoberta de Daguerre, reconhecendo que a “beleza” desse discurso decorria da forma como estabelecera a ligação entre a fotografia e muitos outros aspetos da vida humana. Esta proximidade tão estreita com a vida pode também ser apontada como uma das razões que motiva a reticência face ao entendimento da fotografia como arte; sempre que a arte se aproximou (e aproxima) demasiado da vida, na arquitetura como na fotografia, ou na maioria das propostas artísticas contemporâneas, o debate ontológico ganha força. «A fotografia faz-nos sentir que o mundo é mais acessível do que na verdade é», afirmou Susan Sontag (Sontag, 1977: 31); a fotografia encurta as distâncias, cria um tempo expandido de conhecimento e reflexão fora do próprio tempo, deixa-se tocar, permitindo momentos singulares de comunhão com um real recortado, desconhecido ou desejado, transformando o mundo num puzzle imaginário. O *medium* fotográfico contribuiu para a reinvenção da percepção mas também para a educação do olhar e para o auto-conhecimento. Segundo Umberto Eco, não existirá um limite para os significados possíveis de uma imagem fotográfica; as próprias noções de significado e de limite encontraram novos entendimentos desde o advento da fotografia.

A fotografia permite um diálogo íntimo e demorado com o observador que, independentemente dos seus conhecimentos e do contexto da recepção, pode acrescentar algo à imagem, inesgotável convite à dedução, à especulação e à fantasia, como reclama Sontag. Não existe um olhar inocente, diz-nos Gombrich (1956),

porque a procura do sentido ou da verdade da obra, desencadeia uma combinação de reconhecimento e rememoração apelando às capacidades individuais de imaginação e de memória, exemplarmente identificadas nas palavras de Hans Belting (Belting, 2011: 148): «The gazes of two beholders looking at the same picture diverge where memory separates them». Como toda a criação artística, a fotografia só se cumpre quando experienciada e participada; esta participação, racional e emotiva, é individual e única, não obstante o contexto político, ideológico, social e cultural que a contamina, e que se sobrepõe ao contexto que molda o momento inaugural, o ato da criação ou de produção da obra.

2. (Des)construções: em torno de *As if she could see him* e *Sumiko*

A primeira vez que vi *As if she could see him*, demorei-me a olhar para a imagem. Conhecendo já o trabalho de João Penalva, acreditei que o texto me contaria uma história, a daquele retrato de uma jovem mulher, de kimono, cuja ausência de rosto, de olhar, sublinhava o mistério da sua identidade e, num primeiro momento, admiti tratar-se de uma fotografia anónima, encontrada no arquivo de um velho estúdio de Osaka.¹ Aquela jovem deixara-se fotografar... porquê então aquele retrato sem rosto que me recordava outros que vira nas estampas contemporâneas de Shinsui. Ela (como o fotógrafo...) deveria saber que o artista *shin-hanga*, conhecedor da tradição japonesa das estampas, do imaginário e da sensibilidade *ukiyo-e*, que tanto influenciara a expressão ocidental, gostava que fosse a pose a revelar a alma.

Num segundo momento, aproximei-me do texto que acompanha a fotografia²: texto impresso numa pequena moldura sob a da fotografia, ambas dentro de uma outra, exterior e em fundo negro, quadro dentro do quadro... Fico a conhecer o fotógrafo, o Sr. Enbutsu, mas o enigma em torno daquela figura feminina mantém-se, uma *dramatis personae*.³ Desenhado o breve enredo, ou o contexto, li como epílogo: «the image a photographer often wants to capture escapes him by only a couple of seconds, too early or too late». E esta frase autoriza uma reflexão sintomática, no sentido da qual a história parece ter sido escrita: o fotógrafo, que pode ser o artista, que podemos ser nós, perde o sono perante uma certa nostalgia e a

trágica consciência do efêmero, da transitoriedade da vida e do *momento decisivo*⁴, aqui, considerado a partir do ato fotográfico.

Quanto a *Sumiko*, encontrei-a numa exposição recente de Penalva; lembro-me de ter tido que “negociar” o espaço com um outro visitante que lia atentamente o texto; desta vez já não quis imaginar a história, li-a de imediato. *Sumiko* convoca uma outra faceta da fotografia, a da possibilidade de encenação e construção da imagem, mantendo a ilusão de veracidade. Mais uma vez, uma certa melancolia⁵ associada às contingências da vida, neste caso, a uma cicatriz que marcara o belo rosto da jovem, impedindo-a de se expor ao olhar alheio, ela que trabalhava com modelos; mas a cicatriz acabaria por ser disfarçada pela arte do Sr. Enbutsu⁶, personagem chave que sustenta o elo de ligação entre as duas obras. *Sumiko* revê-se naquela fotografia e toma consciência da distância que separa a imagem captada no estúdio da sua própria imagem; arte e vida não correspondem, encontram-se.⁷

A obra de João Penalva reúne um número significativo de retratos⁸ que testemunham a desconstrução do género clássico, academizante, e justificam uma reflexão crítica em torno dos seus confinamentos.⁹ Sem pretensão de desenvolvimento, convoco este tópico como uma das vias possíveis de acesso às obras em análise, não apenas do ponto de vista das figuras femininas retratadas mas também do fotógrafo e da relação entre ambos ou com o artista e narrador. O retrato sem rosto seduz e incita o observador a ler o texto, a procurar pistas na compreensão das imagens e a imaginar o que escondem. *Sumiko*, de perfil, tem a cabeça completamente contra a objetiva, vendo-se apenas o cabelo e o magnífico penteado; já a outra jovem, de *que desconhecemos o nome*, foi fotografada em torção, o tronco e a cabeça voltados a três quartos; ambas olham em sentido contrário ao da objetiva, olham para dentro da própria imagem que as fixa o que permite enfatizar as golas dos kimonos que abrem de forma conspícua e assumem um relativo protagonismo acentuando a beleza e o erotismo daqueles rostos que nos são vedados.¹⁰ Parece-me ainda interessante pensar estas imagens no domínio dos estudos de género; estas jovens mulheres parecem-nos frágeis ou fragilizadas, vulneráveis ao olhar masculino, do marido, do fotógrafo, da sociedade, ao nosso olhar.¹¹

2.1 Realidade e Construção

Vimos, no ponto anterior, como a imagem fotográfica acontece ou resulta da relação transformadora entre um referente determinado no espaço e no tempo e uma perspetiva única e individual por trás da objetiva.¹² Não nos é dito se as imagens fotográficas em análise são encenações do artista, em estúdio, ou fotografias de que se apropria¹³ na criação da obra; suspeitamos, talvez... confirmamos, depois, tratar-se da primeira hipótese, ainda que a segunda pudesse até potenciar o mistério em torno daquelas duas figuras. A narrativa que desconhecemos ser realidade ou ficção conduz a nossa leitura para um espaço mais circunscrito, dá-nos um determinado contexto, para logo nos lançar no abismo da nossa imaginação e das nossas memórias; mas, quem são aquelas duas jovens japonesas cujo olhar nos é vedado? Qual é a sua história para lá da imagem e do episódio que nos é contado?¹⁴ Imaginemos que, num segundo momento, tomamos conhecimento da mão por trás do gesto da escrita e do registo fotográfico; será que o Sr. Enbutsu é a máscara que permite a Penalva falar de si em nome de outrem ou ser múltiplo e ambíguo, quando não paradoxal? Guy Brett convoca um pensamento de Oscar Wilde para tentar uma aproximação possível ao processo criativo de Penalva: «um homem é menos ele próprio quando fala em nome da sua pessoa; dêem-lhe uma máscara e ele dir-vos-á a verdade» (Brett, 2001: 47). É ainda João Penalva que afirma: «todas estas personagens podem apenas ser construídas a partir da minha própria experiência, quer real, quer imaginada» (Penalva, 1999: 23).

Perante esta questão, autoriza-o o próprio artista, é legítimo recordar Pessoa e os seus inúmeros heterónimos; Penalva conta ter ficado perplexo quando descobriu a heteronímia de Pessoa e que, mais tarde, aquele sentimento de espanto acabou por transformar-se «numa aceitação completa e libertadora», passando a encarar aquele gesto de (des)personificação e multiplicação como «o mais natural dos comportamentos num artista». Conta-nos também que não lê Pessoa há mais de trinta anos e aponta uma diferença constitutiva que pode, ou não, afastar-nos do paradoxo de Oscar Wilde: «eu quero ser uma nova pessoa em cada novo trabalho mas não me dou o tempo de desenvolver uma personagem que dure mais do que um trabalho» (Penalva, 2001: 23). Será o Sr. Enbutsu uma exceção?¹⁵

2.2 Palavra e Imagem

Se, por vezes, a fotografia parece surgir na obra de Penalva como testemunho da história que nos conta, noutras, é o texto¹⁶ que nos faz acreditar não se tratar de uma imagem encenada. Nos casos em análise, o diálogo imagem/texto parece tão necessário e natural, quanto ambíguo e enigmático. As palavras informam-nos mas não as apreendemos das imagens; o que é revelado e o que fica por revelar, atitudes sintomáticas do texto e da imagem, parecem não responder integralmente às questões que nos colocamos; se em *As if she could see him* o kimono, ainda que descaído nos ombros, não revela a tez branca do pescoço¹⁷, podendos apenas adivinhá-la, em *Sumiko*, esperaríamos ver o rosto retocado e não apenas um modelo de penteado; curiosamente, ou nem tanto, é em *As if she could see him* que o lado direito do queixo surge destacado, precisamente o lado em que Sumiko tem a cicatriz, e é Sumiko que mais nos revela a pele branca (ponto de luz, *punctum*?) e o trecho superior das costas. Embora estejamos perante duas obras autónomas¹⁸, o narrador concede-nos esse elo de ligação, o Sr. Enbutsu, e, neste sentido, podemos imaginar que desde aquele dia em que lhe escapara o *instante decisivo* em *As if she could see him*, ele procurara captar uma imagem que se aproximasse da que retivera na memória; «after months of working together» com Sumiko, possibilidade que lhe faltara antes, sugere-nos a diferença entre a fotografia documento e a fotografia encenada. Palavra e imagem distinguem-se uma da outra, mantêm uma certa autonomia, mas deixam-se contaminar¹⁹: confrontam-se, questionam-se e reproduzem-se; esta relação dialógica acontece, desde logo, ao nível da composição, com consequências formais, conceptuais e interpretativas, nunca no sentido de uma leitura única mas da potenciação de múltiplas leituras. Cada palavra inscrita parece expandir a superfície que a acolhe, redefinindo-a, deslocando-a, deslocando-se, multiplicando a reflexão e a significação em potência.

Creio essencial propor, ou sublinhar, que o texto²⁰ não surge como suporte ou como citação *a propos* da imagem, mas enquanto *medium*, parte estruturante na construção de um objeto artístico plural e complexo que importará problematizar no contexto transdisciplinar da relação palavra/imagem enquanto espaço discursivo.

2.3 Criação e Recepção

As obras de Penalva desafiam o espectador mais ocioso, solicitam a sua disponibilidade, a sua partilha, o seu entusiasmo. Como? Ambientando-o, despertando a sua curiosidade, provocando-o, seduzindo-o, questionando-o, fazendo-o acreditar que «two makes one better»²², e que a obra precisa do espectador para se aproximar da vida. Escrevo por experiência própria, a experiência do aguçar dos sentidos, do bichinho da curiosidade, do turbilhão das associações, da necessidade de seleccionar, da vontade de atribuir significado(s) à obra.²³ No contexto da última exposição antológica de João Penalva no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, o artista disse a Nuno Crespo: «é indispensável que o espectador não seja passivo, mas também é preciso dar-lhe o material necessário para que a sua criatividade surja naturalmente»²⁴; Penalva compromete-se e dialoga com o público antes mesmo deste “entrar em campo” e, por isso mesmo, quando nos encontramos perante uma obra sua, sentimos que já estava à nossa espera; para a deslocarmos, para nos deslocarmos, para nos demorarmos. E, por fim, talvez se «extraia a inalienável certeza de que o que separa a realidade da ficção não é mais do que um acerto percetivo» (Marchand, 2011: 26).

NOTAS

- 1 Lembro-me de, em 2006, ter ficado encantada com uma exposição de João Penalva na Galeria Filomena Soares, *Looking up in Osaka*. Perante aquelas fotografias de grande formato, com inúmeros cabos elétricos que se cruzavam e que mais pareciam desenhos orgânicos ou abstratos, pensei que o artista seria certamente um fotógrafo de paisagens. Hoje, a minha reação seria outra e admito até que o retrato pode muito bem ser uma paisagem...
- 2 O texto promove uma horizontalidade que inverte a verticalidade da imagem. Não se fundem, como nas estampas japonesas onde os *haiku* se sobrepõem à imagem; aqui, a imagem faz-se acompanhar pelo texto, ou vice-versa, tanto faz... Questionado sobre uma eventual referência ao *haiku*, Penalva afirmou que embora conhecesse a prática antiga, «não foi coisa a que quisesse referir-me» (Hasegawa, 2001: 51).
- 3 Esta expressão latina é convocada por Mark Gisbourne a propósito dos «impulsos compositivos e orquestrados de Penalva» (Gisbourne, 2001: 27).
- 4 Recordo Cartier-Bresson: «Space, in the present, strikes us with greater or lesser intensity and then leaves us, visually, to be closed in our memory and to modify itself there. Of all the means of expression, photography is the only one that fixes forever the precise and transitory instant. We photographers deal in things that are continually vanishing, and when they have vanished, there is no contrivance on earth that can make them come back again». Cartier-Bresson recorda as memórias do Cardinal de Retz: «There is nothing in this world without a decisive moment» (Cartier-Bresson, 1999: 20, 27).
- 5 Pensar este ambiente nipónico remete-me de imediato para o chamado japonismo oitocentista e lembro as palavras de Francastel : «Como todos os estilos, o japonismo é susceptível das mais variadas interpretações: uns consideram-no vida e movimento, outros, evocação e mistério; para uns ele incita ao sonho, para outros à análise, não de fenómenos, mas de emoções; para uns conduz ao objecto e para outros ao irrealismo» (Francastel, 1988: 95). Note-se que não se trata aqui, ou noutros momentos deste texto, de integrar estas obras nessa linha de entendimento, o japonismo, mas de propor associações livres, sustentadas em relativas analogias.
- 6 Recordo aqui as palavras de Baudelaire, no seu elogio da maquilhagem: «(...) quem não percebe que o uso do pó-de-arroz (...) tem como finalidade e como resultado fazer desaparecer da tez todas as manchas que a natureza aí semeou ultrajosamente, e criar uma unidade abstracta no grão e na cor da pele que (...) aproxima imediatamente o ser humano da estátua, isto é, de um ser divino», e acrescenta: «Notámos aliás que o artifício não embeleza a fealdade, podendo apenas servir a beleza». Certamente Baudelaire ficaria transtornado ao confrontar-se com fotografias encenadas, plenas de imaginação e de alma, *ai de nós!* (Baudelaire, 2006).
- 7 Diz-nos João Fernandes : «Cada ficção, cada história que encontramos nos seus trabalhos surge como uma parábola, por vezes quase como uma fábula que instabiliza conceitos e preconceitos sobre o que possa ser essa relação da arte com a vida» (Fernandes, 2006: 18).

- 8 Do desenho da silhueta em *Silhouette of Richard Salmon* (1994), ao retrato robot em *LM44/EB61* (1995), do retrato do colecionador em *Colecção Ormsson* (1997), ao autorretrato em *Vanitas* (2000), do retrato sinédoque ou fragmento (os pés da bailarina) em *She said that it wasn't painful* (2006) ao retrato apropriado (imagem retirada da *Wikipédia* e pintura de Alexander von Baeyer) em *Pavlina e o Dr. Erlenmeyer* (2010), para dar apenas exemplos. Recordo ainda as considerações de Penalva, partindo do trabalho pictórico *Crow's Feet* (1994): «O auto-retrato é um modo de falar em termos pictóricos, um género [mais precisamente um sub-género] para ser subvertido, jogado, comentado, como qualquer outra coisa» (Penalva, 2001: 19).
- 9 José Gil reconhece que os retratos, «sustentados por uma velha metafísica do Eu, único e idêntico a si mesmo, à volta do qual girava um Mundo estável, orgânico e finalizado», parecem ter realmente acabado, mas também sugere que «a arte do retrato está por (re)inventar» (Gil, 2005: 17) e (Gil, 2008: 41).
- 10 Recordo as palavras poéticas de João M. Fernandes Jorge: «A árvore pode agora ser, pela fotografia, a própria paisagem, assim como um rosto pode transportar a noite, a vida, o amor ou a morte. E podemos tomar a própria máscara por um rosto — como se atrás de uma máscara pudesse sempre estar um rosto —, mas não há nada, somente a máscara, isto é, a própria fotografia» (Jorge, 1995:254).
- 11 Leio, neste sentido, o sugestivo artigo de Jennifer Higgie, *Alone Again Or: The persistent and enigmatic subject of women turning away*, no qual encontrei uma reprodução de *Sumiko*, ao lado de uma de *Betty*, o célebre retrato, de 1988, em que Gerhard Richter fixou a sua filha «turning away». Segundo Higgie, *Sumiko* surge como exemplo de uma «conventional image of discreet Japanese womanhood, tinged with the erotic possibilities that such a mix of modesty and anonymity might promise», considerando que o texto junto «complicates and humanises the subject by illuminating the sobering reasons for the obscuring of Sumiko's face» (Higgie, 2009: 158) .
- 12 Esta afirmação pode e deve ser discutida. Diz-nos Miguel Amado: «Até as verdades eternas da fotografia são provisórias e o seu futuro é tão imprevisível como o de muitas outras espécies vivas» (Amado, 2004: 21). Todavia, parece ser esta a sugestão de *As if she could see him*: «Hidden under a black cloth, Mr Enbutsu took his time, lusting unashamedly at the back and side of her neck through the lens, fiddling with the focus much longer than necessary».
- 13 Como acontece no vídeo *Character and Player* (1998), cuja matéria-prima sobre a qual o artista trabalha é um conjunto (álbum?) de fotografias (anónimas?) de uma mulher desconhecida, a que Penalva acedeu.
- 14 «Mas outros procedimentos deslocam o “isto foi” (referência ao noema da fotografia apontado por Barthes) para ampliar a dúvida do “quem é”, devolvendo a intencionalidade à volubilidade do reconhecimento de uma identidade» (Lapa, 2001: 21) .
- 15 Lembro-me de outro personagem, *Mr Nany*, que percorre uma série de obras do artista. Afinal, talvez aquela afirmação permita a contemporização de João Penalva... «Mutável, sim. Só admiro aqueles que são suficientemente volúveis para mudar» (Penalva, 2001: 23).

- 16 Parece-me importante reter esta ideia de João Fernandes sobre a vontade da escrita na obra de Penalva: «Resgatar o prazer do texto, tentar que ele possa reflectir o gosto que encontramos nas nossas conversas...» (Fernandes, 2006: 11).
- 17 Note-se que a nuca, considerada uma zona erógena e de grande sensualidade do corpo feminino, está muito presente na tradição artística japonesa.
- 18 As duas obras já foram expostas lado a lado, em 2012, na Galerie Thomas Schulte, de Berlim.
- 19 Esta contaminação existiria mesmo na ausência material do texto ou da imagem; afinal, recorreremos sempre, consciente ou inconscientemente, à linguagem, ao verbo e também a outras imagens, ao nos confrontarmos e decifrarmos imagens, construímos autênticas constelações de pensamentos, de ideias, de memórias ...
- 20 Note-se que na obra de Penalva existem muitas formas e práticas textuais distintas.
- 21 Sugiro aqui a leitura de Boris Groys: «For me, it is currently only important to show that the massive usage of language in contemporary art as such is not the consequence of mere citing, that is, is not the usage of text in the sense of the readymade, but a further outcome of the search for the medium-related truth of art, which has always already been conducted in modernity» (Groys, 2011: 107).
- 22 Refiro-me aqui ao texto *Two makes one better*, de 1990, de Ruth Rosengarten, por ocasião da exposição *João Penalva*, no Porto, na Galeria Atlântica.
- 23 E recordo, ainda a propósito, as palavras de Barthes: «Vejo, sinto, portanto reparo, olho e penso» (Barthes, 1981: 30).
- 24 Em conversa com Nuno Crespo, publicada no jornal *Público* de 20 de julho de 2011 — *João Penalva a três vozes*, vozes que são a do texto, a das imagens/objetos e a do espectador.

BIBLIOGRAFIA

- Alarco, Paloma, & Warner, Malcolm (2007). *The Mirror & the Mask. Portraiture in the age of Picasso*, Londres: Yale University Press.
- Amado, M. (2004). *Uma extensão do olhar, obras da colecção da fundação plmj*, Coimbra: CAV, Centro de Artes Visuais – Encontros de Fotografia.
- Barthes, R. (1981). *A Câmara Clara*, Lisboa : Edições 70.
- Barthes, R. (1984). *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa: Edições 70.
- Baudelaire, C. (2006). Salão de 1859, in *A Invenção da Modernidade. Sobre arte, Literatura e Música*, Lisboa: Relógio D'Água.

- Baudelaire, C. (2006) *O pintor da vida moderna*, Lisboa: Veja.
- Belting, H. (2011). *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*, Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Benjamin, W. (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio D'Água.
- Benjamin, W. (2006). Pequena História da Fotografia, in *A Modernidade*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Blaufuks, D. (2008). Setembro. Algumas Notas, in *O Arquivo, um álbum de textos*, Lisboa: Vera Cortês agência de arte
- BRAUCHITSCH, Boris von (2009, 17 de outubro). Legenden und bilder:: Zu den Fotoarbeiten von João Penalva. *Artificial Image*. Disponível em <http://artificialimage.de/joao-penalva/>.
- BREHMER, Debra (s.d.). Every portrait tells a lie [Posta de blogue] Disponível em <http://psgallery.wordpress.com/every-portrait-tells-a-lie/>.
- Brett, G. (2001). Ser público de Penalva, in *João Penalva*, Lisboa: MC – IAC, Milão: Electa
- Campany, D. (2003). *Art and Photography*, Londres: Phaidon Press.
- CARANICAS, Devon (2011, 25 de dezembro). João Penalva. *Art Slant*. Disponível em <http://www.artslant.com/ber/articles/show/29140>.
- Cartier-Bresson, H. (1999). *The mind's eye: writings on photography and photographers*, Nova Iorque: Aperture Foundation.
- [Centro de Arte Moderna] (1990). *João Penalva*, Lisboa: CAM — Fundação Calouste Gulbenkian.
- Clark, G. (1992). *The Portrait in Photography*, London: Reaktion Books.
- CRESPO, Nuno (2011, 20 de julho). João Penalva a três vozes. *Ipsilon*. Disponível em <http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=290128>.
- Damish, H. (2010). Prefácio a Rosalind Krauss, *O Fotográfico*, Barcelona: G. Gili.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo*, Lisboa: KKYM.
- Dubois, P. (1992). *O Acto Fotográfico*, Lisboa: Veja.
- Duchamp, M. (1975). *Duchamp du signe*, Paris: Flammarion.
- Eco, U. (1995). *A definição da Arte*, Lisboa: Edições 70.
- Fernandes, J. (2006). *Diálogo entre João Fernandes e João Penalva*, Porto: Fundação de Serralves.

- Ferreira, Rita Lopes (coordenação editorial) (2011). *João Penalva. Trabalhos com Texto e Imagem*, Lisboa: CAM — Fundação Calouste Gulbenkian.
- Fisher, Morgan, & Stout, Katharine (2007). *João Penalva*, Mead Gallery, The University of Warwick.
- Gil, J. (2005). «*Sem Título*». *Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa: Relógio D'Água.
- Gisbourne, M. (2001). Na ausência de Absalão, in *João Penalva*, Lisboa: MC – IAC, Milão: Electa.
- Gisbourne, M. (2000). Narrative of the Senses, in *João Penalva, Clock and Teach Touch*, Londres: Public Art Development Trust.
- Groys, B. (2011). The Border between Word and Image, *Theory, Culture & Society*, vol. 28, nº 2, 94 – 108.
- Hasegawa, Y. (2001). Uma conversa em Londres, in *João Penalva*, Lisboa: MC – IAC, Milão: Electa.
- Higgie, J. (2009). Alone Again Or: The persistent and enigmatic subject of women turning away, *Frieze*, nº 124, 157 – 161.
- [Irish Museum of Modern Art] (2006). *João Penalva*, catálogo de exposição, IMMA, Dublin.
- Jimenez, Anna, & Vilar, Clara Távora (coordenação) (2009). *Arquivo Universal, a condição do documento e a utopia fotográfica moderna*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani; Lisboa: Museu Coleção Berardo.
- João Penalva: Press Release* (2010, abril). *Kunstaspekte*. Disponível em <http://www.kunstaspekte.de/index.php?action=termin&tid=56718>.
- Jorge, J. M. F. (1995). A Máscara, a própria fotografia, in *Abstract & Tartarugas*, Lisboa: Relógio D'Água.
- Kelsey, R., & Stimson, B. (Ed.) (2008). *The Meaning of Photography*, Williamstown, Mass.: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- Lapa, P. (2001). João Penalva, a repetição contra a lei, in *João Penalva*, Lisboa: MC – IAC, Milão: Electa.
- [Ludwig Museum] (2006). *João Penalva*, catálogo de exposição, Museu Ludwig, Budapeste.
- Marchand, B. (2011). Ilusão como verdade como ficção: “Violette Avéry e Pavlina e o Dr. Erlenmeyer”, in *João Penalva: Trabalhos com Texto e Imagem*, Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.
- Marchand, Bruno (2010). *Pavlina e o Dr. Erlenmeyer*, Lisboa: Chiado 8 – Arte Contemporânea, Culturgest.
- MARQUILHAS, Maria Beatriz (2011, julho). João Penalva: Trabalhos com Texto e Imagem. *Arte Capital*. Disponível em <http://www.artecapital.net/criticas.php?critica=322>.

- Mitchell, W. J. T. (2003). Word and Image, in Robert Nelson & Richard Shiff (ed.), *Critical Terms for Art History*, Chicago: University of Chicago Press.
- [Museu Calouste Gulbenkian] (2006). *Mundos de Sonho: Gravuras Japonesas Modernas da coleção Robert O'Muller*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- [Museu de Serralves] (2006). *João Penalva*, catálogo de exposição, Museu de Serralves, Porto.
- Penalva, João, & Blazwick, Iwona (1999). *João Penalva*, Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- Renton, A. (1999). “Portanto, continuas a não acreditar em mim...”, conversa com João Penalva in *João Penalva*, Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- Rosengarten, R. (1999). “Da pintura para a ficção”, conversa entre João Penalva, in *Arte Ibérica*, nº 21, 22 – 26.
- Sontag, S. (1986). *Ensaios sobre Fotografia*, Lisboa: Dom Quixote.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*, Barcelona: Gustavo Gili.
- VALENTINA, Bárbara (2010, abril). João Penalva: Pavlina e o Dr. Erlenmeyer. *Arte Capital*. Disponível em <http://www.artecapital.net/exposicao-282-joao-penalva-pavlina-e-o-dr-erlenmeyer>.
- Weiermair, P. (Ed.) (1995). *Portraits: The Portrait in Contemporary Photography*, Zurique: Stemmler.
- Withers, R. (2011) Conversando com as palavras em Penalva, in *João Penalva, Trabalhos com Texto e Imagem*, Fundação Calouste Gulbenkian e Kunsthallen Brandts.
- ZOHAR, Ayelet (2011). The elu[va]sive Japanese portrait: Repetition, Difference and Multiplicity. *Trans-Asia Photography Review*. Disponível em <http://quod.lib.umich.edu/tap/7977573.0002.103?rgn=main;view=fulltext>.

FOTOGRAFIA E OBRA PÚBLICA EM PORTUGAL

O registo do processo de obra na invenção da urbanidade e na afirmação da modernidade

M. J. F. MESQUITA

Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

[EN]

Abstract

This text proceeds to an approach to the public work photography in Portugal, focusing the discussion on the work process registration, often covered with a deep invisibility and lack of notoriety.

In the period between centuries (XIX/XX) – when conditions of the "urban being" and urbanity were strongly discussed – the times and methods to make space (City and Territorial ones) would tell with photography as a valuable ally, contributing itself, as a result of its development in the spheres of art and technology and profusion of use, to the progress of the concept of urbanity.

Between "official photography" and photography considered as a tool of great procedural value, public work, in charge of the various levels (central and local) of the States that emerged at the end of that between centuries (after the defeat of the Liberal State several projects in Europe), revealed to know how to use it. At this, some of them, such as Portugal, would know how to last in time and space, knowing to deal with the issues of image: certifying mastery over their projections and representations, crucial to the process of invention of new identities then in progress.

Opposing to the wide road of oblivion, I here throw the defy on the need for reflection on the relationships between the spread of photography use and the development of the process/project/performance of public work, in Portugal, in the above mentioned period, assuming an increasingly perspective of interdisciplinary on the discussion.

Keywords

Portugal, public work, urbanity, photography, archives.

[PT]

Resumo

No presente texto procede-se à abordagem da fotografia da obra pública em Portugal, incidindo o foco de reflexão no registo do processo de obra, muitas vezes revestido de uma profunda invisibilidade e falta de notoriedade.

No período de entre séculos (XIX/XX) — de discussão das condições de “ser urbano” e de urbanidade —, os tempos e os modos de fazer os espaços da Cidade e do Território contariam com a fotografia como uma preciosa aliada, contribuindo esta, fruto do seu desenvolvimento nas esferas da arte e da técnica e profusão de uso, para o progresso do próprio conceito de urbanidade.

Entre a fotografia de encomenda, da “Situação”, e a sua consideração como ferramenta de trabalho, de grande valor processual, a obra pública, a cargo dos vários níveis (central e local) dos Estados que emergiram, no final desse entre séculos, da derrota dos vários projetos de Estado Liberal na Europa, demonstraria saber usá-la. Pelo tanto, alguns deles, como no caso português, saberiam durar no tempo e no espaço, sendo muito importante o relevo que foram dando às questões da imagem: atestando domínio sobre as suas projeções e representações, essenciais para o processo de invenção de novas identidades, então em curso.

Contrariando a estrada larga do esquecimento, lanço o desafio sobre a necessidade da reflexão sobre a relação entre profusão do uso da fotografia e evolução do processo/projeto/realização da obra pública, em Portugal, no período atrás referido, assumindo uma perspetiva cada vez mais interdisciplinar sobre a matéria.

Palavras-chave

Portugal, obra pública, urbanidade, fotografia, arquivos.





Em Portugal, desde a proliferação do registo fotográfico, a fixação do processo de invenção da imagem da cidade revolucionou-se, contribuindo decisivamente para a alteração do paradigma do progresso do ser urbano e da urbanidade.

No período de entre séculos (XIX/XX), a expansão do uso da fotografia pelo Estado Central e Local possibilitou, no campo da obra pública, uma transformação dos sistemas e métodos de pensamento/criação/divulgação associados ao processo/projeto/acompanhamento e seu registo final, adaptando-a aos novos tempos e modos da sociedade moderna.

O processo de transformação em curso no país — absolutamente indissociável do percurso de instalação do ideário e do projeto de Estado Liberal, mais concretamente da ação decisiva do consulado de Fontes Pereira de Melo — cedo compreendeu as vantagens do uso da técnica fotográfica.

A sublimação da obra pública do período áureo do Liberalismo português (1870 – 1889) é devedora de forma substancial da massificação do uso da imagem fotográfica, não apenas para a sua propaganda mas também para o registo técnico dos avanços e recuos da sua expansão no território.

A visão regeneradora do país, imposta desde a década de 1850, pela condução de Fontes, de matriz desenvolvimentista e claramente voltada para a colonização interna do Reino, encontrou na fotografia de obra, mas também da paisagem, uma forte aliada para demonstrar, tanto em Portugal como na Europa, as virtudes da sua ação transformadora.

A obra de criação de redes infraestruturantes que permitissem a diminuição da preponderância das distâncias e dos tempos de ligação entre as localidades como obstáculo ao Progresso, facilitando os fluxos e a fixação das populações no território

continental serviu-se abundantemente da fotografia para registrar, publicar e divulgar a conquista de cada nova faixa incorporada no que se dizia ser a civilização.

Neste contexto, os processos fotográficos substituíram as anteriores técnicas possibilitando, para além da reprodutibilidade, uma melhor equação dos fatores alternativa/erro, contribuindo para a sua subsequente melhoria.

Com o recurso à fotografia como instrumento de trabalho, os vários tempos entre o surgimento e tradução da ideia e a sua comunicação, execução e finalização resultaram mais flexíveis, possibilitando uma maior interação desenho/projeto/espço livre e edificado, tornando o ciclo de produção reversível em qualquer dos seus momentos.

Uma das questões mais complexas do processo de criação em Projeto resulta precisamente da sua tendência atual (cada vez mais evidente) de cristalização da imagem e, conseqüentemente, da impossibilidade da alteração do seu desenho.

A nossa sociedade encarregou-se de o aprisionar numa teia de condicionalismos e subordinações, regra geral de pendor burocrático ou procedimental, fazendo com que, cada vez mais, a obra se faça “amarrada” a factores que duvidosamente refletem a busca do interesse público ou que permitam a correção do rumo, desviando-se em absoluto das virtudes do processo criativo, mas também dos pressupostos objetivos subjacentes à inovação.

Todavia, houve alguns momentos no processo de construção da sociedade contemporânea em que tal não aconteceu e em que muitas decisões foram tomadas em obra com recurso ao estudo que, então, a introdução de “novas tecnologias”, como o foi a fotografia (em certa medida, complementar do desenho), permitindo o burilar e o aperfeiçoamento da obra pública sem os espartilhos da inevitabilidade, com outra medida dos tempos e, sobretudo, sem medo de corrigir.

Ao contrário do que sucedera durante o período de ascensão e queda do projeto de constituição de um Estado Liberal em Portugal, a partir do final da década de 1920, a fotografia começou a ser utilizada pelas entidades públicas das várias esferas do Estado, como ferramenta/registo de trabalho em paralelo com a

fotografia de propaganda ou de encomenda. O papel dos estúdios fotográficos, mas também de alguns profissionais dos setores de obra pública, revelou-se crucial num período em que se deu início à invenção de uma nova realidade, de um novo país, de um novo Estado, em Estado Novo.

O período que medeia entre 1926 e 1933 (essencial para entender o processo de afirmação do poder autoritário e autocrático em Portugal) correspondeu, para além da formalização de toda uma estrutura de funcionamento e de formalização do Estado e do Regime, a um reforço dos quadros técnicos das várias valências do Estado relacionadas com a esfera da obra pública.

A municipalização de todos os serviços essenciais no plano local (não lograda pela I^a República nem pelo movimento municipalista português), finalmente ultrapassaria o corpo de lei e institucionalizar-se-ia por via do decreto e sobretudo pela regulamentação dos serviços. Com este facto, em paralelo com a constituição da maior parte das Direções-Gerais que perduraram até à década de 1990 (e mesmo de 2000), o reforço da afirmação do poder do Estado pela obra obrigou ao incremento da componente técnica, dos seus servidores e à utilização de novas técnicas e tecnologias que já proliferavam desde há alguns anos noutros países europeus.

A importação de formas e de modos de fazer de outros estados europeus que também haviam enveredado pela aventura autoritária assim como da relevância que a imagem e o seu poder simbólico, político e social, adquiria na consolidação desses regimes transformou radicalmente a forma de comunicar as ideias e a sua consagração em obra, mais concretamente em obra pública.



O uso da fotografia como registo da construção do espaço, permitiu, através do arquivo de trabalho de algumas instituições públicas, informar-nos dos modos de fazer, da obra feita, e dos ambientes de época e do quotidiano, relevantes para a compreensão do processo sócio-histórico de formação/consolidação da urbanidade.

A leitura dos processos de obra pública do período entre as décadas de 1930

e 1960 revela uma evolução constante da apropriação da fotografia como arma de divulgação e afirmação do Estado.

Os documentos que felizmente hoje temos a hipótese de interpretar informam-nos da importância que essa ferramenta teve na construção de novas identidades, fazendo “tábua rasa” de tudo o que não interessava salientar, preponderando a obra nova e a sua natural propensão para evocar a tradição, também ela uma invenção forjada em plena era dourada do regime salazarista, entre 1933 e 1940.

As estampas publicadas nas revistas oficiais, nos relatórios de gestão e contas dos vários serviços públicos e o forte investimento em ações de propaganda, exultavam a imagem nova que o Estado Novo pretendia passar de um País Novo para um Homem Novo. Todavia, observando mais atentamente o que se produzia, encontramos um manancial de imagens que, para além da fotografia de encomenda do Estado aos estúdios fotográficos, servia para informar o curso de obra, para aprender, para estudar, para verificar e registar para realizações futuras os vários passos, as metodologias utilizadas, fosse a obra um edifício, uma infraestrutura, mais política ou menos política, obra maior, de regime, ou menor, mais exposta ou menos exposta, fundamental e estruturante ou apenas de fachada, temporária ou definitiva.

O processo de registo fotográfico (e, a partir da década de 1940, também cinematográfico — alguns documentários de obra permanecem salvaguardados em arquivos do Estado) revela a importância conferida a esta ferramenta pelo corpo técnico do Estado.

A fotografia, ou melhor, a imagem que esta permitia fixar, assumia-se como preponderante no projeto, na obra e na sua finalização, mas também nos processos associados ao estudo conducente à aquisição de conhecimento e competência técnica que resultava das visitas e viagens de estudo que alguns técnicos superiores realizavam a certames internacionais e a outras cidades europeias e americanas: o processo de aprendizagem, durante o período de consolidação do corpo técnico do Estado, ficou a dever bastante à imagem fotográfica e à fotografia e seus avanços em geral.

A fotografia de arquitectura e engenharia, basicamente as duas componentes técnicas que então se afirmavam, percorria as diferentes escalas do projeto e da obra, desde o pormenor, ao objeto construído, ao território e à paisagem. A facilitação do “transporte da imagem” do terreno, do sítio da intervenção para o gabinete, escritório ou *atelier* aumentaram a capacidade de interpretação e de estudo dos problemas correntes de obra, bem como da aferição e afinação de estratégias de menor ou maior escala, possibilitando uma maior consciência da importância das partes, mas também do todo.



Porém, como fonte de informação, também a fotografia contém forte subjetividade, desde logo por resultar da manipulação do real, do comprometimento com um desígnio ou poder do propósito da sua realização, constituindo, por mais “realista”, um enquadramento da realidade.

De facto, há sempre uma interpretação, uma seleção e uma organização na base da sua produção, mas também nos pressupostos/propósitos de utilização.

Essa manipulação do real (no caso, em absoluto ao serviço do Homem Político e das suas extensões operativas) foi decisiva no já referido processo de invenção de um país novo. Os processos de encenação da realidade, do que se pretendia mostrar, do que se julgava poder apagar, enfim, de todo um contínuo processo de censura que preponderou na maior parte da vigência do regime instaurado em 28 de maio de 1926.

A questão ultrapassa a natural proeminência do “eu” no ato fotográfico— toda a fotografia é, em si, subjetiva, precisamente por depender da interação entre o sujeito, a máquina e o meio. Não se tratando dessa natural subjetividade, do que falamos é de um controlo, de uma maquinação da realidade ao serviço de um propósito, de uma causa, de um regime, de um objetivo.

Mas esse processo é apenas uma parte (se bem que a parte mais visível) do projeto global. A outra (o que se foi mantendo nas gavetas, nas pastas e nos envelopes

dos institutos públicos, o que foi por muitas vezes desprezado por não ter qualidade por não servir os desígnios do poder político) constitui um riquíssimo manancial de informação sobre a realidade socio-histórica do processo urbano, da construção da urbanidade, para além da visão oficial que preponderou durante quarenta e oito anos.



Na última década tenho fundamentado o meu estudo em processos de observação participante e de investigação-ação. A miscigenação com as várias comunidades profissionais que trabalham em diversas instituições públicas ligadas ao setor do plano, processo e obra pública tem-me alertado sobre diferentes, mas complementares, problemáticas associadas ao assunto lato da documentação e da informação, na consciência da urgência de uma perspetiva cada vez mais transdisciplinar sobre a matéria.

O encerramento em si próprias das diferentes áreas disciplinares impede, ou pode impedir, uma perspetiva completa do mundo na sua globalidade e mesmo a deturpação da perceção das partes que o compõem. Os vasos comunicantes que as áreas disciplinares podem gerar com outras contribuem para a sua afirmação na sociedade e no conhecimento. As visões compartimentadas das questões, dos temas e dos problemas quartam substancialmente as possibilidades de compreensão do todo. Nesse sentido, tudo o que, no campo do conhecimento, vise promover a transdisciplinaridade, é manifestamente um salto de escala.



Uma das questões com a qual me debato nos meus trabalhos de interpretação da obra pública em Portugal (nomeadamente no decurso da atividade que tenho desenvolvido em vários arquivos nacionais e locais e em algumas instituições públicas que detêm arquivos relacionados com esta temática) é a frequente dispersão da documentação. Muitas vezes contrariando a organização documental resultante dos processos indexados à sua produção, nota-se uma tendencialmente negativa divisão por espécie de documento desagregando a união física e intelectual da informação.

Durante vários anos, especialmente entre as décadas de 1970 e 1990, observou-se uma separação física dos documentos fotográficos relativamente à demais informação. Em muitos casos esta ação impediu a leitura do processo de obra e descaracterizou a relação processual dos momentos associados à sua produção.



O lento processo de formação da “urbanidade moderna” em Portugal percorreu já três séculos e permanece em forma de narrativa aberta. Os protagonistas dos vários tempos, normalmente perseguindo a efémera manifestação de poder que, vulgarmente, a história não lhes confere, vão deixando o seu lastro, registrando a fugacidade do seu tempo e poder.

A fotografia faz perdurar o passado, mais concretamente a sua imagem, a imagem que os vários tipos de enquadramento possibilitaram fixar analógica ou, nos tempos de hoje, digitalmente. A preservação desse manancial documental urge: não só como espécie singular mas, essencialmente, como parte de processos mais abrangentes, como, no caso, são os da obra pública e da construção da urbanidade.

Essa mesma urbanidade, que possibilita a existência do espaço urbano, do ser urbano é bastante visível durante o processo de obra. Uma vez terminada, potencia o surgimento do que se vê, do que é aparente, do edificado. Mas ela própria, em si, sujeita-se às margens da invisibilidade. A fotografia de obra, talvez a fase de construção dessa mesma imagem mais relevante perante o público em geral, permite guardar a memória dessa mesma realização.

É a fixação do espaço e do tempo no tempo.

Informando as novas e as novíssimas gerações.

Contrariando a estrada larga do esquecimento.

Porque o futuro é para sempre.

ENTRE POLICÍA, IGLESIA Y CONFORMISMO DOMÉSTICO *el fotoreportaje social y familiar en la España de Franco*¹

AMONG POLICE, CHURCH AND DOMESTIC CONFORMISM
Social and family photo-reportage in Franco's Spain

NÚRIA F. RIUS

Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, Spain

[EN]

Abstract

In the first period of the Franco dictatorship (1940-1960), the photographic practice grew in a wide range of typologies both professional and domestic. This article explores an intermediate form that I categorise as “social and family photo-reportage”. This refers to a commercial genre with the aim of documenting the institutional and social conformism in the Francoist communal and family life through profane and religious ceremonies (such as marriages, public processions, banquets). My research draws from this type of domestic photography to analyse it as a complex phenomenon within its production stage. Seen from this perspective, the subject of study is, on one hand, the boom of 35mm cameras and the new wave of amateur photographers who found in photo-reportage a further and complementary source of income in the precarious economic context of the period. On the other hand, the tension between photography and public space, under strict photographic licences managed by the Police and the Spanish Church.

This approximative study departs from four photographers as a reference for the analysis: Martí Massafont (a photographer from Girona), Joan Balmes (a photographer from Sabadell), Fotografia Ayats (a photographic studio in Figueres) and Fermín Pradies (a photographer from Valls).

Although all the information comes from Catalan territory, the conclusions can be applied to the entire country taking into account the administrative and economic uniformity in Franco's Spain. At all events, I do not claim to define a unique fixed and impermeable photographer profile or photographic genre. On the contrary, I propose an ideal type from which it could be possible to measure the degree of those aspects I am going to attribute to them.

Keywords

Social and family photo-reportage, domestic photography, 35mm cameras extension, Francoism, administrative controls, photography and public space.

[PT]

Resumo

A ditadura de Franco, nos seus anos de desenvolvimento (1940-1960), fez-se acompanhar de um crescimento da atividade fotográfica em múltiplos âmbitos: desde o profissional ao doméstico. Neste artigo pretendemos analisar um tipo de fotografia esquecido a meio caminho, que categorizamos sob o conceito de fotoreportagem social e familiar, relativo a uma produção comercial para documentar o conformismo institucional e social na vida familiar e comunal do Franquismo através de cerimónias, tanto religiosas como profanas (casamentos, procissões, banquetes, etc.). A investigação parte deste tipo de fotografia para analisá-la como um fenómeno complexo na sua instância de produção. Sob este prisma, o objeto de estudo é, por um lado, a extensão das câmaras de 35mm e a nova onda de fotógrafos amadores que encontrarão na fotoreportagem um complemento económico no contacto da precariedade do período. Por outro lado, a tensão entre a fotografia e espaço público, sob as restritas licenças fotográficas geridas pela administração municipal franquista e pela polícia.

Trata-se de um estudo aproximado, partindo principalmente de quatro fotógrafos de referência: Martí Massafont (fotógrafo de Girona), Joan Balmes (fotógrafo de Sabadell), Fotografia Ayats (establecimiento de Figueres) y Fermín Pradies (fotógrafo de Valls).²

Apesar de todos os dados serem extraídos praticamente do território da Catalunha, dada a homogeneidade em termos administrativos e económicos na Espanha de Franco, as conclusões podem ser válidas para o resto do país. Em todo o caso, não pretendemos definir um perfil de fotógrafo único e o seu género, estável e impermeável, senão, pelo contrário, um tipo ideal a partir do qual se possa medir em graus as potencialidades dos aspetos que lhe atribuiremos.

Palavras-chave

Fotorreportagem social e familiar, fotografia doméstica, extensão de câmaras de 35mm, Franquismo, controlos administrativos, fotografia e espaço público.





La fotografía en el inicio del régimen franquista

El periodo anterior al inicio de la dictadura franquista, la Segunda República y su desembocadura y fin en la Guerra Civil (1931-1939), se había caracterizado por una producción fotográfica muy fecunda en diversos géneros y por parte tanto de fotógrafos locales como extranjeros. La condición de España como uno de los últimos bastiones europeos del anarquismo y el socialismo, frente al auge de los totalitarismos, la convino como un punto referente de encuentro para intelectuales y artistas emigrados o de paso y, entre ellos, fotógrafos como fue el caso, por ejemplo, de la alemana Margaret Michaelis o del francés Henri-Cartier Bresson. Una fuerza de atracción que se acrecentaría con el estallido de la guerra y la llegada de jóvenes como Gerda Taro, Robert Capa o David Seymour, entre otros, considerados padres del fotoperiodismo moderno, una generación de fotógrafos foráneos que vendría a sumarse a autores destacados del país como Pere Català Pic, Josep Sala, Nicolás de Lekuona o Agustí Centelles. Entre todos introducirían en España la estética fotográfica moderna de las vanguardias en la fotografía documental y publicitaria, el fotoperiodismo contemporáneo con motivo de la guerra y el encuentro entre fotografía, collage y diseño gráfico en el terreno del cartelismo político. Hacemos referencia a una nueva cultura visual para el público local pero también en un epicentro de innovación a escala internacional durante la década de 1930.

Una vez terminada la guerra, la novedad y experimentación visuales se frenaron y el orden fotográfico establecido hasta el momento sufrió un giro. Por una parte, fotógrafos destacados de los tiempos de la república se exiliaron en el extranjero o fueron depurados, relegados o apartados de la actividad propiamente fotográfica. Por la otra, jóvenes ya activos antes de la guerra, se afiliaron al bando nacional y encontraron su prosperidad profesional en el desarrollo posterior del

Franquismo, como reporteros gráficos de las principales publicaciones del país, caso de Carlos Pérez de Rozas, o de las clases dirigentes, caso de Josep Compte, convirtiéndose en los retratistas de la alta sociedad y su vida pública. Recientemente, se han elaborado algunos estudios primerizos sobre el uso que de la fotografía hizo el nuevo régimen franquista desde la inmediata posguerra (1939). La mayoría de ellos se han centrado en analizar la producción de corte fotoperiodístico y de propaganda, destinada a la construcción de la imagen identitaria de la España de Franco. Un andamiaje que atendía al nuevo imaginario nacional-católico y a sus parámetros de seguridad y de control policial para garantizar la adecuación de los fotógrafos y sus respectivas imágenes en dicho proyecto visual (Alonso Martínez & Purcet, 2013).

¿Pero qué sucedió con la fotografía de retrato y ambulante? La Guerra Civil no incidió en los cambios de las prácticas comerciales del retrato fotográfico puesto que este nicho económico ya estaba sufriendo profundos cambios desde el período de la Primera Guerra Mundial. Hasta ese momento, el negocio del retrato había estado en manos de un número limitado de profesionales que gozaban del control del mercado mediante sus estudios fotográficos urbanos. Sin embargo, se trataba de una jerarquía comercial que pronto sería imposible de sustentar dada la multiplicación de estudios más modestos en los ensanches de las ciudades y, sobretodo, por la aparición en las calles de fotógrafos *minuteros* — una fotografía al minuto — y ambulantes (F. Rius, 2013: 239-245). La bajada de precios subvertía el lujo por el consumo masivo a la vez que su propuesta visual más naturalista — con la calle como escenario — hacía caduca la estética cartón-piedra de las galerías de pose. Sin lugar a dudas, el procedimiento del gelatino-bromuro y la comercialización del papel postal facilitaron tecnológica y económicamente una práctica fotográfica ambulante que, a pesar de existir desde el siglo XIX, se desplegó definitivamente en el primer cuarto del siglo XX (López Mondéjar, 2004: 134-135).

La ambulancia en fotografía era una rama más del proceso de densificación de la actividad fotográfica a principios de 1900 en España, con la aparición de nuevas especialidades como el fotógrafo artista — entonces *pictorialista* —, el fotógrafo

industrial, el fotógrafo documental o el fotoperiodista cuyos campos de trabajo estaban delimitados: ámbito comercial, ámbito artístico, ámbito de la información, etc. En dicho proceso, y tocando todos y cada uno de éstos, hizo aparición también el fotógrafo amateur acomodado a quién a partir de la década de 1930 le acompañarían nuevos aficionados, procedentes, de manera gradual, de espacios sociales medios. Se trata de una segunda ola de aficionados, característica de la década en toda Europa y que, particularmente, en España coincidiría con el corte de la guerra y el cambio de régimen político y social. Esta tendencia se mantendría y se acrecentaría en los inicios del Franquismo, gracias a la extensión de las cámaras de 35mm, de manera intersticial: a medio camino entre el terreno amateur y la práctica profesional, debida la precaria economía familiar del periodo. Es en este contexto que se generaliza la figura del fotoreportero social y familiar de origen amateur.

Estatus del fotoreportero social y metodología de trabajo

Durante el periodo del primer Franquismo, en el marco fotográfico nacional continuaron, o incluso maduraron, prácticas procedentes del periodo anterior ya mencionadas. Al mismo tiempo que surgieron otras de nuevas, fruto de las lógicas sociales propias del régimen. De esta manera, aparecieron nuevos fotógrafos como son los aficionados de clase media, el fotoreportero social y el fotógrafo de moda, que con el paso de los años se convertiría en una suerte de nuevo rico. En términos generales, en el ámbito profesional, la tipología de fotógrafos se jerarquizó del siguiente modo: en la posición más reputada se encontraban los fotógrafos del Jefe de Estado, por ejemplo Campúa (Moreno, 2013), seguidos de los fotógrafos de moda y publicidad, los fotoreporteros, los fotógrafos de galería y, en los últimos estratos, los fotógrafos de reportaje familiar y los fotógrafos ambulantes (Torres, 1999: 217).

El origen del fotógrafo de reportaje social y familiar no se encuentra tanto en un tipo concreto de fotógrafo con lógicas autónomas como en las prácticas sociales del periodo. En este sentido, cabe tener en cuenta que a pesar de que el Franquismo abolió muchas fiestas populares en el espacio público, no obstante, potenció las

celebraciones religiosas tanto en espacios cerrados como abiertos, a la vez que tanto de corte institucional como familiar. Esta multiplicación de eventos vino a encontrar, además, una incipiente configuración de la clase media española que, en este periodo histórico, y en tanto que masa, accedería en un mayor grado a la representación fotográfica mediante ritos como el bautismo, la primera comunión, el matrimonio y los respectivos banquetes festivos. En paralelo, esta misma clase media, para quien el mercado de consumo giraría progresivamente sus intereses, empezó a acceder a prácticas antes reservadas a grupos sociales más adinerados como la fotografía. Así fue con la introducción y extensión de las cámaras de 35mm ya desde la década de 1930, cuya facilidad de manejo y abaratamiento de precios la hizo más accesible, aunque todavía no popular. Es, por lo tanto, en el entrecruce de todas estas realidades nuevas que se produce la aparición del fotoreportero social y familiar, a veces de origen profesional, a veces de origen amateur.

En términos generales, podemos considerar que hubo dos grandes tipologías de fotógrafos dedicados al reportaje: por un lado, los fotógrafos profesionales con galería de retratos, que completaban su actividad de estudio con encargos fotográficos exteriores; por otro lado, profesionales procedentes de ámbitos divergentes que encontraban en la fotografía un complemento a la todavía precaria economía familiar. No obstante, el estudio de documentación administrativa, como es el caso del pago de los impuestos municipales — las llamadas Matrículas de Contribución Industrial y de Comercio — demuestra que la relación de la administración con el oficio de fotógrafo estaba llena de cambios, alteraciones y agujeros. Así, a menudo es posible ver fotógrafos que se inician en la ambulancia y luego pasan a regentar una galería fotográfica, familiares que tienen miembros trabajando, por un lado en una galería, por el otro en la ambulancia, complementando entre todos los diferentes servicios fotográficos, fotógrafos que a pesar de saber del cierto que trabajaban como reporteros, su pago de impuestos es en condición de vendedor en una papelería o vendedor de postales — industrias cercanas — y, finalmente, tenemos fotógrafos dados de alta por Gobierno Civil de cada provincia pero que no constan en los registros de pago municipal (F. Rius & et al., 2014:19).

Sobre la relación de los establecimientos fotográficos y el reportaje social hablaremos más adelante, con motivo de la regulación municipal de dicho oficio con el ejemplo de la ciudad de Valls. Centrándonos ahora en el fotógrafo sin establecimiento, observamos que una de sus características principales es el del origen amateur y el pluriempleo. Los datos que progresivamente vamos recopilando en este estudio ponen sobre la mesa diferentes fotógrafos que combinaron sincrónicamente su oficio fotográfico con diversas actividades laborales: Joan Balmes era contable, mientras que Martí Massafont era dependiente en una ferretería de Girona. Sabemos de otros casos todavía hoy pendientes de estudio como el de Josep Feliubadaló Renau de Rubí, carpintero (F. Rius & et al, 2014: 38), el de Fermín Pradies, barbero o el de Jesús Ríos, militar de la base aérea del Pení.

Resulta relevante observar el espacio social de origen del fotógrafo. En este sentido, muchos de los fotoreporteros sociales y familiares tenían un origen migratorio — durante los primeros años del Franquismo, los movimientos de población fueron muy importantes, especialmente hacia ciudades industriales entre las cuales estaban en primer orden Madrid y Barcelona. Su procedencia del Sur y del Centro de España les diferenciaba de manera frontal del origen de otros tipos de fotógrafos del periodo. Así era en relación al fotógrafo de moda o de publicidad, procedente de espacios sociales y culturales más adinerados o del fotoperiodista, cuyos orígenes solían responder a su pertenencia a sagas profesionales del ramo con una larga tradición —dentro de la corta historia del género— en el país. Igualmente, la constitución profesional del fotoreportero social y familiar se basaba en el autodidactismo y las nuevas facilidades que brindaban las cámaras con negativo de paso universal, de ahí que su condición estatutaria fuese compartida entre lo profesional y lo aficionado.

Es muy importante resaltar el hecho de que este paso del ámbito amateur al profesional, concibiendo la fotografía como una oportunidad económica, era un fenómeno promocionado durante el Franquismo, mediante cursos de formación a distancia. Así lo demuestran los numerosos anuncios publicados en prensa durante

los años 1950 y 1960 por parte de empresas educativas tales como la Academia Fotográfica P. C. o la Academia Fotográfica Hispano Americana (AFHA). Bajo lemas como *¿Quiere ganar más dinero?*, *¡Sea el fotógrafo de su localidad!* o *¡su afición a la fotografía puede ser el punto de partida hacia un porvenir brillante y satisfactorio!*, dichas empresas ofrecían cursos por correspondencia y un equipo de laboratorio para la casa. Invitaban a realizar el paso del *placer familiar* a devenir un *solicitado profesional*, a tenor de la cantidad de fiestas de sociedad y religiosas y sus respectivos invitados, clientes potenciales.³ En definitiva, se contemplaba la práctica fotográfica, en tanto que herramienta de comunicación de masas, como una profesión de integración social y prosperidad en el marco paupérrimo del primer Franquismo (Moreno, 2008: 193).

La falta de institucionalización del fotoreportero social y familiar obliga a prestar atención a las apropiaciones, intrusiones, acercamientos y paralelismos con otros tipos de fotógrafos, como por ejemplo los de estudio de retrato. Al mismo tiempo que es obligado tener en cuenta los espacios socio-geográficos y sus diferencias: de la gran ciudad al pequeño pueblo, pasando por diferentes escalas urbanas que hacen variar las prácticas. Esto es lo que explica que, por ejemplo, en una ciudad pequeña las funciones del fotoreportero social y familiar se multipliquen, haciendo incursión en terrenos como el fotoperiodismo e incluso la fotografía comercial, mientras que en grandes ciudades como Madrid o Barcelona, la cantidad y calidad de la competencia empuja a una mayor especificidad y especialidad del tipo de fotografía que se produce. Una lógica parecida sucede con lo geográfico: el fotógrafo de pequeñas localidades suele extender su actividad a los pueblos de alrededor, mientras que el fotógrafo de la gran ciudad tiende a mantenerse en los límites urbanos e, incluso, de los espacios sociales con los que trabaja: en un extremo el *establishment*, en el otro las capas más populares.

La posición ambulante y autónoma del fotógrafo explica sus métodos de trabajo y el funcionamiento del mercado. Desde el punto de vista de la producción

autosuficiente, el fotógrafo se servía de la casa familiar como espacio de trabajo de laboratorio y su tiempo libre — primeras y últimas horas del día, mediodías, sábados y domingos — como horario laboral destinado a la fotografía, al tiempo que recorría a su mujer y a sus hijos como mano de obra. Del mismo modo, para poder responder al valor de la celeridad y el pragmatismo, tan característico de este tipo de fotógrafo, era relativamente común la posesión de una motocicleta para realizar los desplazamientos así como la adquisición de los primeros flashes portátiles que les permitía el trabajo dentro de recintos cerrados como las iglesias y los restaurantes, como no podían hacer los simples aficionados. El objetivo era poder producir reportajes — normalmente de 20 a 30 fotografías — donde en cada imagen fuesen saliendo retratados los participantes de la celebración, para quienes el hecho de reconocerse en la fotografía favorecería la voluntad de compra.⁴

Por lo que respecta al mercado, la competencia era fuerte y los mecanismos de actuación estaban, a menudo, marcados por la picaresca y las exclusivas. Así, algunos fotógrafos buscaban la clientela documentándose sobre los últimos nacimientos o las recientes inscripciones de bodas en iglesias, pagando los respectivos favores a los funcionarios, de la misma manera que también contaban con una cartera de clientes de corte institucional, sobretodo escuelas, asociaciones locales, etc. En este sentido, es relevante la labor activa del fotógrafo en la construcción del mercado mismo, buscando clientes potenciales y ofreciendo su servicio, al mismo tiempo que consolidando una red de contactos (F. Rius & et al., 2014: 28-29). También los espacios específicos de las celebraciones del periodo, como las mismas iglesias o los restaurantes para los banquetes — espacios predominantes para las celebraciones del periodo —, a la vez y por su cuenta, gestionaban exclusivas para obtener el derecho a fotografiar en el interior de su recinto mediante un pago previo (Parer, 2012: 18-19).⁵ No sin antes contar con el permiso de la administración franquista.

El oficio del fotoreportero social y familiar y los sistemas de control

El avance del Franquismo fue de la mano de un crecimiento de la demanda de fotografías de tipo reportaje, fenómeno que explica, en parte, la multiplicación de fotógrafos dedicados a esta actividad. Sólo en la provincia de Barcelona, en fechas tardías — entre 1960 y 1970 — tenemos constancia de alrededor 700 expedientes para ejercer la fotografía ambulante, de entre los cuales sólo el 1,9% total correspondía a mujeres, normalmente esposas o hijas de otros fotógrafos (F. Rius et al., 2014: 21-22).⁶ En todo caso, la cantidad de fotógrafos y, sobretodo, su ocupación del espacio público, terreno especialmente sensible en el marco controlador de las fuerzas franquistas, obligaron a éstas a tomar medidas.

La respuesta administrativa para la regulación de la profesión de fotógrafo en la calle era una decisión gestora que, en cierta medida, se equivalía a demandas procedentes del ámbito profesional de los estudios de retrato fechables en los años anteriores a la Guerra Civil. En efecto, ya en los años 1920-1930 era una problemática común en el negocio del retrato fotográfico la multiplicación de fotógrafos ambulantes. La competencia desleal que éstos suponían, bajo el prisma de los retratistas profesionales, había provocado campañas para su regulación e, incluso, desaparición.⁷ No obstante, a pesar de que el régimen franquista reguló la práctica fotográfica en el espacio público, no lo hizo siguiendo una lógica exclusivamente comercial sino de orden en el espacio público.

La documentación administrativa del periodo es múltiple y nos proporciona información relativamente fragmentada, que requiere ser agrupada y categorizada para poder sacar unas líneas conclusivas. A pesar de que tenemos constancia documental de circulares, reales decretos e incluso de leyes-decreto,⁸ todo parece indicar que el peso de la predisposición legal y su cumplimiento recaía en la administración municipal. Según documentación generada por ésta, y que en algunos casos hemos podido consultar, se deducen varios sistemas clasificatorios.

Desde el inicio del régimen franquista encontramos algunas convocatorias consistoriales de patentes para el ejercicio de la fotografía en el espacio público. Así, por ejemplo, en el protectorado español en Marruecos, en 1948 se establecía la diferencia entre Fotógrafo ambulante sin trípode y el Fotógrafo ambulante *con trípode establecido en sitio fijo (al minuto)* (Boletín oficial de la zona de protectorado español en Marruecos, 1948, noviembre 26: 21-22). En Barcelona en el año 1951, el Ayuntamiento convocaba un total de 140 licencias repartidas entre dos categorías: por un lado, el fotógrafo *Leiquero* — en referencia a la cámara tipo Leica — y, por el otro, el fotógrafo de *Bodas, bautizos y comuniones y otros servicios religiosos* (Hoja oficial de la provincia de Barcelona, 1951, mayo 14: 2). Una distinción que se mantendría todavía en la década de 1960.⁹ Otro caso es el de la ciudad de Valls, cuya documentación administrativa ilustra de manera muy clara la difuminación de los límites profesionales a la vez que los múltiples intereses que se activaban en dichos procesos de regulación. Un hecho que nos obliga a detenernos y profundizar en su análisis.

Procedentes del fondo del Ayuntamiento conservado actualmente en el Arxiu Municipal de Valls, tenemos constancia de una primera disposición municipal del 21 de junio de 1957, que «al efecto de ordenar el ejercicio de la industria de fotógrafo (...) y evitar las reiteradas alteraciones», categorizaba los fotógrafos industriales del siguiente modo:

- a) Establecimientos fotográficos;
- b) Fotógrafos sin establecimiento, dedicados a la producción de cuadros, monumentos artísticos o actualidades;
- c) Fotógrafos ambulantes, al aire libre, por calles y plazas, y fotógrafos que ejerzan su industria en puesto, con ocasión de ferias, mercados, verbenas, casas particulares o locales cerrados;
- d) Fotógrafos con Carnet de Prensa.

Excepto la categoría a) regulada por los límites y lógicas propias del terreno empresarial, en los casos b), c) y d) su actividad no sólo debía corresponder al pago de la respectiva Matrícula de Contribución Industrial sino de manera previa haber obtenido el permiso municipal para el ejercicio profesional, además de verse sometido de manera regular a comprobaciones policiales. Quedaba fuera de su margen de actuación fotografiar actos públicos organizados por Corporaciones Oficiales, de la misma manera que se les emplazaba a no fotografiar personas sin su consentimiento. Del mismo modo, las ordenanzas establecían una regulación en los espacios de trabajo, debiendo guardar los fotógrafos una distancia de 50m entre si en el espacio público, y de 5m en locales cerrados. El conjunto de estas disposiciones se debían completar, finalmente, con el respectivo permiso de los locales cerrados en los que se desarrollasen las celebraciones o eventos sociales, e igualmente todo reportaje en casas particulares, bodas, comuniones, etc., debía quedar sujeto a un contrato de prestación de servicio, visado por la policía municipal.¹⁰

Esta regulación legal no debió satisfacer los intereses del sector fotográfico profesional procedente de los estudios y del ámbito fotoperiodístico puesto que sólo un mes más tarde, el 30 de julio de ese mismo año, el Ayuntamiento rectificaba lo establecido con una nueva legislación. En ella se reducía los fotógrafos activos en el espacio público en dos grandes grupos:

- a) Los industriales fotógrafos con galería y sus dependientes, activos fuera del establecimiento;
- b) Los fotógrafos ambulantes.

En esta división, el primer grupo abarcaba prácticamente la totalidad del negocio, pudiendo fotografiar en domicilios particulares, locales cerrados, locales de espectáculos y deportes, casinos, ceremonias (incluidas su extensión en la vía pública), reportajes y variedades, mientras que el fotógrafo ambulante se debía limitar a la fotografía callejera, quedándole vetado todo lo anterior. Los industriales, además,

contaban con más espacios de venta, desde el propio local fotográfico, hasta el domicilio de los particulares y, claro, el local de las ceremonias, no sin pasar previamente la censura de la municipalidad, a quién se le debía entregar copias de aquellas imágenes en que saliese el perfil de la ciudad. Todo este pliego de condiciones era entendido siempre sin el perjuicio en ambos casos de los derechos de los fotógrafos titulares por la Dirección General de Prensa, hasta el momento los principales reporteros de la calle.

Sin lugar a dudas, la prontitud en el cambio de reglamentación municipal demuestra la confusión generalizada de las categorías profesionales de los fotógrafos al mismo tiempo que revela la lucha de intereses de cada uno de ellos y a la vez el de la administración, dejando ver la fuerte jerarquía en el oficio. Es posible observar como las disposiciones municipales se dirigen, por lo tanto, en tres direcciones: el control de los respectivos espacios y fronteras profesionales — el fotógrafo ambulante en relación al fotógrafo de estudio, y estos dos en relación al fotoperiodista —, el control de las imágenes del espacio urbano y, finalmente, la garantía del orden en el espacio público.

Volviendo a la perspectiva general de análisis, las condiciones para poder optar a una patente de fotógrafo consistían, a menudo, en, primeramente, poseer un certificado de pertenencia al *Sindicato Vertical de Industrias Químicas* y, en segundo lugar, contar con el permiso de la *Comisaría General de Orden Público de la Dirección General de Seguridad* (La Vanguardia, 1961, febrero 4: 2). En este sentido, por encima del marco municipal, también se regulaba la práctica fotográfica desde los respectivos Gobiernos Civiles de las Provincias. Así, en el caso barcelonés, con fecha del 16 de mayo de 1942 se establecía que:

«los fotógrafos ambulantes que se dirijan a las alcaldías solicitando permiso para ejercer tal actividad, deberán acompañar a la expresada solicitud un documento, expedido por la Jefatura Superior de Policía o por las Comisarías del Cuerpo, acreditando de que por su conducta y antecedentes son acreedores a que se les conceda la autorización interessada».¹¹

Sin lugar a dudas, un requisito fundamental para obtener la licencia de fotógrafo era la aprobación, por parte de la administración, del perfil cívico e ideológico del solicitante. Gracias al estudio realizado sobre el fotógrafo Joan Balmes sabemos, por ejemplo, que no sólo se consultaban los respectivos archivos policiales — especialmente en relación a los antecedentes en el contexto de la Guerra Civil — sino que incluso se investigaba, si era necesario, mediante el testimonio de los vecinos (F. Rius et al., 2014: 25). Igualmente, las convocatorias municipales hacían hincapié, a menudo, sobre la severa vigilancia que desde la policía se ejercería sobre los fotógrafos callejeros, en todas sus modalidades y una vez obtenida la licencia.

Epílogo: el final de un oficio

El avance de la década de 1960 conllevó un grupo de cambios de corte técnico y administrativo que afectaron de manera frontal al fotógrafo de reportaje social y familiar autónomo, de origen amateur. Por un lado, la introducción en el mercado de la fotografía en color le restaba capacidad de trabajo e independencia, a la vez que la multiplicación de cámaras definitivamente asequibles para todos los niveles socioeconómicos obligaba a una producción más profesionalizada. En paralelo a estos cambios de mercado, los fotógrafos con galería fueron organizándose más estrechamente para oponerse al negocio ambulante. Unas presiones que se tradujeron, entre otras vías, por reglamentos administrativos más complejos, como así fue con la normativa impuesta por el Real decreto 3278/1968 que obligaba a los fotógrafos a obtener el *Carnet de Empresa con Responsabilidad*. Finalmente, la mejoría económica en algunos casos facilitó el abandono del oficio de fotógrafo. No compensaba la cantidad y dificultad del trabajo con el reporte pecuniario.

Con todos estos elementos se terminaba un periodo de la producción fotográfica de ámbito doméstico en el país que no obstante, desde el punto de vista

patrimonial, suponía la primera colección significativa de fotografías de muchas familias que pudieron acceder, por primera vez, a su retrato y al de su realidad socio-familiar mediante la fotografía ambulante. Esta relevancia debe ser medida con la comprensión crítica de que dichos centenares de miles de reportajes, producidos permanente en lo particular de las micro-geografías locales, transmitían todas ellas un único retrato coherente y cohesionado de una sola España. Y, por lo tanto, al análisis de la instancia productora, le deberá seguir en el futuro una ampliación en el análisis del lenguaje fotográfico y el dominio del fotógrafo en el conocimiento de los modos vitales del otro y el consecuente proceso de objetivación de las relaciones sociales y su jerarquía mediante la imagen.¹² Para finalmente trabajar la instancia receptora, el cumplimiento del rito de integración social y unidad del grupo (Bourdieu, 2010: 52-53) y la posterior experiencia diegética del álbum doméstico, en un juego, como afirma Geoffrey Batchen (2008), de «representación imaginada de una vida idealizada», de la que son agentes activos tanto fotógrafos como fotografiados, encarnadores y encarnados.

NOTAS

- 1 Este artículo es la evolución de las investigaciones sobre fotografía de reportaje social y familiar iniciadas con el libro *Joan Balmes i Benedicto* (Sabadell, 1915-2004). Un fotoreporter social del primer franquisme (2013), escrito con David González, Isabel Pardo y Patricia Álvarez. En el ámbito académico, dicho trabajo se inscribe en el grupo de investigación INVBAC [HAR2013-42987-P] de la Universitat Pompeu Fabra (UPF). Quiero agradecer la ayuda de M. de los Santos García Felguera (UPF), Nuria Peist (UB), Jep Martí (Arxiu Municipal de Valls), Pep Parer, Miquel Àngel Pintanel (Filmoteca de Catalunya), Jordi Calafell (AFB), Eugènia Lalanza (Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona), Pablo González Morandi (OVQ), Artur Cañigüeral y Manuela Alonso (Centro de Documentación de la Imagen de Santander).
- 2 En dos casos partimos de estudios ya realizados, Martí Massafont y Joan Balmes. En relación a *Fotografia Ayats* usamos los datos facilitados por los familiares con motivo de una entrevista realizada el 4 de agosto de 2014 en Figueres. En cuanto a Fermín Pradies, trabajamos con documentación de archivo.
- 3 Tomamos como ejemplo dos anuncios publicados en diferentes momentos: anuncio de la Academia Fotográfica P. C. en Hoja oficial de la provincia de Barcelona (1950, mayo 22) y anuncio de AFHA en *Hoja oficial de la provincia de Barcelona* (1960, septiembre 19).
- 4 Sin querer adentrarnos con profundidad en el ámbito del lenguaje, hacemos referencia a un tipo de fotografía que tiene por objetivo reportar un acontecimiento singular en la vida de un grupo — familiar o vecinal— sin dejar de ser la repetición de un rito social, siempre el mismo y del mismo modo.
- 5 Un ejemplo muy claro es el de Reportajes Gráficos dirigido por Ignacio Torres Torres, uno de los más activos en Barcelona, y que se anunciaba como “Fotógrafo exclusivo” de más de 20 parroquias y restaurantes.
- 6 Los expedientes de Gobierno Civil de la Provincia de Barcelona sólo abrazan el periodo cronológico de 1960-1980. Permanecen, por ahora, no localizados los expedientes de años anteriores.
- 7 Sobre esta cuestión se pueden consultar referencias en Insenser (2000: 149). Igualmente son relevantes las noticias aparecidas en prensa en los años 1930 y 1931 sobre la Sociedad de Fotógrafos Minutereros de Barcelona.
- 8 1911 [Reglamento de 1º de enero], 1926 [Real Decreto 11 mayo], 1942 [Circular del Gobierno Civil 16 de mayo], 1950 [Decreto-ley de 3 de octubre], 1962 [Circular nº36 de la Subsecretaria del Ministerio de Gobernación: 2 de julio], 1968 [Real decreto 3278/1968:26 de diciembre (Carnet de Empresa con Responsabilidad)] y 1972 [Circular nº32 del Gobierno Civil].
- 9 Así se deduce, por ejemplo, de la convocatoria municipal del año 1961 en el periódico *La Vanguardia* (enero 14, febrero 4).
- 10 Ordenación de la industria de fotógrafo en el término municipal de Valls, Alcaldía, 1957, junio 21. Arxiu Municipal de Valls. Fondo Ayuntamiento de Valls. Actividades. Ref: 1694_50.
- 11 Archivo de la Delegación del Gobierno en Cataluña. Serie de circulares. Caja 058 (H-04). Citado en F. Rius et al. (2014: 24, rf. 18). A veces los fotógrafos solicitaban directamente a la municipalidad el permiso para ejercer en la vía pública. Es el caso del fotógrafo de Girona, Martí Massafont (Navarrete & Parer, 2012) o de la misma ciudad de Valls, Fermín Pradies.
- 12 Abordar el lenguaje del reportaje social y familiar como un género de posición intermedia y basculante respecto a otros géneros, que combina un lenguaje ahora dinámico, ahora estático, y se desplaza de lo particular a lo colectivo, pleno de referencias socio-culturales propias de la sociedad franquista dada.

BIBLIOGRAFIA

- Alonso Martínez, J., & Purcet, A. (2014). Fascismo, guerra y fotografía: la mirada de la nueva España. *Girona 2014: Archivos e Industrias Culturales*. Girona: CRDI.
- Batchen, G. (2008). Les snapshots. L'histoire de l'art et le tournant ethnographique. *Études photographiques*, 22. <http://etudesphotographiques.revues.org/999>. Consultado el 30 de marzo de 2015.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- F. Rius. (2013). *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*. Barcelona: Universitat de Barcelona et al.
- F. Rius, N., Álvarez, P., Pardo, I., & González, D. (2014). *Joan Balmes i Benedicto (Sabadell, 1915-2004). Un fotoreporter social del primer franquisme*. Sabadell: Ajuntament de Sabadell.
- Fontana, J. Ed. (1986). *España bajo el Franquismo*. Barcelona: Crítica.
- Insenser, E. (2000). *La fotografía en España en el periodo de entreguerras: notas y documentos para una historia de la fotografía en España*. Girona: Curbert Comunicació Gràfica.
- López Mondéjar, P. (2003). *Historia de la fotografía en España*. Madrid, Barcelona: Lunwerg.
- Martí Baiget, J. (2000). *Valls, una memòria fotogràfica (1845-2000)*. Valls: IEV.
- Moreno, R. (2013). *Jose Demarí Campua. Viviendo entre fotos*. Barcelona: Península.
- Moreno Sardà, A. (2008). Modelos de integración y marginación social en la prensa de masas: *El Caso (1952-1976). Mediaciones sociales*, 3.
- Navarrete, F. & Parer, P. (2012). *Martí Massafont*. Girona: Ajuntament de Girona, Arxius i Publicacions, Rigau Editors.
- Olmeda, F. (2011). *Gyenes. El fotógrafo del optimismo*. Barcelona: Península.
- Pasternak, G. (2013). Photographic Histories, Actualities, Potentialities: Amateur Photography as Photographic Historiography. In Pollen, A. & Baillie, J., Eds. *Reconsidering Amateur Photography. As part of Either/And*, Online commissioned essay series for the National Media Museum.
- Sánchez Vigil, J. M., & Olivera Zaldúa, M. (2014). *Fotoperiodismo y República*. Madrid: Cátedra.
- Torres Diaz, F. (1999). *Crónica de un siglo de fotografía en España*. Barcelona: Fopren.

DINÂMICAS, DISCURSOS E IMPACTOS *da imagem nas exposições de arquitetura*

PAULA ANDRÉ
ISCTE-IUL/DINÂMICA-CET-IUL

[EN]

Abstract

Based on the seminal essay 'From faktura to factography' (1984) by the art historian Benjamin H. D. Buchloh, and referencing the exhibition 'Archivo Universal. La condición del documento y la utopia fotográfica moderna' (2008), this paper proposes to reveal photograph as documentary instrument, as a discursive resource and as an operating poetic device of urban and architectural culture in the context of the twentieth century. To accomplish its purposes it will be taken as starting point the paradigmatic exhibitions: 'Staatliches Bauhaus Weimar: 1919-1923' (Weimar, 1923); 'Modern Architecture: International exhibition' (New York, 1932, MoMA); 'Architettura rurale italiana' (Milano, 1936, VI Triennale Milano); 'Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942' (New York, 1943, MoMA); '15 Anos de Obras Públicas 1932-1947' (Lisboa, 1948, IST); 'Architecture without architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture' (New York, 1964, MoMA), seeking to unravel the mechanisms and meanings of urban and architectural body. Beyond the performative and persuasive potential of photogenic cities and architectures laid down in public photos traveled by visitors view's itineraries, one will highlight the expansion of this dynamic vision device, both imagery and documentary through the photographs printed in the catalogs of their exhibitions. Affirming and underlining the role of photography in the formation of an equity awareness and the construction of identity values, we intend to further through a comparative study, show how the picture was questioning and matrix in the construction of urban and architectural culture of the 20th century.

Affirming and underlining the role of photography in the formation of an heritage awareness and in the creation of identity values, one intend to go further through a comparative study to show how photograph was questioning and foundress in the construction of urban and architectural culture of the 20th century.

Keywords

Photography, architecture's exhibitions, modern architecture, vernacular architecture.

[PT]

Resumo

Partindo do ensaio seminal ‘From faktura to factography’ (1984) do historiador de arte Benjamin H. D. Buchloh, e referenciando a exposição ‘Archivo Universal. La condición del documento y la utopia fotográfica moderna’ (2008), o presente texto propõe-se revelar a fotografia como instrumento documental, como meio discursivo e como dispositivo poético operativo da cultura urbana e arquitetónica em contexto do século XX. Para o realizar tomaremos como ponto de partida as paradigmáticas exposições: ‘Staatliches Bauhaus, Weimar’: 1919-1923 (Weimar, 1923); ‘Modern Architecture: International exhibition’ (New York, 1932, MoMA); ‘Architettura rurale italiana’ (Milão, 1936, VI Triennale Milano); ‘Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942’ (New York, 1943, MoMA); ‘15 anos de Obras Públicas 1932-1947’ (Lisboa, 1948, IST); ‘Architecture without architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture’ (New York, 1964, MoMA), procurando desvendar mecanismos e significados da exibição do corpo urbano e arquitetónico. Nestas exposições, para além do potencial performativo e persuasivo da fotogenia das cidades e das arquiteturas fixadas nas fotografias públicas percorridas pelos itinerários do olhar dos visitantes, destacaremos a ampliação desse dispositivo de visão dinâmica, simultaneamente imagético e documental, através das fotografias impressas nos catálogos das respetivas exposições. Afirmando e sublinhando o papel da fotografia na formação de consciências patrimoniais e na construção de valores identitários, será ainda nosso propósito por meio de um estudo comparatista, dar a ver — a partir do esquema apresentado — como a fotografia foi interrogante e matricial na construção da cultura urbana e arquitetónica do século XX.

Palavras-chave

Fotografia, exposições de arquitetura, arquitetura moderna, arquitetura vernacular.





«Porque eu sou do tamanho do que vejo e não do tamanho da minha altura...» (Caeiro, 1996:32).

A análise do processo e da construção de narração de uma realidade, através do uso privilegiado da fotografia nas exposições de arquitetura e dos seus respetivos catálogos, revela o processo de construção de uma história da arquitetura.

Os meios e os significados de uma exposição de arquitetura, que tem na fotografia um instrumento e documento privilegiado, enquadram-se na reflexão de Benjamin H. D. Buchloh sobre as vanguardas soviéticas em torno da “Faktura” e da “Factography” (Buchloh, 1984:82-119), tomando como suporte os diários de Alfred Barr, fundador do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, palco de três das cinco exposições de arquitetura que iremos analisar.

A nossa análise parte do pressuposto que esteve na base da exposição *Archivo Universal. La condición del documento y la utopia fotográfica moderna*, realizada em 2008, de que «o documental é indissociável das técnicas de persuasão visual, tanto através da página impressa como da exposição, que são espaços discursivos públicos por excelência da fotografia. É, portanto, um género que coloca questões sobre a relação entre imagem, perceção e produção de ideologia» (Ribalta, 2008:9). A atração desvela-se uma vez que «o documento fotográfico é um instrumento de persuasão, sua factualidade deve confrontar-se com a complexidade psíquica dos processos de perceção» (Ribalta, 2008:22).

Renner Banham demonstrou este poder da fotografia ao assinalar, na sequência do destaque dado por Walter Benjamin ao potencial transformador do “valor da exibição” que a fotografia permite (Benjamin, 1993:165-195) — que

Benjamin radica na experiência soviética da LEF (Frente Esquerdista das Artes) e na construção de uma estética da realidade e do quotidiano através da fotografia, da fotomontagem e do cinematografia —, que foi a fotografia que possibilitou nas décadas de 1910 e 1920 a assimilação do modelo americano da arquitetura industrial pela Europa (Banham, 1986).

Nós iremos demonstrá-lo pelo modo como a fotografia foi utilizada nas exposições de arquitetura do séc. XX. De maneira a compreender melhor o alcance do potencial imagético e propositivo da fotografia selecionámos exposições de arquitetura com objetivos e cronologias distintos, sendo que as questões da arquitetura moderna e da arquitetura vernácula são as mais constantes, pela sua transversalidade ao longo do séc. XX. De salvaguardar ainda que, embora a *Exposição 15 anos de Obras Públicas 1932-1947* não seja em rigor uma exposição de arquitetura, é a que melhor demonstra em contexto português no período em análise o uso da fotografia na integração da arquitetura numa estratégia de propaganda política. As fotografias expostas nesta exposição e as fotografias impressas nos diferentes materiais de divulgação como álbuns, guias e folhetos, contribuem para a partilha de uma dimensão singular da fotografia pública e promovem a perceção da construção da imagem do país, através das imagens do país, permitindo a sua comparação com o contexto internacional.

Staatliches Bauhaus, Weimar: 1919-1923 (Weimar, 1923)

No verão de 1923, Walter Gropius organiza a primeira Exposição da Bauhaus em Weimar, apresentando a «nova arquitetura» à escala internacional, através de trabalhos de professores e alunos, maquetas e fotografias de obras de um conjunto de arquitetos internacionais. O programa da exposição menciona trabalhos de Walter Gropius, Adolf Meyer, Richard Dopper, Hugo Haring, Erich Mendelsohn, Mies van der Rohe, Hans Poelzig, Hans Scharoun, Mart Stam, Bruno e Max Taut da Alemanha; Frank L. Wright da América, Knut Lonberg-Holm da

Dinamarca, Le Corbusier da França; H. A. Van Anrooy, Willem Dudok, Johannes van Hardeveld, J. B. van Loghem, J. J. P. Oud, J. Raedecker, Jan de Meyer, Gerrit Rietveld e Jan Wils da Holanda; Josef Choccol, Jaroslav Fragner, Karel Honzik, Jaromir Krejcar, Konle, Evzen Linhart e Vit Obrtel da Checoslováquia, e um não especificado arquiteto russo. Walter Gropius convida Mies van der Rohe para participar na exposição, e declara que desejava realizar uma exposição:

«concisa, da arquitectura internacional de um ponto de vista pré-determinado e completamente unilateral, ou seja, o desenvolvimento da arquitectura moderna no sentido dinâmico e funcional, sem ornamentos e molduras, apenas a arquitectura cúbico-dinâmica desenvolvida exclusivamente a partir da construção» (Pommer, 1991: 11).

A intenção de Walter Gropius era tentar levar a exposição a outras cidades considerando que era importante revelar os esforços comuns dos arquitetos e procurar convencer «os círculos mais abrangentes que existiam movimentos paralelos em todas as nações» (Pommer, 1991: 11). Na exposição organizada no edifício central da Escola de Artes Decorativas de Weimar, onde foi efectuada uma síntese das artes no *layout* do espaço, foi divulgado o conceito de *Baukasten* nas maquetas de casas em série, exibidas como “arquitetura de colmeia” de W. Gropius e A. Maeyer, e um conjunto de fotografias de arquitetura moderna.

Esta exposição foi o primeiro inquérito/mapeamento/levantamento da Arquitetura Moderna dos anos 20 e contou com a publicação do catálogo *Das Staatliche Bauhaus Weimar 1919-23*, editado em várias línguas, que reproduzia através de fotografias a arquitetura moderna exibida na exposição.

Modern Architecture: International exhibition (New York, 1932, MoMA)

Apenas 3 anos após a sua inauguração, o MoMA apresenta a exposição *Modern Architecture International Exhibition* exibindo maquetas e fotografias de grande formato. Apresentava-se pela primeira vez nos E.U.A. uma mostra conjunta da arquitetura de vanguarda da Europa. Considerada por Maria Fullaondo Buigas

de Dalmau como a exposição mais importante no panorama arquitetónico mundial da primeira metade do séc. XX, que consegue situar o MoMA como uma das instituições mais influentes da difusão da arquitetura moderna (Buigas de Dalmau, 2010: 29). A exposição resulta da ideia inicial de editar uma versão atualizada com um cariz mais popular e com mais ilustrações do livro *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration* (1929) de Henry-Russel Hitchcock.

A exposição incluía maquetas, fotografias, planos e desenhos de obras dos arquitetos Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier, J. J. P. Oud, Mies van der Rohe, Raymon Hood, Howe & Lescaze, Richard Neutra e Bowman Brothers. Estes foram os arquitetos com obras selecionadas para o catálogo *Modern Architecture: International Exhibition*, coordenado por Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson e Lewis Mumford (Colomia, 1996: 366).

Ainda na sequência da exposição e do respetivo catálogo, seria editado, também em 1932, o livro *The International Style: Architecture since 1922* da autoria dos dois curadores da exposição Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson. Por influência do livro, a exposição viajaria pelos EUA durante 7 anos e passaria a designar-se *The International Style Exhibition*.

A exposição organizava-se em 3 secções: arquitetos modernos, o alcance da arquitetura moderna e a habitação. Na primeira secção são apresentadas as obras de 9 dos «mais importantes arquitetos do mundo», exibindo a sua obra através de maquetas. Estão presentes Gropius, the Bowman Brothers, Le Corbusier, Raymond Hood, Howe and Lescaze, Richard Neutra, Mies van der Rohe, J. J. P. Oud and Frank Lloyd Wright. Na segunda secção são apresentados 40 projetos, 37 arquitetos, 15 países. Cada projeto apresenta-se mediante uma única fotografia, sem outra documentação. O historiador Lewis Mumford é o comissário da secção dedicada à habitação, que é uma comparação fotográfica e textual de projetos de habitação coletiva na América e na Europa. Cada fotografia ou par de fotografias é acompanhada de legendas explicativas (Barr, 1932: 194).

P. Johnson sublinha a relevância da fotografia na exposição ao referir:

«I worked on the photographs more than on the models because the models just filled the whole room and there was nothing you could do but put the model there... So i spent my time making the photographs as big as i could for the rooms that we had and making the labels these stripes that would run from the top to the bottom of the photo...i had the photographs especially photographed and especially turned back over the outsider, folding over to the back of the photograph, so as not to have frames. This was the first time that had been done...The photographs float then. That was Alfred Barr's or my idea. It was very hard to execute. I had it all done in Germany specially. But i didn't realize how dull that monk's cloth was...I could only show a Mondrian or something snappy on it» (Staniszewski, 1998: 331).

Architettura rurale italiana (Milano, 1936, VI Triennale Milano)

Em 1936, Edoardo Persico e Giuseppe Pagano organizam em Milão a VI Triennale — *Continuità-modernità: esposizione internazionale delle arti decorative e industriali e dell'architettura moderna*. No seu âmbito, Giuseppe Pagano exhibe através de fotografias a arquitetura vernácula na exposição *Funzionalità della casa rurale*, e em colaboração com Guarniero Daniel publica *Architettura Rurale Italiana* (1936). Através dessas imagens podia-se encontrar a fonte da modernidade numa arquitetura rural e anónima ou o que Giuseppe Pagano chamava de «tradição verdadeiramente autóctone da arquitetura: clara, lógica, linear, moralmente e mesmo formalmente muito próxima do gosto contemporâneo»(Talamona, 1997: 134-136). Na exposição eram exibidas cerca de 2000 fotografias que permitiam entender as origens e a evolução da arquitetura rural, assim como os seus elementos permanentes. Era uma arquitetura supra-histórica que respondia de forma absolutamente eficaz e funcional à geografia, ao clima, aos materiais locais e aos condicionantes económicos. Segundo G. Pagano, essa arquitetura rural ensinava ao arquiteto contemporâneo esse «hábito moral de submeter a sua imaginação pessoal às leis da utilidade, da técnica, da economia, sem que para isso tivesse que renunciar à finalidade estética do seu trabalho» (Talamona, 1997: 134-136).

Para a realização da exposição e publicação do livro *Architettura Rurale Italiana*, Giuseppe Pagano empreendeu uma viagem por toda a Itália recolhendo, através de uma extensa reportagem fotográfica, as imagens das construções rurais das várias regiões, encontrando aí as fontes primárias da arquitetura funcional. Depois de percorrer os campos de Itália nessa viagem de reconhecimento, atribui a essa arquitetura rural a categoria de “imenso dicionário da lógica construtiva”, exibindo na exposição e no livro as fotografias das edificações da bacia do Mediterrâneo captadas na sua viagem. Gabriella Musto salienta que para o arquiteto Giuseppe Pagano «a máquina fotográfica, torna-se uma projecção dos olhos e da mente, um novo instrumento que, em muitos casos, irá substituir outros já usados para representar uma inédita “visão” do real e um sentido amplo da vida» (Musto, 2007: 8). Tal como assinala Giovanna D’Amia:

«a pesquisa de Pagano sobre a arquitectura rural italiana encontra na fotografia um extraordinário instrumento de documentação, inaugurando também uma paixão que se prolongaria durante toda a vida, como o testemunha a riqueza dos seus arquivos fotográficos» (D’Amia, 2013: 7).

Destacamos também o próprio testemunho da Pagano que se considerava «un cacciatore di immagini» (Pagano, 1938, apud, Musto, 2007: 12):

«para recolher rapidamente muito material de documentação sobre o tema— imediatamente descartados todos os sistemas de representação através do desenho por serem muito lentos, sugestivos e não científicos e com uma Rolleiflex ao ombro, cria um vocabulário de imagens que falam de Itália à sua maneira» (D’Amia, 2013: 7).

Ainda em 1936, retomava-se a relação fotografia e arquitetura numa pequena exposição de fotografia sobre arquitetura vernácula de Ibiza que abriu as suas portas no *Kunstgewerbemuseum* de Zurique. Era o resultado de um trabalho minucioso, principalmente fotográfico, do pintor e fotógrafo Raoul Hausmann fruto da sua estadia em Ibiza de 3 anos (Acilu, 2014: 111). De acordo com Aitor Acilu a exposição era composta por 39 “lâminas fotográficas” de 33x24 cm, onde cada imagem se apresentava inserida num *passe-partout* e vidro e moldura branca.

Sob cada uma dessas fotografias estava uma legenda com uma breve descrição, da qual faziam parte alguns dados arqueológicos e históricos, de modo a informar e situar o visitante relativamente à arquitetura apresentada nas fotografias. Apesar da simplicidade museográfica, a exposição foi divulgada pela imprensa. E tal como salienta Acilu o tema da exposição era comum a outras “mostras e publicações” coevas. Desde a sua chegada a Ibiza em 1933 que Hausmann fotografava com a sua câmara *Mentor reflex* tudo o que estava intacto, que não tinha sofrido nenhuma alteração ou contaminação dos novos tempos (Acilu, 2014: 113).

Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942
(New York, 1943, MoMA)

A 26 de outubro de 1942, a revista *Life* anunciava uma exposição de fotografias da arquitetura moderna brasileira, mencionando que aquelas tinham sido realizadas pelo jovem arquiteto americano G. E. Kidder Smith, que tinha viajado até ao Brasil, acompanhado pelo também arquiteto Philip Goodwin, para ver a arquitetura contemporânea daquele país. Regressou com 500 imagens e a convicção de que o Brasil tinha a arquitetura moderna mais excitante do mundo. Para o provar, as fotografias iriam ser expostas, em janeiro, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (Modern, 1942: 132-134). A exposição intitulou-se *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942* e foi comissariada pelo arquiteto Philip L. Goodwin com o apoio de Alice Carson, contando com fotografias do arquiteto George Everard Kidder Smith e com o apoio do arquiteto Bernard Rudofsky, tendo o «intuito de estudar e registrar essa arquitetura, velha e nova», e «os autores viajaram durante 6 meses pelo Brasil, em missão do Instituto Norte-Americano de Arquitetos e do Museu de Arte Moderna, de Nova York». Na capa do catálogo P. Goodwin anunciava:

«aqui está o resultado: uma colecção de magníficas fotografias acompanhadas de texto explicativo autorizado. São reproduções estupendas de panoramas e de monumentos coloniais que poderiam dar um livro sobre o Brasil, mas na realidade melhor estarão ao lado de documentos demonstrativos da contribuição brasileira na vida contemporânea através da arquitectura contemporânea» (Goodwin, 1943, capa).

No prefácio do catálogo da exposição, é referido que: «o colonial foi fartamente fotografado e o moderno não ficou atrás. Kidder Smith levou uma máquina *Zeiss Juwel A*, com objetivas também *Zeiss*. As fotografias em cor foram tomadas com uma *Zeiss Contax* e películas *Kodachrome*. Uma serie *D Graflex* usou-se em alguns aspectos» (Goodwin, 1943: 7). A exposição compunha-se:

«de painéis fotográficos e respetivos textos explicativos, um conjunto de 3 maquetas — do Ministério de Educação e Saúde, do Pavilhão Brasileiro na Feira Internacional de Nova York (1939), e da Residência Arnstein (projeto de B. Rudofsky) e ainda de um interessante audiovisual que, pioneiramente, combinava a projecção de slides a cores com um texto gravado em fita» (Carrilho, 1998).

Como complemento à exposição *Brazil Builds*, 50 fotografias de Genevieve Naylor foram exibidas na chamada exposição *Faces and Places in Brazil*, sendo anunciada pela imprensa norte-americana:

«o Museu de Arte Moderna suplementando a sua grande exposição sobre arquitetura brasileira, *Brazil Builds*, instalou num estreito corredor da galeria do térreo uma mostra de cinquenta fotografias de Genevieve Naylor, intitulada “Faces and Places in Brazil”. Um excelente pano de fundo para a exposição principal. O trabalho de câmara é claro, simples e direto» (Jewell, apud Mauad, 2005: 69).

15 anos de Obras Públicas 1932-1947 (Lisboa, 1948, IST)

Expressão maior da propaganda do Estado Português no que se refere à sua ação nas Obras Públicas foi a Exposição *15 Anos de Obras Públicas 1932-47* realizada no Instituto Superior Técnico em 1948. Partindo de uma ideia do engº José Frederico Ulrich, ministro das Obras Públicas, a exposição, segundo o arquiteto Jorge Segurado, procurou estar «de acordo com o sentido popular que a caracteriza, o gosto, a simplicidade e o interesse de um espectáculo atraente (...) o público pode bem apreciar, com completa claridade visual (...) as muitas obras de arquitectura» (Guia, 1948). Para essa clarividência certamente que muito contribuía o facto de em todos os pavilhões existirem em simultâneo planos, mapas, maquetas, filmes documentários, fotomontagens e fotografias que exibiam as obras públicas. Na Exposição considerada prova de que «a Nação Portuguesa» se encontrava «numa

documentada em publicações, em filmes e em exposições onde se publicitavam as suas realizações. No pavilhão da Câmara Municipal de Lisboa dessa Exposição, foi exibida a planta com as linhas gerais do *Plano de Urbanização da Cidade de Lisboa*, na escala de 1:5.000, sobre a qual Duarte Pacheco tinha trabalhado sendo indicado na legenda que a acompanhava que se «encontrava no estado em que ficou à data da morte do homem eminente que concebeu e iniciou a grande obra de Lisboa contemporânea e contém traços feitos pelo seu punho» (Quinze, 1948: 141). Duarte Pacheco representou exemplarmente a via progressista das Obras Públicas, mostrando um país que exibia a sua modernidade através de fotografias. O uso da fotografia pública na exposição permite desvendar os mecanismos de comunicação visual e os significados da exibição de Portugal e das suas Obras Públicas, e revelar a fotografia como instrumento documental, meio discursivo, dispositivo operativo e ferramenta matricial da imagem e da propaganda de Portugal, numa eficaz politização e estetização das Obras Públicas e do Poder.

Em 1949, a Câmara Municipal de Lisboa inauguraria o seu Pavilhão na Feira Popular de Palhavã. Entendera a Presidência da Câmara exibir as principais obras em curso e previstas para Lisboa. Entre elas, o Parque Florestal de Monsanto, apresentando aspetos fotográficos da sua arborização, maquetas do estudo de um teatro ao ar livre para 8.000 pessoas, o Palácio da Cidade a edificar no Parque Eduardo VII, através de maquetas e planos gráficos a transformação da Baixa com a abolição do mercado da Praça da Figueira e a maqueta de localização da estação principal do futuro metropolitano, na zona da demolição da praça. As várias fotomontagens davam a ideia das realizações da Câmara Municipal de Lisboa e do crescimento da Cidade. A par da sala de exposição existia também uma sala destinada a sessões gratuitas de cinema onde eram projetados filmes-documentários realizados pelos serviços cinematográficos do Município, entre eles o colorido *A Urbanização do Sítio de Alvalade* e outros filmes cedidos pelas Embaixadas e Legações da América, Inglaterra, França, Suécia, Dinamarca, Noruega, Suíça, Holanda e a Companhia de Petróleos Shell (Espinho, 1949: 59-64).

Realizou-se também neste setor do pavilhão uma Exposição de Fotografias «Como se divertia Lisboa em 1900», de 3 a 13 de setembro. O percurso era iniciado com a apresentação de uma fotomontagem de Lisboa, e seguiam-se as bibliotecas e museus, o parque de Monsanto, os gráficos e fotomontagem, o Palácio da Cidade, o Plano da Baixa e o Metropolitano, e a Ação Social nos Bairros daria passagem à entrada no Salão de Cinema.

Architecture without architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture, (New York, 1964, MoMA)

Em 1964, o MoMA exibe a exposição *Architecture without architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, comissariada pelo arquiteto Bernard Rudofsky, cujo enorme êxito se traduziu na itinerância da exposição durante mais de 15 anos e nas sucessivas edições do seu catálogo.

Desde 1923 que Bernard Rudofsky viajava durante o verão pela Bulgária, Turquia, Grécia, tendo permanecido na ilha de Santorini, cuja arquitetura seria o tema da sua tese de doutoramento (Guarneri, *apud* Lejeune, 2010: 233). Já em 1931, o arquiteto tinha exposto na secção austríaca do *Deutsche Bauausstellung Berlin* as suas fotografias da arquitetura espontânea da ilha de Santorini e em 1938 afirmava: «não se quer uma nova maneira de construir, o que é preciso é uma nova maneira de viver» (Rudofsky, 1938).

A ideia de organizar a exposição era, segundo testemunho do próprio Bernard Rudofsky, muito anterior:

«Em 1941, quando a guerra ainda parecia distante, sugeri uma exposição sobre este assunto para o Museu de Arte Moderna em Nova Iorque. Philip Goodwin, que na época era director do departamento de arquitetura, achou o projeto interessante, mas recusou porque à época o Museu só estava pregando o evangelho da arquitetura moderna. Como disse Mr. Goodwin, o público americano pode entender apenas uma coisa de cada vez. Colocar a moderna arquitetura e arquitetura vernacular em igualdade pode confundi-los. Vinte e três anos depois, a exposição saiu, mas antes mesmo de abrir as suas portas, o Museu recebeu protestos do presidente A. I. A. e de pessoas descontentes» (Guarneri, 2003: 240,241).

Bernard Rudofsky, crítico dos progressos da sociedade contemporânea, considerava a vida como viagem e a viagem como estilo de vida. Assumindo a viagem como processo de aprendizagem matricial, registava as suas viagens em desenhos e em fotografias, e foi precisamente através desses registos que pode contribuir com 21 fotografias da sua autoria para a exposição. Reivindicava a assimilação da herança/lição da arquitetura vernacular na cultura do habitar contemporânea.

De referir ainda que, no catálogo da exposição, as imagens 93 e 94 corresponderem às fotografias resultantes do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* coordenado entre 1955 e 1957 pelo arquiteto Keil do Amaral, publicado em 1961 sob o título de *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*, do qual resultaram dez mil fotografias do conjunto dos 18 arquitetos que constituíam as equipas. O arquiteto António Meneres salienta que:

«no que se refere ao material fotográfico, conta-se que cada equipe arranje pelo menos uma boa máquina, um tripé, uma célula foto-elétrica e um filtro ou filtros, para corrigir deficiências de iluminação. Nem mais, nem menos, pois o Sindicato Nacional de Arquitetos apenas se podia comprometer no fornecimento a cada equipa de 100 rolos para 12 fotografias 6*6 ou, em alternativa, 34 rolos formato Leica, bem como 1 bloco para desenhos e 5 folhas para apontamentos escritos» (Meneres, 1999:123).

As duas fotografias dos espigueiros portugueses que constavam do catálogo são acompanhadas da seguinte legenda:

«Laços culturais entre o norte de Portugal e o resto do país nunca foram tão fortes quanto com a vizinha província espanhola da Galiza. Não surpreendentemente, os horreos têm sua contraparte perfeita nos espigueiros portugueses. Na comunidade rural de Lindoso, onde a colheita é uma tarefa coletiva, estes espigueiros são a característica dominante. Eles foram implantados numa posição privilegiada para tirar partido dos ventos (para a ventilação) e para facilitar a transferência do grão para o castelo no caso de invasão» (Rudofsky, 2003).

Considerações finais

Os exemplos das exposições em análise materializam o que Sónia Gouveia designa por «fórmula historiador + fotógrafo» (Gouveia, 2008: 84). No contexto da arquitetura moderna, dos seus problemas e das suas preocupações, a fórmula historiador + fotógrafo, pretendia assegurar às obras, tal como refere Ana Luiza Nobre, «permanência no tempo» destacando ainda que

«(...) cedo esses arquitectos perceberam na fotografia uma chave para garantir seu ingresso no seletto circuito internacional das revistas especializadas cujos editores, em geral também arquitectos atuantes em defesa da arquitetura moderna, e seguiam ávidos por imagens para exhibir ao mundo» (Nobre, 2001:21).

As exposições de arquitetura/fotografia exposta, são um objeto de estudo complexo, e excelente ponto de partida para reflexões e debates em torno da propaganda e da eficácia estética da imagem e da fotografia, e das subtis fronteiras entre a arquitetura moderna e a arquitetura vernacular, detectadas pelos arquitetos nas suas viagens e fixadas em fotografias que seriam exibidas em exposições, e que perdurariam na divulgação dos catálogos. Neste sentido retomamos Ana Luiza Nobre quando considera «que o projeto moderno, por princípio universalizante, haveria de encontrar forte aliado na fotografia como meio de intermediar a disseminação de um ideário que se queria comum, além das fronteiras geográficas e idiomáticas» (Nobre, 2001: 21).

BIBLIOGRAFIA

- Acilu, A. (2014). Mentor Réflex: trasladando Ibiza a Zúrich. *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*. Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, 111-118.
- Alves, V. (2007). “Camponeses Estetas” no estado Novo: Arte Popular e Nação na Política Folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional. (Tese de Doutoramento). ISCTE, Lisboa.
- D’Amia, G. (2013). Le débat sur l’architecture rurale en Italie et l’exposition de Giuseppe Pagano à la Triennale de 1936. *In Situ. Revue des patrimoines*. (21) 2-18. Disponível em <http://insitu.revues.org/10454>.
- Arquitectura Popular em Portugal* (1980). Lisboa: Associação dos Arquitetos Portugueses.
- Arquivo Fotográfico (1958). In *Um Instrumento de Governo, 25 anos de acção, 1933-1958*. Lisboa: SNI.
- Banham, R. (1986). *A Concrete Atlantis U. S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900-1925*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Barr, A., Hitchcock, H., Johnson, P., & Mumford, L. (1932). *Modern Architects*. New York: Museum of Modern Art; W.W. Norton & Company, Inc.
- Benjamin, W. (1993). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In *Walter Benjamin – Obras escolhidas* (Vol. 1, 165-195). São Paulo: Brasiliense.
- Buchloh, B. (1984). From faktura to factography. *October*, vol. 30, 82-119.
- Buigas de Dalmau, M. (2010). *Casa en el jardín del MoMA. La consolidación de un museo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Caeiro, A. (1996). O Guardador de Rebanhos. In *Poemas de Alberto Caeiro*. Poema VII, 32.
- Carrilho, M. (1998) Brazil Builds – 55 anos da Exposição. *Revista Au*, 77, s/p.
- Colomina, B. (1996). *Privacy and publicity: Modern Architecture as Mass Media* Massachusetts: MIT Press.
- Costa, E. (2010). *Fotografia de Arquitetura: uma escrita da cultura — ‘Brazil Builds’*: Actas do I Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. *Arquitetura, Cidade, Paisagem e Território: percursos e perspectivas*. Rio de Janeiro. s/p.
- Edifícios para os CTT* (1948). 15 anos de Obras Públicas: 1932-1947. Lisboa
- Espinho, J. (1949). Balanço da representação municipal na Feira Popular de Palhavã. *Revista Municipal*. (42) 59-64.
- Exposições. (1958). *Um Instrumento de Governo, 25 anos de acção, 1933-1958*. Lisboa: SIN.
- Feyo, B. (1944). O Futuro Museu da Arte e da Vida do Povo Português. *Panorama*, nº20, Lisboa.
- Goodwin, P., & Smith, G. (1943). *Brazil Builds. Architecture new and old 1652-1942*. New York: The Museum of Modern Art.

- Gouveia, S. (2008). A fotografia de arquitectura de Peter Scheier em três publicações. *Revista PÓS*, volume 15, nº 24, 80-96. São Paulo: FAUUSP.
- Guarneri, A. (2010). Bernard Rudofsky and the sublimation of the vernacular. In Lejeune, J. (Ed.) *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular dialogues and contested identities*. London: Routledge, 231-249
- Guarneri, A. (2003). *Bernard Rudofsky: a humane designer*. New York: Springer.
- Guia da Exposição de Obras Públicas 1932-1947* (1948). Lisboa.
- Jewell, E. (1943). NY Times, 27 Jan, in, Mauad, A. (2005). Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). *Revista Brasileira de Historia*, São Paulo, 25, (49), 69.
- Mauad, A. (2005). Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). *Revista Brasileira de Historia*, São Paulo, volume 25, nº 49, 43-75.
- Meneres, A. (1999). *Keil e o inquérito à distância de 40 anos. Keil do Amaral, o arquiteto e o humanista*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Modern Brazil (1942). *Life Magazine*, nº 26, 132-134.
- Musto, G. (2007). *Un architetto dietro l'obiettivo: l'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*. (Tese de Doutoramento). Università degli studi di Napoli Federico II, Napoli.
- Nobre, A. (2001) A eficácia no corte. In Franceschi, A. (Ed.) *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Pommer, R., Otto, C. (1991). *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Quinze anos de Obras Públicas 1932-47* (1948). Lisboa: MOP, vol.II.
- Ribalta, J. (2008). Espacios Fotograficos Públicos. Exposiciones de Propaganda, de Pessa a The Family of Man, 1928-1955. *Archivo Universal. La condición del documento y la utopia fotográfica moderna*. Barcelona: Museu d'Art Contemporari de Barcelona, 22-37
- Riley, T. (1998). Portrait of the Curator as a Young Man. *Studies in Modern Art*. New York: MoMA.
- Rudofsky, B. (1938). Non si vuole un nuovo modo di construiré ci vuole un nuovo modo di vivere, *Domus*, nº 123.
- Rudofsky, B. (2003). *Architecture without Architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Schlee, A., Breier, A., & Pereira, M. (2009). *Fotógrafos perpetuando visões da arquitectura: Atas do 8º Seminário DOCOMOMO Brasil*. Rio de Janeiro, CD-Rom, s/p.
- Staniszewski, M. (1998). *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: The MIT Press.
- Tabibi, B. (2005). *Exhibitions as the Medium of Architectural Reproduction "Modern Architecture: International Exhibition"*. Middle East Technical University.
- Talamona, M. (1997). Modernité et Fascisme: illusions croisées. *Les Années 30. l'Architecture et les Arts de l'Espace entre Industrie et Nostalgie*. Paris: Patrimoine, 134-136

A VISÃO DA CIDADE EM MARQUES ABREU

P. A. BORGES

IHC-FCSH, Universidade Nova de Lisboa

[EN]

Abstract

The work of Marques Abreu has always been perceived as promotion, defense and editing in the field of build heritage, emphasising the North Romanesque. In spite of not being born in Porto, the author adopted this city by scrolling and portraying it with the knowledge of the cross readings of Craig Annan, Jacob Riis, Frederick Evans and Benjamin Stone, fleeing the stereotype outlined by Biel or Aurélio Paz dos Reis, but closer to a delayed phase of Cunha Moraes.

In his many works which portray the urban reality, Porto stands out, but there's also insights of Caminha, Viana do Castelo, Vila do Conde, Sintra, Évora and Lisbon, with incursions into smaller urban areas. He has always sought to understand the urban reality, dismantling plots that would allow him to rebuild the whole of the urban core, not limiting to build heritage, pouring out instead to other work fields where he would be less at ease.

Its vast epistolary collection also allowed me a different perception of this approach, as well as a sensibility to new areas such as tourism. Marques Abreu was an innovative man, since he both gathered complementary technical activities (photography, printmaking, editing) and others of more theoretical nature, dissemination and protection (the Romanesque inventory, preparation of promotion campaigns, exhibitions, restoration direction).

The city serves him and he serves it. There is a mutual service, which he respected and extended, always in favor of what he considered the public good, seeking to educate and inform, and denounce realities considered harmful, but in a discreet manner.

Keywords

City, urban reality, street photography.

[PT]

Resumo

Desde sempre se encarou a obra de Marques Abreu como de divulgação, defesa e edição no campo do património construído, com destaque para o Românico do Norte. No entanto, não tendo nascido portuense, adotou o Porto como a sua cidade, percorrendo-a e retratando-a com o entendimento onde se cruzam as leituras de um Craig Annan, de um Jacob Riis, de um Frederick Evans, de um Benjamin Stone, fugindo ao estereótipo delineado por Biel ou Aurélio Paz dos Reis, mas mais próximo de um Cunha Moraes da fase tardia.

Nas suas múltiplas obras onde retratou a realidade urbana, destaque para o Porto, mas também Caminha, Viana do Castelo, Vila do Conde, Sintra, Évora ou Lisboa, com incursões em territórios urbanos mais pequenos. Procurou sempre compreender a realidade urbana, desmontando parcelas que lhe permitiriam reconstruir esse todo que era o núcleo urbano, não se confinando ao património construído, antes extravasando para outros territórios onde estaria menos à vontade.

O seu vasto espólio epistolar permitiu-me, igualmente, uma outra perceção dessa abordagem, bem como uma sensibilidade para novas áreas, como o turismo. Marques Abreu foi um homem inovador, pois congregou, simultaneamente, atividades complementares técnicas (fotografia, gravura, edição) com outras de cariz mais teórico e de divulgação e proteção (inventário do Românico, preparação de campanhas de dinamização, exposições, condução de restauros).

A cidade serve-o e ele serve-a. Existe um mútuo serviço, que ele respeitou e ampliou, sempre em prol do que considerava o bem público, procurando formar e informar, e delatar realidades que considerava nefastas, mas de uma forma discreta.

Palavras-chave

Cidade, realidade urbana, rua, fotografia.





«(...) naqueles cimos de Montmartre:

Sim, com efeito, a Cidade... É talvez uma ilusão perversa! (...) E se ao menos essa ilusão da Cidade tornasse feliz a totalidade dos seres que a mantêm (...) Só uma estreita e reluzente casta goza na cidade os gozos especiais que ela cria. O resto, só nela sofre, e com sofrimentos especiais que só nela existem! (...) bem avistamos nós o lobrego casario onde a plebe se curva sob esse antigo opróbrio(...).»

Eça de Queirós,
in *A cidade e as Serras*

Marques Abreu não é um *flâneur*. Não é um repórter. Será um fotógrafo de rua? Ou um arqueólogo do olhar?

A fotografia de rua, a partir de meados dos anos 20 do séc. XX, procurava capturar aspetos casuais do quotidiano em ambientes urbanos (*apud* Warren, 2006:1227), mas dando-lhe um cariz mais humanista.

Procura os elementos essenciais para a construção de uma identidade entre as imagens esparsas que a cidade oferece ao seu olhar, procurando reunir um conjunto de imagens que lhe possibilitem a construção dessa identidade, ou permitir a outros que a construam de acordo com a sua própria história, o seu próprio percurso, cimentando as suas memórias e promovendo as diferentes abordagens que levarão cada um à elaboração da sua ideia de cidade, partindo de átomos e moléculas que, associados, conduzam à reconstrução dessa memória que se encontra em cada um de nós, propondo, assim, narrativas várias.

Não deambula à procura de imagens choque, ou de uma reportagem sobre um determinado tema urbano. Não se enquadra no trabalho de um Joshua Benoliel,

repórter lisboeta seu contemporâneo, ou de um Aurélio Paz dos Reis, seu conterrâneo no Porto. Do mesmo modo, não segue as propostas estéticas de um Biel ou de um Cunha Moraes da fase Biel. Marques Abreu sempre encarou a fotografia como um complemento dos textos dos autores que editava, influenciado por Joaquim de Vasconcelos que se queixava que os fotógrafos comerciais não tinham o entendimento do monumento, ao contrário de Marques Abreu. Este, humildemente, escutava e observava as propostas de enquadramentos e de descoberta de elementos que lhe eram propostos para os seus estudos. É no campo da fotografia de arquitetura, e de reprodução, que vai cimentar a sua prática e granjear o respeito dos seus colegas e dos investigadores com quem trabalharia. Como fotografo de elevada craveira, conhecia muito bem o tipo de negativos de que necessitava, e considerava, muito corretamente, que as imagens que lhe eram fornecidas não cumpriam esses quesitos, quer no que respeitava às gradações tonais dos negativos, quer quanto aos enquadramentos e elementos arquitetónicos requeridos, o que lhe proporcionou um profundo conhecimento da História da Arquitetura, especialmente a que se desenvolveu entre o pré-românico e o barroco.

Os percursos efetuados a pé, de bicicleta ou a cavalo não o impediam de carregar instrumentos com um volume e peso (câmara de 24x30 cm, chapas de vidro dessa dimensão, tripé, equivalente a c. 18 kg), associado a preços elevados. A forte densidade dos negativos, com forte contraste e sombras duras, e a necessidade da correção de perspetiva, muito comum em fotografias de arquitetura, eram outros óbices a ultrapassar.

O fotógrafo de “rua” ou de cidade, se a considerarmos como um todo, espelha uma multiplicidade de identidades, testemunhada pelo tipo de temáticas abordadas, pela construção de narrativas, pela deambulação patente nas imagens. A rua é um palco em constante mutação, com diversos atores que representam papéis deles só conhecidos, proporcionando ao fotógrafo uma imprevisível panóplia de situações, a que lhe restará escolher quais e quando. O fator tempo, e o momento escolhido, pode constituir, por si só, a apreensão da “narrativa” pretendida, ou não.

Não sendo um homem da urbanidade, embora vivendo nela, as suas imagens dessa realidade não deixam de constituir um *thesaurus* muito específico. Marques Abreu não passeia pela cidade, antes assume uma postura de observador atento à sua realidade, cujo resultado encarará na dupla função de arquivista (thesaurização) e de “historiador”, de recuperação da(s) memória(s) urbanas e das diferentes atividades que ela(s) proporciona(m). Não estamos perante um “etnógrafo”, que participa, observa e pesquisa, porque interessado nas questões sociais decorrentes dessa urbanidade, mas antes no observador arguto do entendimento de uma urbanidade em vias de desaparecimento, onde o papel central do homem, e do animal que com ele colabora, tenderá a extinguir-se de forma paulatina com o tempo. Ele próprio afirmará que, para o turista/visitante/observador dos novos territórios iconográficos, o automóvel será o seu novo comboio. Não deixa de ser sintomática a análise que uma publicação americana fazia das estradas portuguesas, em 1932, espaços entre os buracos do tamanho de crateras, e na posição do governo português em recuperar a rede das estradas nacionais em um ano! *Flânerie* é conceito que não integrava o dicionário de Marques Abreu. Assume-se como autor que constrói narrativas a partir das realidades que conhece ou que descobre, reagindo às questões de espaço e tempo de uma forma gradual, mas sustentada. Olhar para a rua é olhar para uma das linhas de força da cidade. A rua assume-se como um palco, onde acontecimentos se desenrolam, sejam dramáticos, mágicos, enternecedores, etc. Mas a rua é sempre local de trabalho, mesmo em momentos de lazer. Sendo uma pessoa preocupada com o património e o seu estado de conservação, empreende, com Alfredo de Magalhães, diversas ações de sensibilização junto da população. Isso não o impede de, nas suas publicações, integrar imagens que apelam para os malefícios de um mau restauro ou de uma intervenção pouco consentânea com a teoria de restauro que considera a mais adequada, a da integração, após estudos aturados e cientificamente ancorados. Com Marques Abreu, caminhar é procurar, a partir de um percurso delineado, “perder-se” de forma orientada. As distrações que se possam encontrar servem, frequentemente, para o autor se focar em diferenças que aparentam não o ser. Os elementos contraditórios que possamos encontrar nas suas poucas fotografias urbanas justificam

esse olhar de arqueólogo, remexendo e peneirando ações que poderão ser reais, aos seus olhos. A existência de imagens dentro da imagem matriz é uma forma que Marques Abreu encontrou de estruturar fragmentos do quotidiano, integrando-os numa teia de relações aparentes, mas que concorrem para o fim comum, de marcar uma narrativa.

As imagens que analisámos de Marques Abreu sobre a cidade, de um modo geral, reportam-se a uma realidade documental e de observação da realidade urbana do seu tempo, sem outro propósito que a divulgação dessa mesma realidade. Não são numerosas essas imagens, pois o seu centro de interesse sempre foi o monumento histórico, com prevalência para a arquitetura românica. No entanto, este fotógrafo/editor/divulgador executou um conjunto de fotografias deveras invulgar sobre a cidade do Porto, e percorreu outras cidades e vilas que retratou igualmente, mas não com tanto detalhe como em relação àquela cidade do Norte. Marques Abreu sempre encarou a fotografia como alicerce de trabalhos de autores com quem colaborava ou dos seus próprios trabalhos. Neste último caso, a obra *Arte Românica em Portugal* é elucidativa desta abordagem, porquanto foram as imagens, a que os estudos de Joaquim de Vasconcelos se reportam, que motivaram esta edição e a forma como Marques Abreu e Joaquim de Vasconcelos a estruturaram. Sendo uma obra a dois, como justificámos, foram as fotografias de Marques Abreu que entrelaçaram as diferentes partes da obra, dando-lhe a homogeneidade e a coerência que apresenta, e o excelente acolhimento que mereceu junto do público. As diferentes obras que Marques Abreu ilustrou corresponderam sempre ao pressuposto do acompanhamento visual do texto, justificando o enredo e ampliando-o, frequentemente, com a conviência dos próprios autores. A excelente relação que Marques Abreu mantinha com eles, seus amigos e companheiros em diversos projetos editoriais e de divulgação, permitia-lhe essa atitude, muitas vezes por eles requerida.

Analisemos agora algumas das imagens publicadas nas obras que consideramos referenciais para este desiderato: *Álbum do Porto* e, em menor escala,

Álbum de Portugal, alguns títulos de *A Arte em Portugal*, e três monografias cujo conteúdo e programa contaram com a colaboração estreita entre Marques Abreu e seus autores – *D. Isabel de Aragão Rainha de Portugal* (António de Vasconcelos), de 1930, *Vila do Conde e seu Alfoz* (Mons. J. Augusto Ferreira), de 1923, e *Igrejas Medievais do Porto* (Manuel Monteiro), de 1954.

Álbum do Porto, lançado em 1917, durante a publicação da *Arte Românica em Portugal* (1916/18), fora antecedida pelo *Álbum de Portugal*, de 1914, marcadamente comercial, como é possível inferir da folha de rosto: «Distribuição gratuita em gabinetes de leitura a bordo de vapores, Hoteis, Clubs, Casinos, etc. Salas d’espera de Consultorios Medicos e Dentarios e outros estabelecimentos de reconhecida vantagem». A edição era conjunta com Paulino d’Oliveira, conhecido editor do Porto.

No *Álbum do Porto*, as imagens são legendadas, distinguindo-se aquelas que apresentam um texto mais completo e informativo. Apresenta-se como um álbum caracterizador, maioritariamente, da atividade mercantil do Porto, sendo notória a ausência de qualquer referência visual relacionada com o mundo industrial portuense, embora esse tema seja aflorado na legenda da vista panorâmica. O caráter de metrópole do Norte transparece em estruturas essenciais como o Hospital, o Museu, o Palácio de Cristal (local expositivo por excelência), os grandes Armazéns que ombreiam com os seus congéneres europeus, o Vinho do Porto, veículo icónico da cidade e do Douro, a representação do comércio no Palácio da Bolsa, as pontes de ferro de ligação entre as duas margens, a ourivesaria, não esquecendo os grandes e opulentos edifícios religiosos. Todas as imagens, realizadas até 1912 (conforme a legenda da vista panorâmica), omitem qualquer veículo automóvel, caso não invulgar no panorama das imagens das grandes cidades europeias e americanas deste período, que se tornará presente no 2º decénio do séc. XX, substituindo progressivamente a tração animal. Marques Abreu agrupou as imagens de acordo com a seguinte temática:

1. A Ribeira, os cais, o mercado (6 fotos) e o Barredo (2 fotos);
2. As pontes (2 fotos);
3. Os monumentos (históricos – 22 fotos - e funcionais - 5 fotos) da cidade;
4. O museu (4 fotos);
5. As paisagens (2 fotos);
6. A atividade comercial (4 fotos) e
7. uma panorâmica do Porto, vista de Vila Nova de Gaia.

A grande atividade do cais da Ribeira (Fotografias 1 e 2) transparece nos enquadramentos oblíquos e próximos adotados por Marques Abreu, atitude que se mantém na composição fechada do Mercado do Anjo (Fotografia 3) e na caracterização das ruas e habitantes do Barredo (Fotografias 4 e 5), onde uma nota de particular interesse pelo modo de vida local é veiculada pelo atarefado grupo de jovens raparigas a tricotar, sentadas nas escadas, numa composição triangular do mais belo efeito.

As duas pontes, D. Luís e D. Maria (Fotografias 6 e 7), em projeção oblíqua, ostentam legendagem informativa adequada, demonstrando ambas a sua conceção e resistência ao suportarem elétrico e comboio, imagem tipificada nos álbuns de caminhos de ferro do séc. XIX, com particular evidência nos de Emílio Biel.

A forte carga visual assenta nos diferentes monumentos portuenses, individualizados e desdobrados em detalhes, próprios do *modus operandi* de Marques Abreu: Sé (4 fotos; ver Fotografia 8), S. Francisco (5 fotos; ver Fotografia 9), S^{ta}. Clara (2 fotos), Leça do Balio (4 fotos), Convento do Pilar (3 fotos), Palácio do Freixo, Torre dos Clérigos (Fotografia 10), e casa e monumento do Infante D. Henrique. Paralelamente, Marques Abreu sugere outras estruturas monumentais como o Hospital de S^{to}. António (foto 11), o Palácio da Bolsa (3 fotos; ver foto 12) e o Palácio de Cristal, com a notória preocupação em ilustrar a qualidade arquitetural e decorativa do projeto do Palácio da Bolsa.

O Museu Soares dos Reis tem destaque próprio, equilibrando a escultura com a pintura. As paisagens escolhidas refletem o gosto pela calma bucólica dos cursos de água próximos do Porto (Fotografia 13). A beleza apolínea que os envolve reflete a forte influência ar-livrista dos amigos de Marques Abreu, onde se destaca o pintor Cândido da Cunha.

A atividade comercial manifesta-se na Companhia Agrícola e Comercial dos Vinhos do Porto, nos grandes Armazéns Hermínios (Fotografia 14) e na ourivesaria Reis Irmãos, remodelada em 1906 pela Companhia Aliança, segundo projeto do arquiteto José Teixeira Lopes, irmão do escultor António Teixeira Lopes, ambos frequentadores da casa Marques Abreu.

A fotografia panorâmica do Porto (Fotografia 15) segue modelos definidos pelas gravuras e fotografias oitocentistas, com destaque para as de Biel e Alvão.

Álbum de divulgação do Porto, descreve uma relação parcelar onde a urbanidade portuense se restringe, prioritariamente, à zona portuária desta cidade. As imagens que descrevem e vivenciam o pulsar da cidade, centradas no cais da Ribeira e no Barredo, com a exceção da vista oblíqua do Hospital de S^{to}. António (Fotografia 16), que permite vislumbrar o seu enquadramento urbano, não permitem tirar ilações que associaríamos a um *flâneur* ou passeante e descobridor da cidade. Não se verifica uma *street photography*, no sentido estrito, mais próxima dos anos 30 do séc. XX, nem uma relação com questões de ordem social, filosófica ou estética, que contribua significativamente para o discurso artístico (Guillaume, 2012: 6). A sua abordagem aproxima-se à de um Atget, não sistemática, pois não é esta a área preferencial do autor, embora não deixe de legitimar realidades cuja existência se avizinha de um fim relativamente próximo.

Este é um álbum de características “turísticas” alargadas, pois apela ao passeante e ao turista que procura conhecer uma cidade pouco divulgada (o ênfase expresso nas legendas é disso demonstrativo) quer patrimonial quer comercialmente, não insistindo no pitoresco, antes reforçando o caráter “vetusto” e inalterado

de uma urbe que equilibra progresso e tradição. As imagens do Barredo e de Miragaia não procuram conder ou chamar diretamente as atenções das entidades autárquicas para as condições de higiene ou promiscuidade, embora as legendas, mais uma vez, indiciem a necessidade de melhores condições urbanas para a população. Este álbum, editado numa época conturbada nacional e internacionalmente (entrada na 1ª Guerra Mundial, reafirmação do regime republicano, crise económica), pretende ser uma chamada de atenção para uma cidade trabalhadora, independente, orgulhosa da sua história e do seu papel na economia nacional, funcionando como uma mnemónica para um tempo presente.

Os diferentes títulos da *Arte em Portugal*, dos quais destacamos os do “Porto, Vila do Conde, Caminha e Viana do Castelo, Aveiro, Viseu, Alcobaça, Batalha, Santarém, Sintra, Braga, Coimbra, Évora, Guimarães, Lisboa, Mafra e Tomar”, contemplam vários aspetos de uma urbanidade e estrutura viária que ainda não divulgam as reformas urbanas e viárias de Duarte Pacheco. A maioria das fotografias foram realizadas entre 1925 e 1930 e restringem-se à necessidade de enquadramentos para destacar os monumentos mais carismáticos ou escolhidos pelos autores dos diferentes títulos. Deste modo, e ao contrário do conjunto de imagens que constituíram o *Álbum do Porto*, são enquadramentos balizadores de percursos delineados pelos autores, permitindo ao leitor destes livrinhos encontrar pontos de referência nas urbanidades desconhecidas. A afixação de publicidade, os enquadramentos mais largos, permitindo uma reorientação mais ágil, a descoberta de arruamentos e de estruturas de apoio (alimentares, transporte, combustível; ver Fotografia 17), o recurso a vistas cavaleiras de mais imediata apreensão do todo urbano (Fotografia 18), a quase ausência de veículos automóveis, ou a panorâmica de uma feira, como em Vila do Conde (Fotografia 19), estruturam uma visão limpa de uma urbanidade singela, harmonizada às dimensões nacionais.

A imagem panorâmica que abre *Vila do Conde e o seu Alfoz*, de 1923, descreve a urbanidade deste porto de pesca, centrada no enorme Mosteiro de Santa Clara (Fotografia 20), que estabelece uma verdadeira fronteira entre a cidade, que se

desdobra a seus pés e se desenvolve para norte, e a parte rural, para sul. A vista panorâmica demonstra essa divisão irregular, visível na dimensão da primeira fotografia, enquanto a segunda prima por apresentar atividades que se tornarão obsoletas num mundo em crescimento— os moinhos de maré do Grão-Prior, em primeiro plano (Fotografia 21). Se a efervescência de um dia de mercado é apadrinhada pela figura tutelar do enorme convento seiscentista, em deplorável estado de ruína, temática abordada nesta obra, pois é essa uma das questões que este estudo trata, a presença da ponte, numa outra imagem (Fotografia 22), remete para a marcha do progresso, ligando as duas margens do rio Ave.

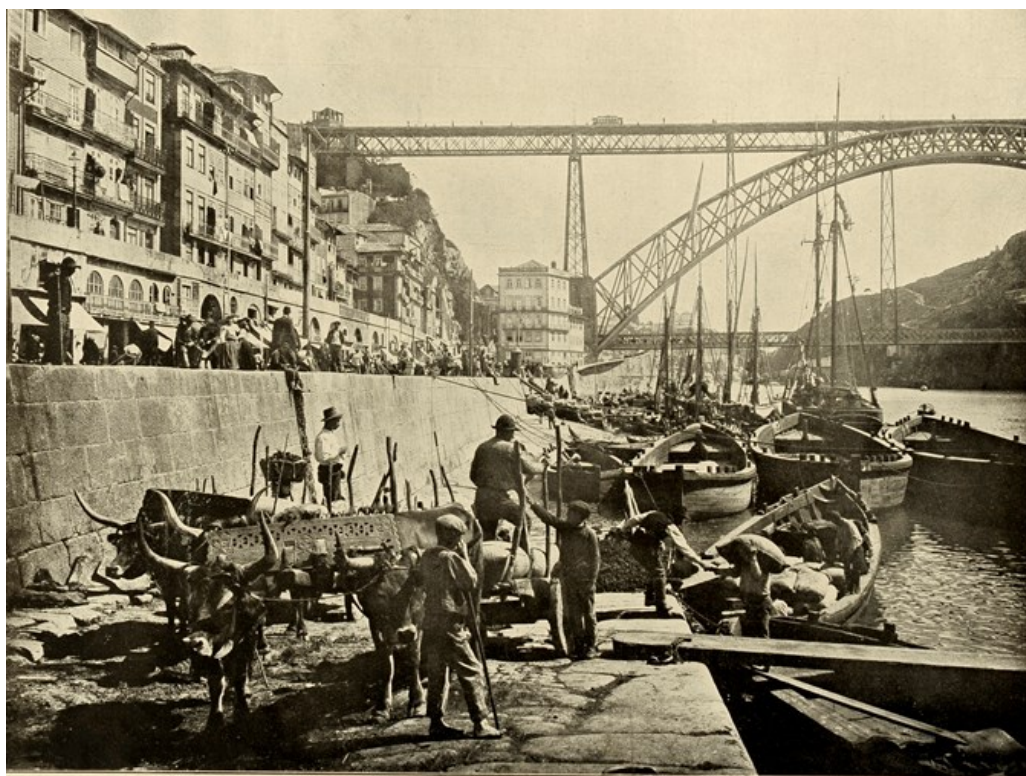
D. Isabel de Aragão Rainha de Portugal, de 1930, recorre a um extenso conjunto de fotografias que descrevem o périplo que esta rainha fez desde a sua entrada em Portugal até ao encontro com D. Dinis. Escolhemos os enquadramentos de Trancoso (Fotografias 23 e 24), Coimbra (Fotografia 25), Leira (Fotografia 26) e Montemor-o-Velho (Fotografia 27), por apresentarem arruamentos e vistas gerais das cidades. São imagens abertas, mas com forte incidência no elemento patrimonial que remete para a memória dos acontecimentos determinantes da história de Portugal. A rua e a cidade entretelam-se como elementos estruturantes da Mnemosine nacional.

As Igrejas Medievais do Porto, de 1954, trabalho realizado com as sugestões constantes e assertivas de Manuel Monteiro, desdobra-se num conjunto surpreendente e soberbo de panorâmicas da cidade do Porto, organizadas em função da altaneira Sé, localizada na “acrópole” do Porto. As duas vertentes escolhidas descrevem o lado sul, visto de Gaia (Fotografia 28), e o lado norte (Fotografia 29), fortemente condicionada por uma urbanidade medieval justificada pelo título da obra.

Conclusão

As cidades têm sido descritas numa abordagem topográfica favorecendo a vista distante e panorâmica. Nestas fotografias, a atenção está focada nos edifícios e nas relações com o seu envolvimento urbano ou natural. Por outro lado, a fotografia urbana contém uma tradição que favorece a vista ao nível da rua, do observador (Warren, 2006: 1503). «Como a *flânerie*, a fotografia de rua/*street* apresenta a metrópole simultaneamente como objecto e como um instrumento de *scopophilia*» (Warren, 2006: 1504), do prazer de olhar, de um voyeurismo. Esta combinação do olhar ao nível da rua e da evocação do dinamismo urbano já é detectável nas primeiras manifestações da fotografia de rua no séc. XIX. Os ritmos urbanos foram traduzidos numa celebração do instantâneo e na aceitação de enquadramentos não clássicos e um certo esfumado (Warren, 2006: 1504).

Não sendo a temática preferencial de Marques Abreu, esta pequena abordagem do seu espólio mostra uma constância compositiva e um *modus operandi* que encontramos nos seus trabalhos de fotografia de arquitetura histórica, com destaque para a românica. São os detalhes, abordados de forma interligada, integradores no todo que constitui o edifício, que transparecem nestas imagens da cidade e da rua. A descoberta de situações, que o palco da rua oferece, proporciona a Marques Abreu a possibilidade de contextualizar a realidade que é a cidade, fonte de descoberta e de invenção, redescobrimo a sua vida, procurando formar e informar a população e o visitante e, eventualmente, mudar as opiniões que sobre ela se construíram.



CAES DA RIBEIRA — OUTRO ASPECTO



DESCARGA DO BACALHAU

Fotografias 1 e 2— *Álbum do Porto*. Cais da Ribeira – outro aspecto (em cima);
Descarga do bacalhau (em baixo).



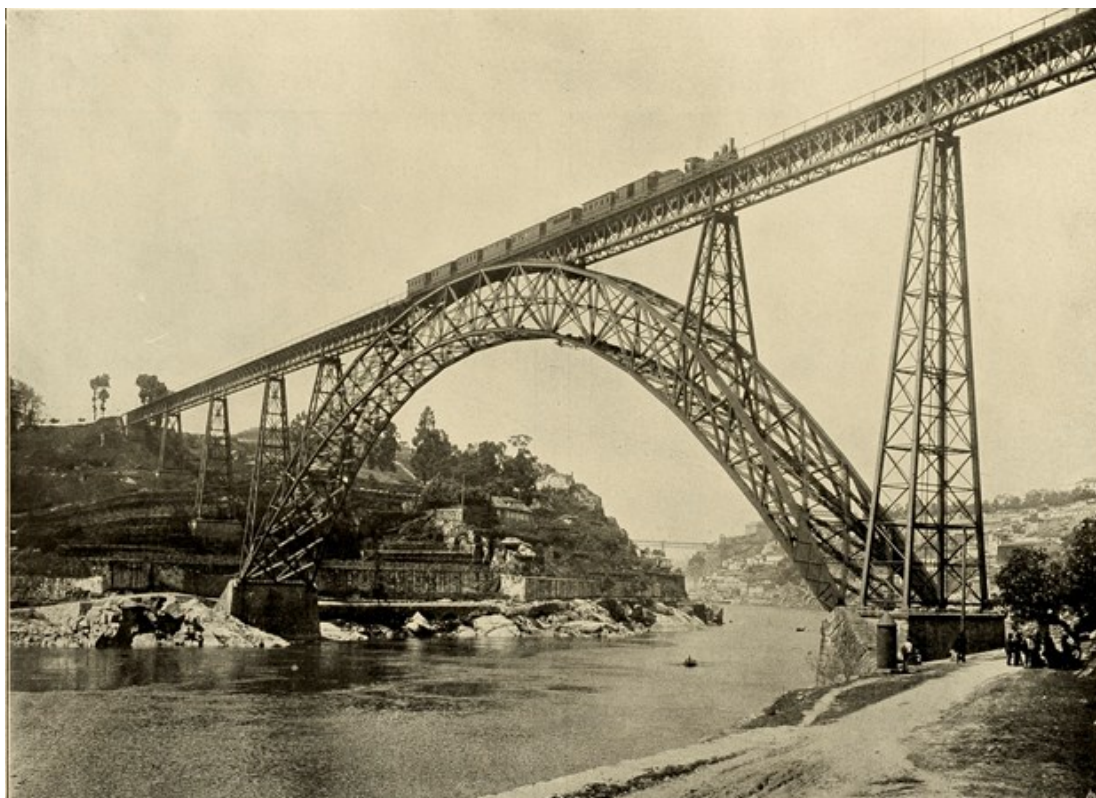
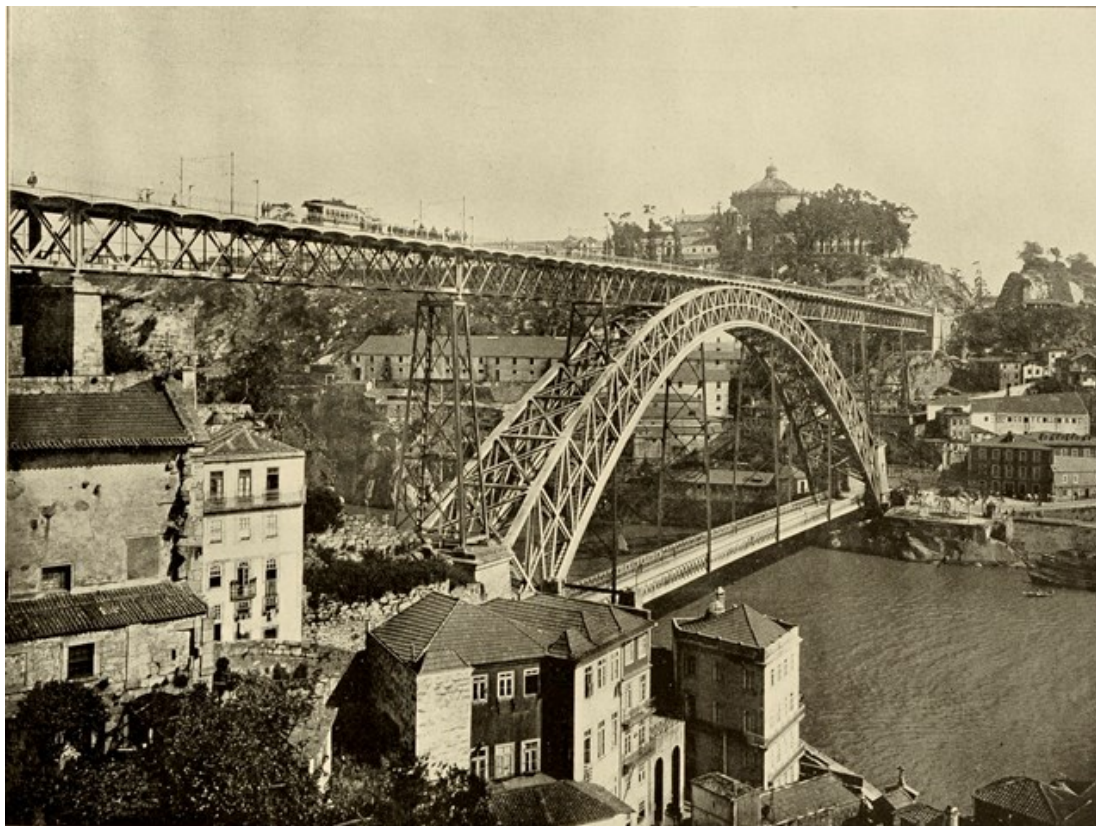
MERCADO DO ANJO—VENDA DA HORTALIÇA



Fotografias 3 e 4— *Álbum do Porto*. Mercado do Anjo—venda de hortalça(em cima); Barredo—grupo de raparigas (em baixo).



Fotografia 5— *Álbum do Porto*. Meninas a “pousar” para o pintor.



Fotografias 6 e 7— *Álbum do Porto*. Ponte D. Luiz I (em cima); Ponte D. Maria Pia (em baixo).



Fotografias 8 e 9— *Álbum do Porto*. Sé do Porto—
fachada lateral (em cima); Igreja de S. Francisco—
abside (em baixo).



Fotografia 10 — *Album do Porto*. Torre dos Clérigos.



HOSPITAL DE SANTO ANTONIO



PALACIO DA BOLSA

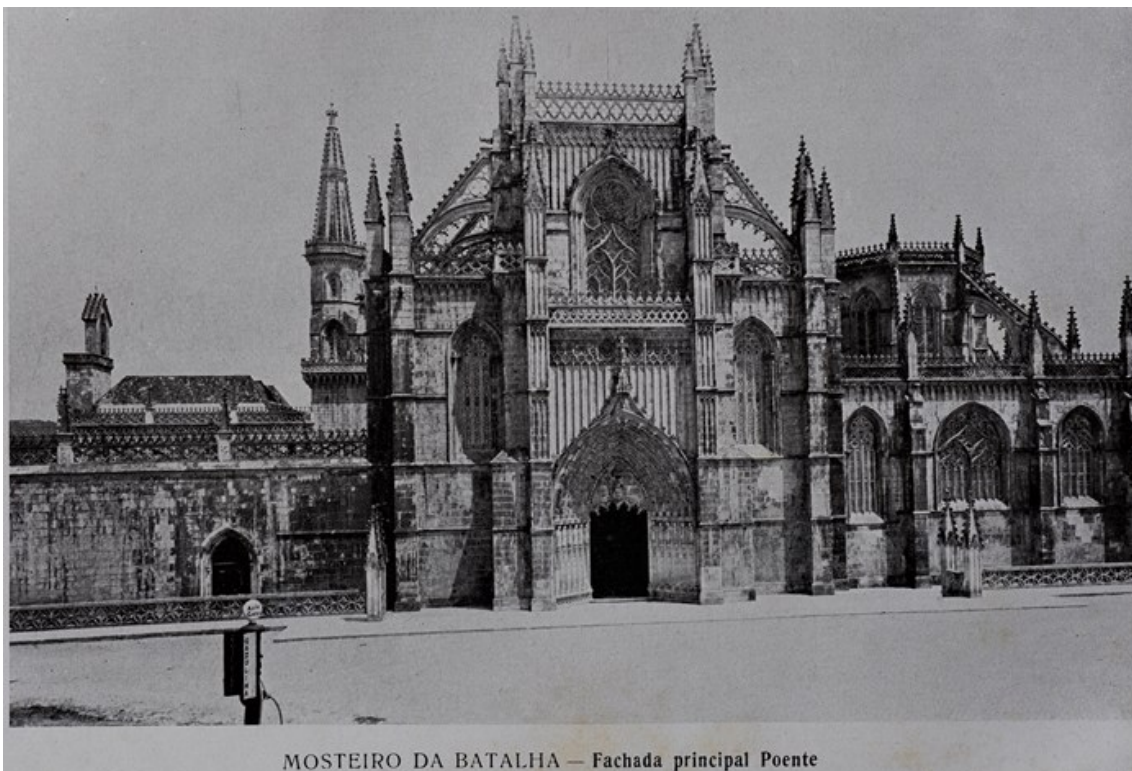
Fotografias 11 e 12— *Álbum do Porto*. Hospital de Santo António (em cima); Palácio da Bolsa (em baixo).



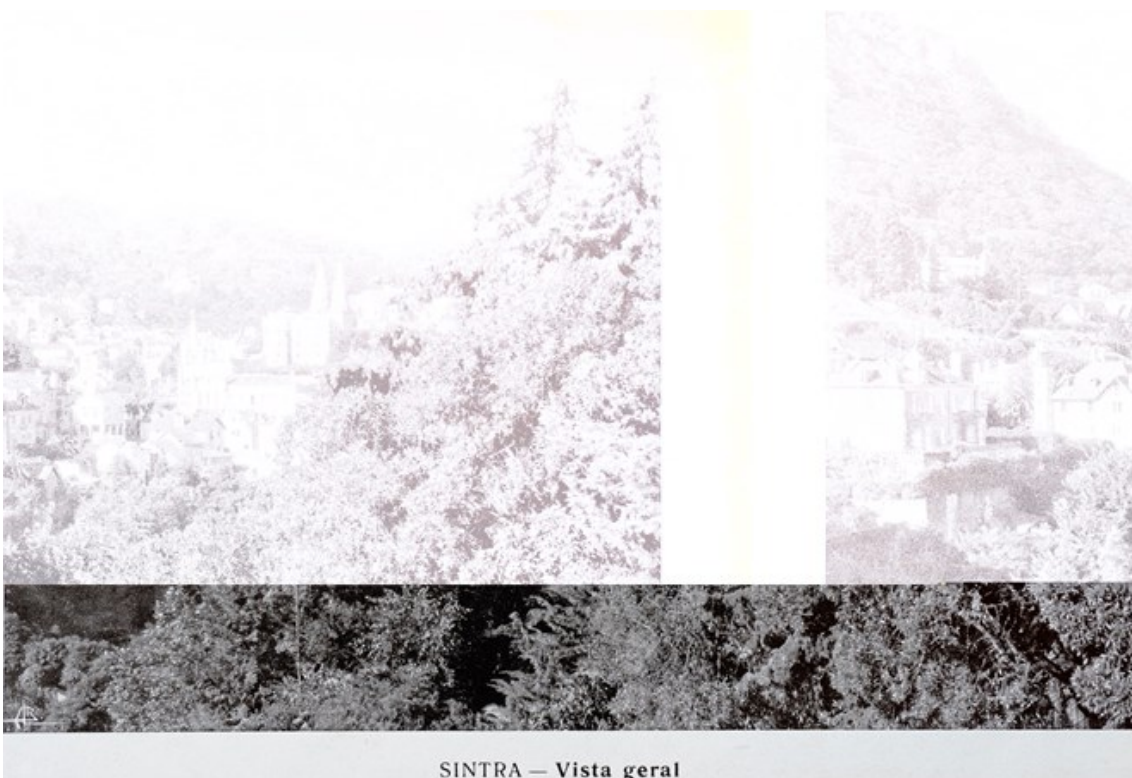
Fotografias 13 e 14— *Álbum do Porto*. Margens do rio Douro—próximo do Porto (em cima); Armazéns Hermínios— vista interior (em baixo).



Fotografias 15 e 16— *Álbum do Porto*. Vista panorâmica do Porto (em cima); Hospital de Santo António (em baixo).



MOSTEIRO DA BATALHA — Fachada principal Poente

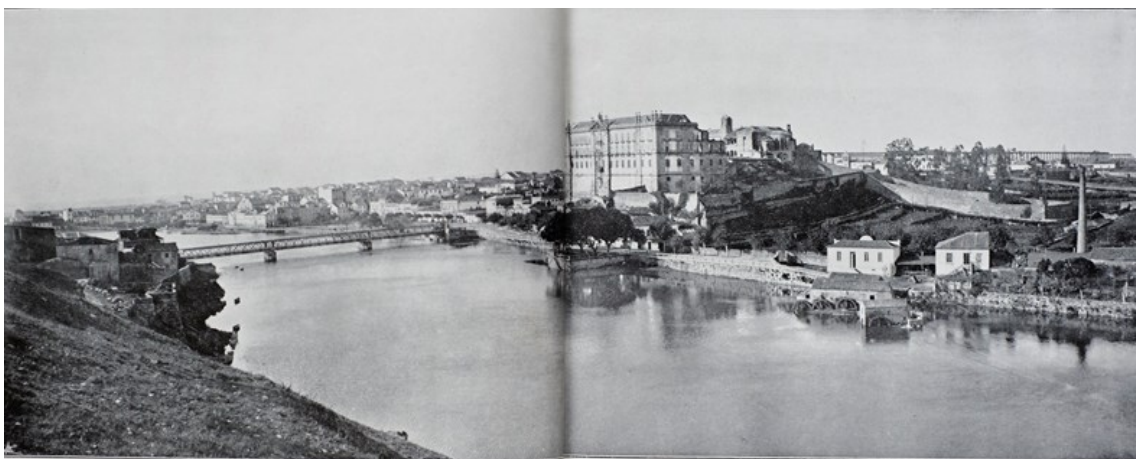


SINTRA — Vista geral

Fotografias 17 e 18— *A Arte em Portugal*. O mosteiro da Batalha—fachada principal poente (em cima); Sintra—vista geral (em baixo).



MOSTEIRO DE SANTA CLARA — Fachada sôbre o Campo da Feira



CLICHÉ PHOTOGRAPHICO
DE MARQUES ABREU

VISTA PANORAMICA
DE VILLA DO CONDE.
TOMADA DO MONTE
DE SANT'ANNA

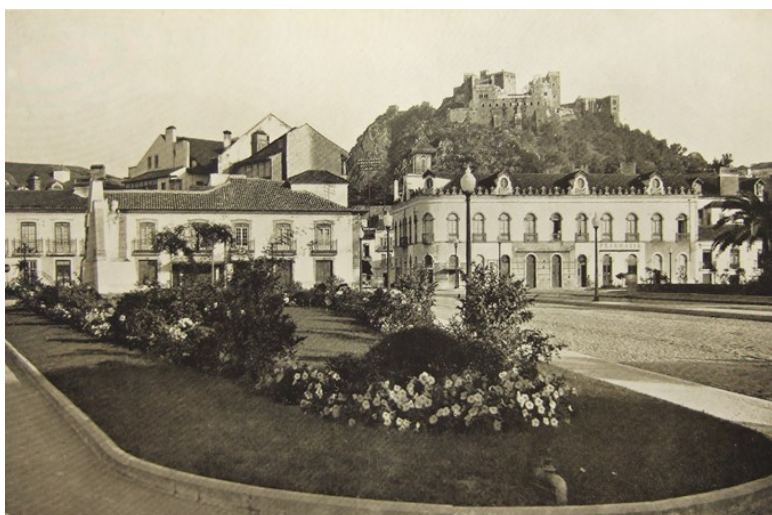
Fotografias 19 e 20— *A Arte em Portugal*. Mosteiro de Santa Clara—fachada sobre o Campo da Feira (em cima); *Vila do Conde e seu Alfoz*. Vista panorâmica de Villa do Conde, tomada do Monte de Sant'Anna (em baixo).



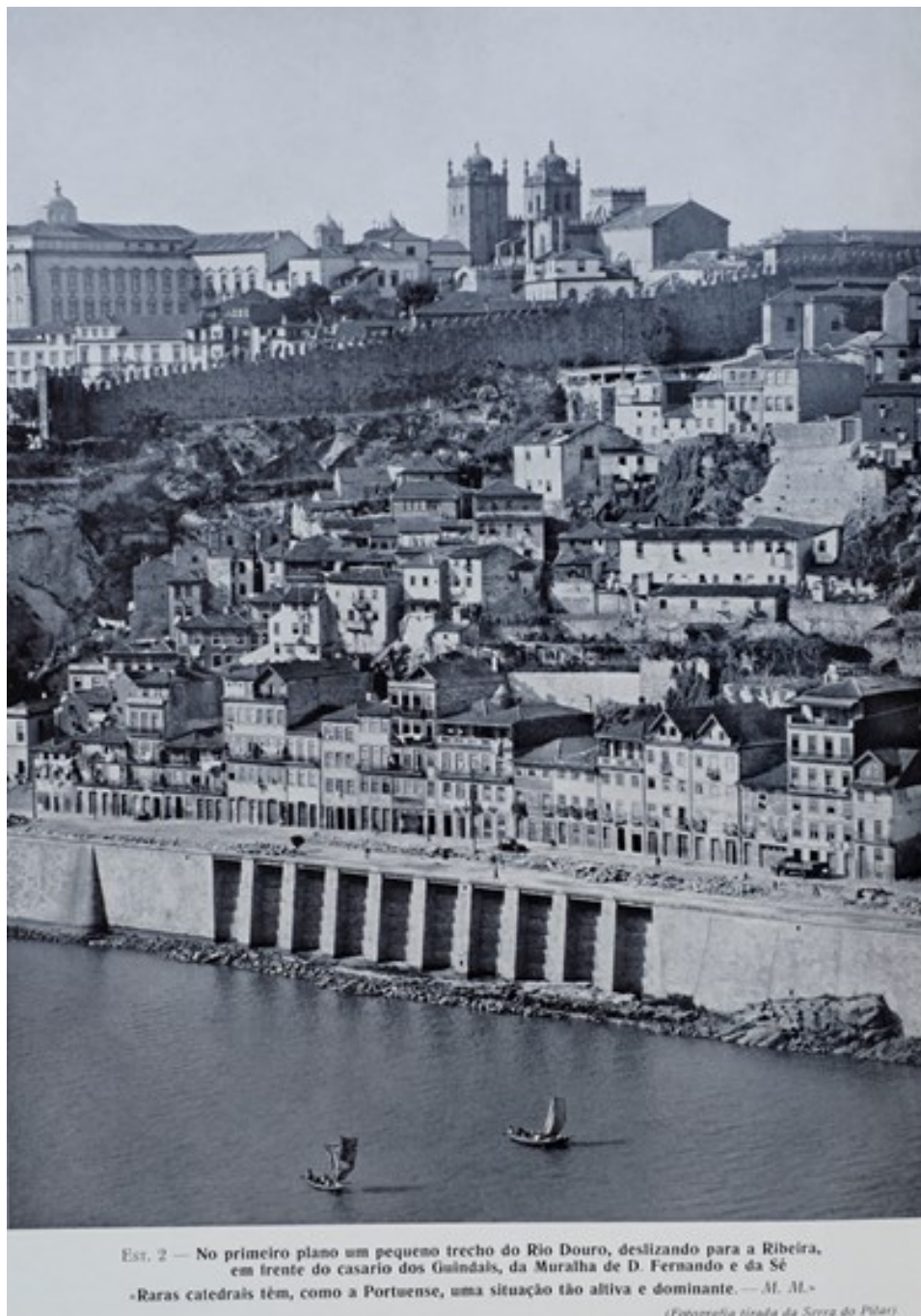
Fotografias 21 e 22— Vila do Conde e seu Alfoz. Fachada do “extinto” Mosteiro de Santa Clara sobre o Rio Ave (em cima); Ponte metálica sobre o rio Ave (em baixo).



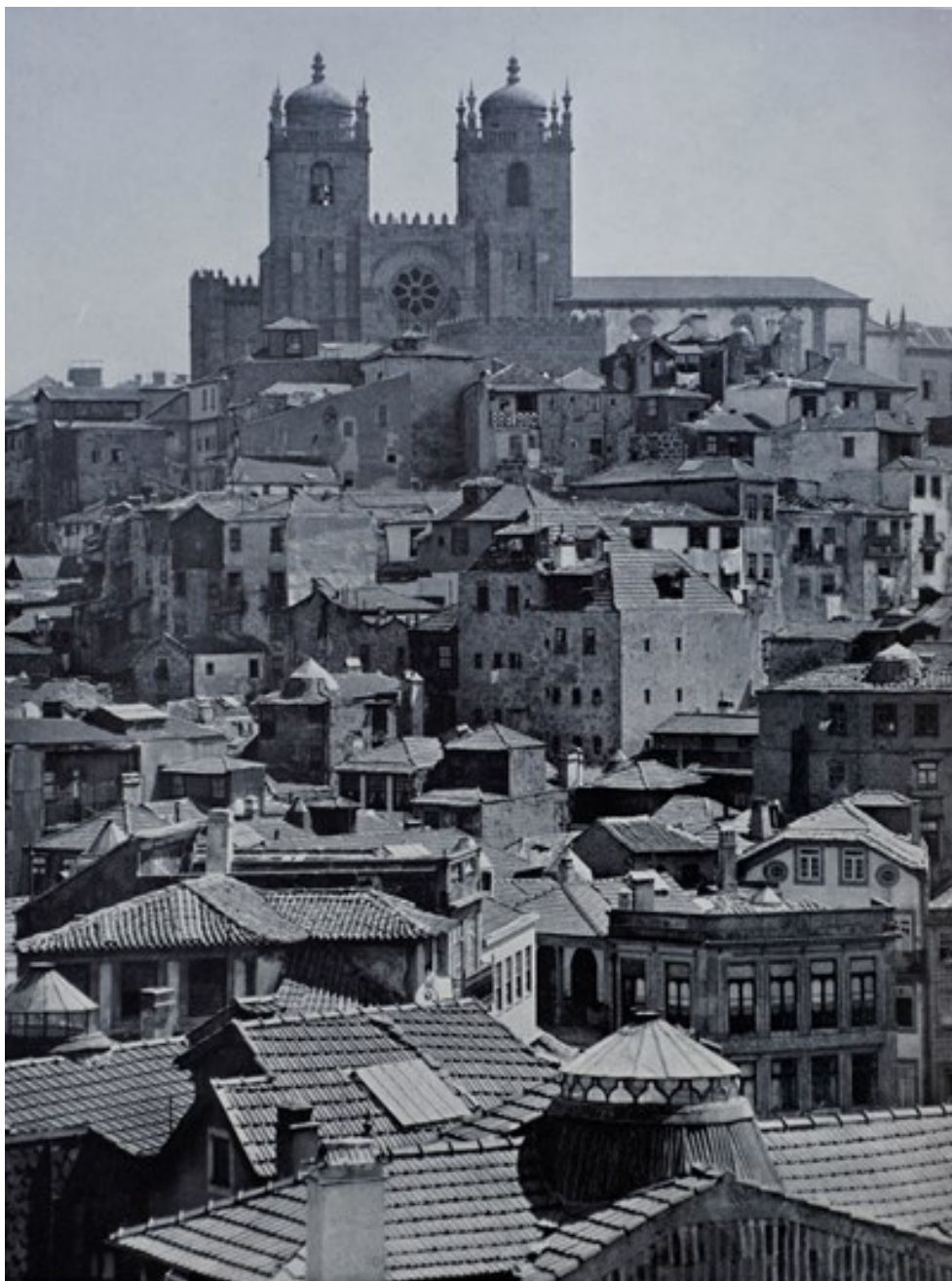
Fotografias 23 e 24— *Isabel de Aragão, Rainha de Portugal*. Trancoso—Porta del-rei D. Denis—Sul, face interior (em cima); Trancoso—Porta do Prado—Noroeste, face interior (em baixo).



Fotografias 25, 26 e 27— *Isabel de Aragão, Rainha de Portugal*.
Panorama de Coimbra—vista de Santa Clara (em cima); Castelo de
Leiria—vista geral, no primeiro plano a cidade moderna (ao meio);
Montemor-o-Velho—Muralha e castelo (em baixo).



Fotografia 28— *Igrejas Medievais do Porto*. No primeiro plano um pequeno trecho do rio Douro, deslizando para a Ribeira, em frente do casario dos Guindais, da Muralha de D. Fernando e da Sé. «Raras catedrais têm, como a Portuense, uma situação tão altiva e dominante – M.M.».



Est. 7 — A Sé — Vista do lado ocidental, fotografada da Bateria da Vitória

Fotografia 29— Igrejas Medievais do Porto.
Vista do lado ocidental, fotografada da Bateria da Vitória

BIBLIOGRAFIA

- Aa. Vv. (1927-1932/1953-1964). *A Arte em Portugal*. Série de volumes de vulgarização artística e arqueológica. 24 volumes. Porto: Marques Abreu.
- Borges, J. (2014). *Marques Abreu: A fotografia e a edição fotográfica na defesa do Património Cultural*. (Tese de doutoramento). Lisboa, FCSH-UNL.
- Ferreira, J. (1923). *Villa do Conde e seu Alfoz. Origens e Monumentos*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu.
- Guillaume, Ph. (2012). *A Study of Photography and Walking through the City in Modern, Postmodern, and Contemporary Canadian Art*. Montréal, Canada.
- Hannavy, J. (ed.). (2008). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. NY, London: Routledge.
- Monteiro, M. (1954). *As Igrejas Medievais do Porto*. Porto: Marques Abreu.
- Warren, L. (ed.). (2006). *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. NY, London: Routledge.
- Tester, Keith, ed. (1994). *The Flâneur*. London: Routledge.
- Vasconcelos, A. (1930). *D. Isabel de Aragão Rainha de Portugal*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu.
- Westerbeck, C. & Meyerowitz, J. (2001). *Bystander: A History of Street Photography*. Boston: Little, Brown and Company.

ESTUDO DE CASO

CASE STUDY



CHRISTIANO JUNIOR

Um Açoriano, fotógrafo, na América do Sul

MANUEL MAGALHÃES

Allá en medio del océano atlántico, á trescientas leguas del pequeño reino de Portugal, del que es provincia, existe un grupo de 9 islas, conocidas por "grupo de las Açores"; separadas del grupo central hacia el Noroeste se levantan dos montañas escarpadas, rodeadas de precipicios que causan vértigo y sin puerto de abrigo para el navegante. Estas son las islas de Flores y Corvo, que con holgura podrían caber dentro de alguna de las estancias de esta provincia.

En la primera de estas dos islas, y en la última quincena de julio, he la primera luz del día, acariciado por los besos de mi buena madre, por las perfumadas brisas de las montañas y por el suave murmurio de las ondas salinas, que en esa época del año son tranquilas como las aguas de un estanque.¹

José Christiano de Freitas Henriques Junior, nasceu a 21 de Julho de 1832, na Freguesia de Santa Cruz, Concelho de Santa Cruz das Flores, Ilha das Flores,² Arquipélago dos Açores, Portugal. Era filho de José Christiano de Freitas Henriques, e de Ana Henriqueta Henriques, ambos solteiros.

Da sua vida nos Açores pouco se sabe. De Maria Jacinta de Fraga, teve três filhos nascidos nos Açores, tendo-os legitimado pelo casamento que celebraram em Santa Cruz, muito mais tarde, em 1880, provavelmente por procuração, pois Christiano Junior nunca mais voltou aos Açores; José Virgínio de Freitas Henriques, que seguiu a carreira do pai, Frederico Augusto de Freitas Henriques e António Augusto de Freitas Henriques.

Não se sabe ao certo quando a fotografia chegou ao Arquipélago dos Açores, mas encontram-se referências à existência de fotógrafos nas cidades de Ponta Delgada (onde se faziam daguerreótipos «Na hospedaria de João António dos Reis, Praça da Cadea n.º 31»)³ e Angra do Heroísmo, respetivamente em 1845 e 1846.⁴ Através da imprensa local,⁵ Adolphe Legros, publica um texto de publicidade, em 9 de Agosto de 1849, ao seu manual de *Daguerréotype pour apprendre seul a faire des portraits* só publicado em Paris em Novembro de 1849. Ignora-se, se antes de emigrar, Christiano Junior, viveu sempre na terra da sua naturalidade ou se terá vivido noutros locais ou

noutras ilhas do Arquipélago. Desconhece-se, no entanto, onde Christiano Junior aprendeu o ofício de fotógrafo, mas supõe-se que terá sido no Brasil, para onde emigrou em 1855.⁶ Só, em 1902, é referido um fotógrafo na Ilha das Flores, em Santa Cruz das Flores, de nome Francisco da Silveira Battencourt d'Avelar.⁷

Iniciou a sua atividade de fotógrafo profissional, provavelmente em 1860, em Maceio, Alagoas, na Rua do Commercio, onde mantém um estúdio até 1862.⁸ Christiano Junior muda-se para o Rio de Janeiro, em 1862, e instala-se no Hotel Brisson⁹, na Rua d'Ajuda 57¹⁰, local onde podia ser contactado, por escrito, para fazer trabalhos de retratos em casas particulares ou noutros locais, independentemente da distância; expunha os seus trabalhos na casa do Sr. Bernasconi, na Rua do Ouvidor n.º 143.¹¹

Posteriormente, em 1864, em sociedade com Fernando António de Miranda e sob a designação comercial de *Christiano J^{or} & Miranda* abre a Photographia do Commercio na Rua de São Pedro 69.¹² Em 1865 instala, na rua da Quitanda 53, um estúdio em sociedade com o mesmo Fernando António de Miranda, alterando a designação da sociedade para *Christiano Junior & Fernando*.¹³

A principal atividade das casas fotográficas, naquela época, era fazer retratos, utilizando, normalmente, o formato *carte de visite*, registado¹⁴ em França por André Adolphe Disdéri (1829-1889). A ideia de Disdéri era a de possibilitar uma redução dos



Figura 1 — Christiano J^{or} & Miranda, *Cartes de visite* e *Carte de visite* (Verso), c. 1864. Coleção Manuel Magalhães, Porto, Portugal.

22 NOTABILIDADES.

PHOTOGRAPHIA DO COMMERCIO
RUA DE S. PEDRO N. 69
DE
CHRISTIANO JUNIOR & MIRANDA.

Este estabelecimento offerece todas as commodidades, tanto ás pessoas do commercio, como ás familias que se dignarem honra-los, não só por causa do local em que se acha, como tambem pela vastidão da casa em que está montado.

Tirão-se retratos de todos os tamanhos e por todos os systemas conhecidos, garantindo-se a perfeição do trabalho.

O estabelecimento póde funcionar desde as 7 horas da manhã até ás 6 da tarde, e com todos os tempos, de sol ou chuva, vantagem esta, que nenhum outro estabelecimento offerece.

~~~~~  
A IMPERIAL

Figura 2 — Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (1864).

preços utilizando uma placa de vidro e uma câmara com quatro lentes, oito negativos, numa mesma placa, e, de uma só vez, era possível imprimir o negativo com todas as fotografias. É rapidamente adotado em todo o mundo, proporcionando uma grande redução de preços, o que muito contribuiu para o desenvolvimento do comércio fotográfico.

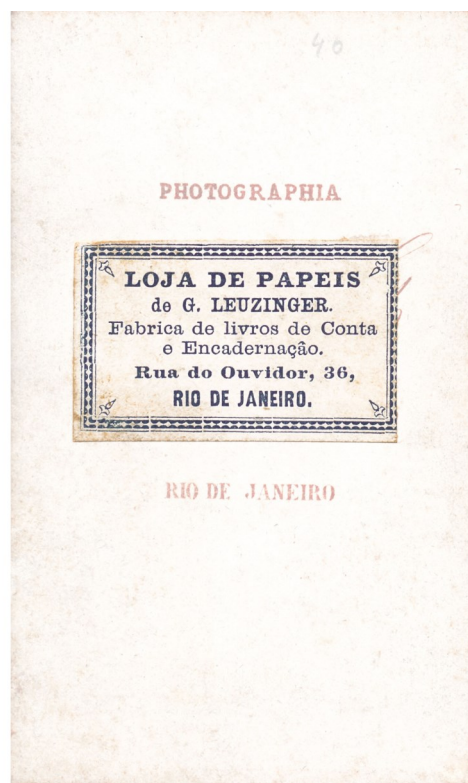
Quando Christiano Junior se instala no Rio de Janeiro, e abre o seu estabelecimento fotográfico, já existiam cerca de três dezenas de estúdios fotográficos na cidade. O que diferencia Christiano Junior dos restantes fotógrafos existentes na cidade é o trabalho que realiza, entre 1864 e 1866, fotografando os escravos que nas ruas do Rio de Janeiro exerciam as diversas profissões, andavam pelas ruas e eram livres de decidir e encontrar os diferentes tipos de trabalho, entregando, ao fim do dia, o ganho ao seu proprietário: eram chamados “negros de ganho”.



*Christiano Jr*



*Christiano Jr*

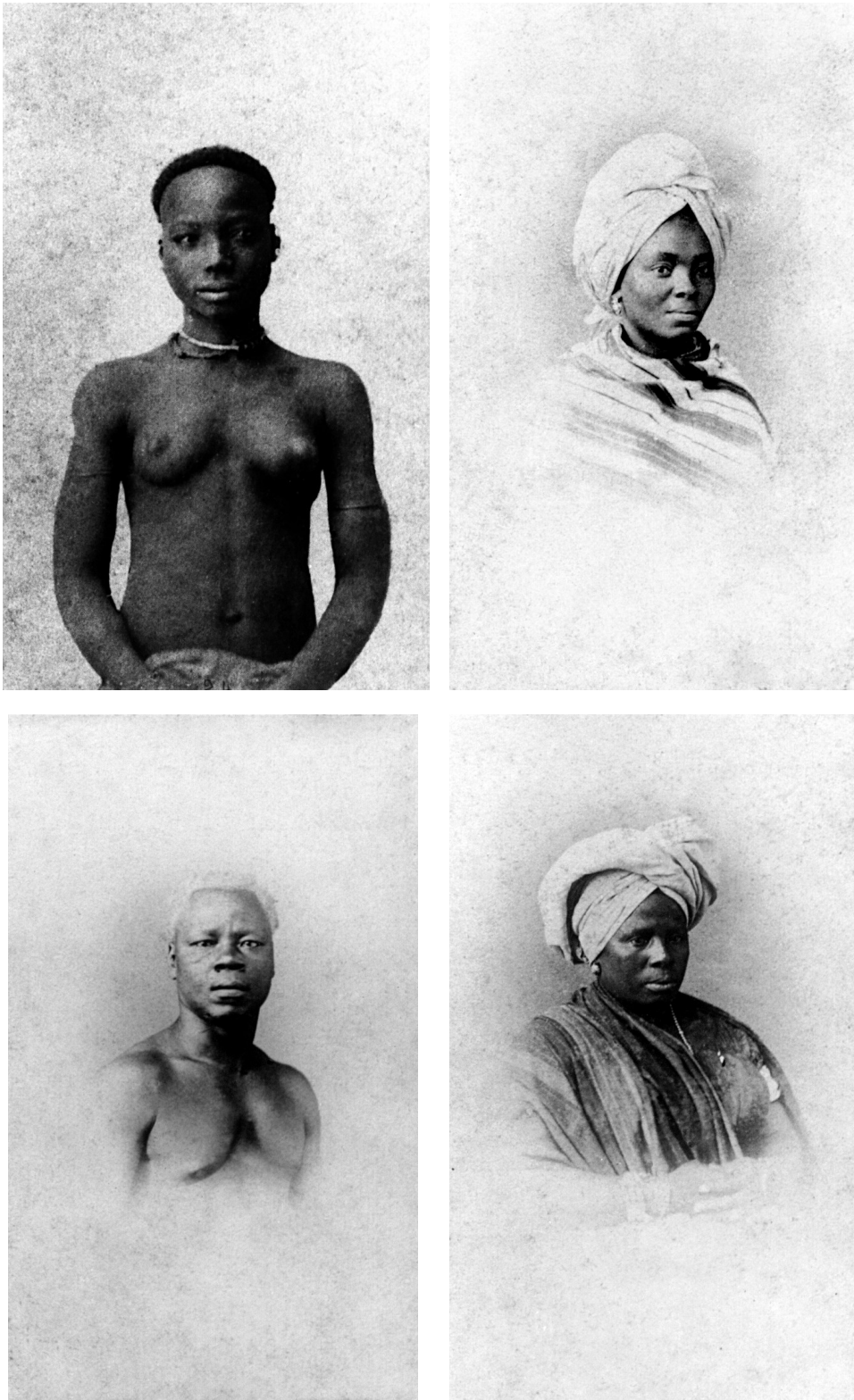


Figuras 3 e 4 — Christiano Junior, *Negros de ganho* c. 1864/1866, *Cartes de visite*, com uma etiqueta colada, da *Loja de Papeis de G. Leuzinger*, onde também eram vendidas as fotografias de Christiano Junior. Cortesia do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Rio de Janeiro, Brasil.

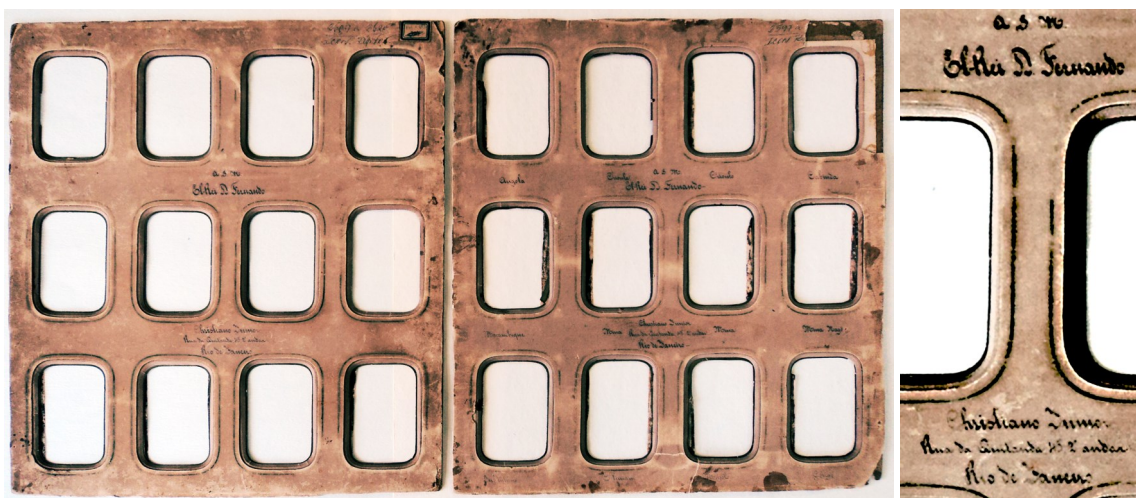
«A população de escravos negros que trabalhavam nas ruas da cidade era de 55.000 pessoas, 1/3 da população da capital».<sup>15</sup> Outros fotógrafos também incluíram os escravos nas suas fotografias, e também noutras cidades do Brasil (Alberto Henschel, em Pernambuco; João Goston e Rodolpho Lindemann, na Bahia; Felipe Augusto Fidanza, no Pará) mas não alcançaram a dimensão<sup>16</sup> e a sistematização do trabalho do fotógrafo de origem açoriana. As fotografias de Christiano Junior constituem uma memória dos escravos, do Rio de Janeiro, e da escravatura, que foi abolida no Brasil, por Decreto de 13 de maio de 1888. Christiano Junior utiliza o formato *carte de visite* e fotografa-os, em estúdio, de pés descalços (condição de escravo não libertado), vestidos com as roupas que quotidianamente utilizavam, com os seus instrumentos de trabalho, geralmente sobre fundos neutros o que acentua a condição de pobreza da classe e da sua situação de excluídos da sociedade. São fotografias, encenadas, aparentando um realismo, em oposição às poses nas tradicionais fotografias de estúdio, privadas dos habituais e luxuosos adereços existentes nos estúdios fotográficos, com que uma classe ascendente, e rica, se fazia fotografar. Publicita este seu trabalho como uma *Variada collecção de costumes e typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa*<sup>17</sup>, que vende no seu estabelecimento e também na loja de Jorge Leuzinger (Rua do Ouvidor 36, Rio de Janeiro).

As fotografias, de estúdio, referentes aos “negros de ganho”, podem-se dividir em dois grandes grupos, as de corpo inteiro e as do busto, estas, também, sem qualquer fundo. Fez ainda algumas fotografias, de corpo inteiro, de pacientes que sofriam de elefantíase.

Fazendo parte da representação do Império do Brasil, Christiano Junior, juntamente com Bernardo José Pacheco, irmão<sup>18</sup> de Joaquim "Insley" Pacheco (português, nascido em Cabeceiras de Basto, Portugal ca. 1830, Rio de Janeiro 1912).<sup>19</sup> Viaja para Nova Iorque provavelmente entre 1849 e 1851, torna-se aprendiz de Mathew Brady (ca. 1823 - 1896) e assistente dos daguerreotipistas Henry E. Insley e Jeremias Gurney) e Van Nyvel, Guimarães & C.ª; participa na Exposição Internacional do Porto que se realizou em 1865, assinalando a inauguração do Palácio de Cristal. Expôs uma série de fotografias de *costumes e typos de diferentes raças de negros que mais abundam no Rio de Janeiro*.<sup>20</sup> É pedido, por Christiano Junior, que quando acabar a exposição, os organizadores, ofereçam ao Rei D. Fernando os quadros com as referidas fotografias.



Figuras 5 a 8 — Christiano Junior, *Retratos de Escravos: bustos*, c. 1864/1866, *Cartes de visite*. Cortesia do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Rio de Janeiro, Brasil.



Figuras, 9 e 10 — Páginas expostas por Christiano Junior, na Exposição Internacional do Porto em 1865, onde, a oferta ao Rei português D. Fernando está manuscrita pelo autor. Cortesia do Arquivo Histórico, Museu Histórico Nacional (MHN), Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM/MinC ).

As obras com que participa nesta exposição, dois conjuntos de 12 imagens, cada, representam *costumes de pretos de ganho* e *tipos de diferentes nações de raça africana*, num total de 24. Precedendo o envio para a exposição do Porto, são expostas no Rio de Janeiro, na casa Bernasconi, sendo já então indicada a intenção da oferta das fotografias<sup>22</sup>, ao rei português. Estas fotografias<sup>23</sup>, no formato *carte de visite*, estavam montadas numa página onde é possível ler, manuscrita pelo próprio Christiano Junior, a dedicatória *A S. M. El-Rei D. Fernando*.<sup>24</sup>

A participação do Império do Brasil nas grandes exposições universais era um processo que se iniciava com as mostras locais de cada província. Os produtos então escolhidos eram posteriormente enviados para uma grande exposição nacional, patrocinada pelo Imperador, que distribuía prémios e onde eram, por sua vez, selecionados os que participariam nas grandes exposições internacionais e universais que se realizavam, normalmente na Europa (1862, Londres; 1867, Paris; 1873, Viena; 1889, Paris) ou nos Estados Unidos (1876, Filadélfia).

No ano seguinte, 1866, só, sem qualquer sociedade, Christiano Junior, abre a *Galleria Photographica e de Pintura*<sup>25</sup> na rua da Quitanda 45<sup>26</sup>, no Rio de Janeiro e participa na Exposição Nacional do Rio de Janeiro, onde lhe é atribuída uma Medalha de Bronze, pelas reproduções fotográficas que fez, das gravuras de *Os Lusíadas*, da edição do Morgado de Mateus, que foram muito apreciadas.<sup>27</sup>



Figuras 11 a 21 — Christiano Junior, *Negros de ganho* c. 1864/1866, *Cartes de visite*. Cortesia do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Rio de Janeiro, Brasil.

PHOTOGRAPHIA E PINTURA. 27.

**45 RUA DA QUITANDA 45**

**G A L E R I A**

**PHOTOGRAPHICA E DE PINTURA**

**EM TODOS OS GENEROS**

|                        |         |
|------------------------|---------|
| 100 retratos . . . . . | 20\$000 |
| 200 ditos . . . . .    | 30\$000 |

---

CHRISTIANO JUNIOR participa ao respeitavel publico, e a seus amigos e freguezes em particular, que tendo acabado de fazer algumas reformas em seu estabelecimento, elle se acha de novo aberto á concurrencia publica.

Ultimamente recebeu um perfeito machinismo que tira doze retratos de uma só vez, talvez o unico que exista nesta capital.

Estes retratos, a que chamão — *limbres-poste*, — estão muito em moda na Europa para cartões de visita, de boas festas e de casamento, bem como para collocar no alto da margem de uma carta para um amigo ou parente. Um magnifico apparelho solar está montado com proporções de fazer retratos em tamanho natural, de pé ou sentado, e logo que se acabe o primeiro retrato será exposto e se anunciará o lugar.

Desde a menor photographia (sem ser microscopica) até a maior, de tamanho natural, se faz neste estabelecimento, colorindo-se a oleo, aquarela, miniatura, pastel, etc., etc.

Tambem se fazem retratos em cenotypo.

Grande colleção dos homens mais celebres da guerra actual, bem como de outras personagens.

Variada colleção de costumes e typos de pretos, cousa muito propria para quem se retira para a Europa.

Algumas outras photographias para albums.

**45 RUA DA QUITANDA 45**

|                        |         |
|------------------------|---------|
| 100 retratos . . . . . | 20\$000 |
| 200 ditos . . . . .    | 30\$000 |

Figura 22— Almanak Laemmert, 1866, Notabilidades, pág. 27: «Variada colleção de costumes e typos de pretos, cousa muito propria para quem se retira para a Europa».

A leitura da publicidade da *Galleria Photographica e de Pintura* informa-nos sobre alguns elementos importantes, nomeadamente referindo a aquisição de uma máquina fotográfica «que tira doze retratos de uma só vez» e tudo o que podia ser realizado estabelecimento:

«Ultimamente recebeu um perfeito machinismo que tira doze retratos de uma só vez, talvez o único que exista nesta capital. Estes retratos, a que chamão — timbres-poste. — estão muito em moda na Europa para cartões de visita, de boas festas e de casamento, bem como para collocar no alto da margem de uma carte para um amigo ou parente. Um magnifico aparelho solar está montado com proporções de fazer retratos em tamanho natural, de pé ou sentado, e logo que se acabe o primeiro retrato será exposto e se anunciará o lugar. Desde a menor photographia (sem ser microscópica) até a maior, de tamanho natural, se faz neste estabelecimento, colorindo-se a óleo, aquarela, miniatura, pastel, etc, etc., etc. Também se fazem retratos em cenotipo. Grande collecção dos homens mais celebres da guerra actual, bem como de outras personagens (...).»<sup>28</sup>

Entre 1867<sup>29</sup> e 1875<sup>30</sup>, associa-se a Bernardo José Pacheco, sob a designação de *Christiano Junior & Pacheco*, utilizando as instalações da Rua da Quitanda 45.<sup>31</sup> Entretanto, abre uma sucursal na cidade de Mercedes, no Uruguai (que encerra entre 1868 e 1869).

Posteriormente estabelece-se em Buenos Aires, Argentina, onde exerce a sua profissão, mantendo a sociedade<sup>32</sup> (ver Fig. 22) com Bernardo José Pacheco, os dois estúdios, o do Rio de Janeiro (Brasil) e o novo, em Buenos Aires. Em 1875 *Christiano Junior & Pacheco* publicam o seu último anúncio no *Almanak Laemert*.<sup>33</sup>

No ano seguinte<sup>34</sup>, 1876, Bernardo José Pacheco, faz uma sociedade com o fotógrafo J. Menezes (João Xavier e Carlos Xavier de Oliveira Menezes), *Pacheco, Menezes & Irmão* (Rua da Quitanda 39), “Sucessores de Christiano Junior & Pacheco”.<sup>35</sup> Acabada a sociedade com Bernardo José Pacheco, J. Menezes fica proprietário do estúdio nunca deixando de referir no verso das suas *cartes de visite* “Antiga Caza Christiano Junior & Pacheco”.

A ida de Christiano Junior para a Argentina poderá ter sido originada por um conselho médico.

Em Buenos Aires, estabelece-se na Calle Florida 160, no ano de 1867.

Entre os seus sete empregados encontra-se um pintor, de nacionalidade francesa César Mafot<sup>36</sup>, o que indicia que também se faziam fotografias pintadas.<sup>37</sup>

Agente, 18 Praça das Marinhas 81 J. M. Carrero, agente, nas 136 e 140. 24 RUA DA LAPA 24

# A 20000 E 50000

## ADUZIA

DE RETRATOS EM CARTÃO

### 45 RUA DA QUITANDA 45

#### 2º ANDAR

A vista dos mesquinhos preços a que alguns de nossos collegas têm reduzido a photographia, vemo-nos também obrigados a baixar nossos preços.

Para aquellas pessoas de bom gosto que quizerem e poderem gastar mais dinheiro, temos além do systema Crozat, um novo systema—Imitação porcellana—que nosso socio Christiano Junior acaba de trazer-nos de sua casa de Buenos-Ayres, onde foi o primeiro a introduzi-lo, assim como nesta côrte.

Para que o publico julgue de nossos trabalhos, e com especialidade do dito systema —Imitação porcellana—temos amostras na Lyra de Apollo, rua do Ouvidor n. 111 e 115, casa do Sr. Moneada, rua da Quitanda n. 77, antiga casa do Sr. Laemmert, e em nosso estabelecimento

45 RUA DA QUITANDA 45

2º ANDAR

### CHRISTIANO JUNIOR & PACHECO

de todas as qualidades, e cigarros no novo que e dos banhos; em S Domingos, rua de deposito á rua de Gonçalves Dias n. 30. (S. Sebastião n. 6, onde se trata.

# PHOTOGRAPHIA

DE

## CHRISTIANO JUNIOR & PACHECO

45 RUA DA QUITANDA 45

Neste antigo e acreditado estabelecimento photographico tiram-se retratos todos os dias, desde as 9 horas da manhã até ás 4 da tarde, com toda a perfeição e preços commodos.

|                                         |         |
|-----------------------------------------|---------|
| Duzia de retratos em cartões.           | 5\$000  |
| Dita de ditos em cartão-album . . . . . | 15\$000 |
| Dita de ditos, systema Crozat . . . . . | 15\$000 |

45 RUA DA QUITANDA 45

A LA GRANDE DISCRESSA

Figuras 23 e 24— Publicidade a Christiano Junior & Pacheco. Jornal da Tarde, Anno I, n.º 248, de 18 de agosto de 1870, pág. 3 (em cima); Diário de Noticias, Anno II, n.º 221, Rio de Janeiro, 26 de abril de 1871, pág. 4 (em baixo).



Christiano J<sup>or</sup>

CHRISTIANO J<sup>or</sup>  
su Oficina general  
DE FOTOGRAFIA Y PINTURA,  
en  
Rio Janeiro,  
Calle de la Quitanda, 45.  
MERCEDES, (Estado Oriental).  
Calle de La Asamblea,  
Casa del S.<sup>o</sup> D.<sup>o</sup> TOMAS VIALE.



Figuras 25, 26 e 27— Christiano Junior, *Carte de visite* (frente e verso), c. 1866/69 (em cima); Verso de *Carte de visite*, Pacheco, Menezes & Irmão, «Sucessores de Christiano Junior & Pacheco» (em baixo, à esquerda); Verso de *Carte de visite*, J. Menezes Photographo «Antiga Casa Christiano Junior & Pacheco». Coleção Manuel Magalhães, Porto, Portugal (em baixo, à direita).



Figura 28—Christiano Junior, *Carte de visite*, c. 1872 (frente e verso).  
Coleção Manuel Magalhães, Porto, Portugal.

O seu negócio fotográfico prospera e chega a ser proprietário de dois estúdios, um deles exclusivamente dedicado à fotografia de crianças, *Fotografia de la Infancia*, que foi destruído por um incêndio no prédio em que estava instalado (calle de Artes 118, Buenos Aires), a 8 de março de 1875.<sup>38</sup> Mantém a sociedade com Bernardo José Pacheco e o estabelecimento do Rio de Janeiro.<sup>39</sup> O ano de 1875 também fica assinalado por outro incêndio, ocorrido no Rio de Janeiro<sup>40</sup> no estabelecimento de *Christiano Junior & Pacheco*. Tendo ficado com o estúdio inutilizado, o amigo e colega J. F. Guimarães cedeu-lhes temporariamente o seu estabelecimento<sup>41</sup> para poderem continuar o seu trabalho.<sup>42</sup>

Dedica-se a diversos negócios, nomeadamente à edição de livros (*Buenos Aires ilustrado: almanaque comercial y guía de los forasteros para 1877*), com colaboração de Enrique Stein; é proprietário de duas casas de banhos. Dedica-se também à pintura, de que apenas se conhece um quadro, óleo sobre tela, assinado por Christiano Junior, o retrato do General San Martín (c.1875).<sup>43</sup> Foi membro, desde 1875 e até 1878, da Sociedade Rural Argentina, fundada em 10 de Julho de 1866, para a qual trabalhou, fotografando espécies de gado e colaborou na publicação *Annales de la Sociedad Rural Argentina* (agosto 1876) com um artigo<sup>44</sup>

sobre uma planta por ele conhecida, dos Açores, cujo nome local é *inhame* (*Caladiun Esculentun*). É uma planta tropical e subtropical, que se encontra nos Açores, no Brasil, nas Canárias e na Argentina, onde era utilizada com fins decorativos; ao contrário, nos Açores o tubérculo é utilizado na alimentação da população, especialmente das camadas mais pobres das freguesias rurais e aí cultivada desde o século XVI.

No seu estabelecimento, foi feito (1876), um retrato, a lápis, de José Maria Jurado, Presidente da Sociedad Rural Argentina, que ofereceu a esta agremiação, para ser colocado, como forma de homenagem, na sede, em local de destaque.<sup>45</sup> Christiano Junior utilizava negativos, de colódio, húmido, em vidro, emulsionado manualmente.<sup>46</sup>

1. O colódio é uma solução de algodão pólvora em éter e álcool (combinação da celulose com uma mistura de ácido nítrico e sulfúrico); dissolvido em partes iguais de álcool e de éter estende-se sobre uma placa de vidro, como meio ligante dos sais de prata;
2. A placa de vidro era coberta com uma solução de colódio e iodeto de cádmio e enquanto húmida era imersa numa solução de nitrato de prata;
3. Após um ou dois minutos a chapa de vidro era colocada no chassis da câmara fotográfica e exposta durante um período de tempo dependendo das circunstâncias de luz da cena a fotografar podia ser de alguns segundos ou minutos;
4. Imediatamente após a exposição a chapa era revelada em ácido pirogálico ou em sulfato ferroso, lavada, fixada em hipossulfito de sódio, lavada de novo e posta a secar. Os fotógrafos eram obrigados a transportar consigo uma câmara escura, onde executavam todas as operações de sensibilização das placas de vidro;
5. Todo o processo tinha que decorrer enquanto o colódio estava húmido, porque quando seco, o colódio, não é permeável ao revelador, nem ao fixador).

Como o colódio húmido, necessitava de tempos de pose bastante longos, o que, na grande maioria dos casos, não permitia que as pessoas que passavam, junto dos edifícios que estavam a ser fotografados, deixassem qualquer imagem definida no negativo enquanto se movimentavam nesses locais. Acontece, porém, que quando aparecem pessoas, junto dos edifícios, estas ajudam o observador a ter uma noção mais precisa das proporções e da escala da construção. Neste sentido, Christiano Junior, encenou variadíssimas das suas fotografias, colocando pessoas, paradas, no campo da imagem, com alguma teatralidade, olhando para o local onde está o fotógrafo, humanizando as imagens e conferindo alguma “vida” a toda a cena fotografada; em fotografias de paisagens, procedeu de idêntica forma.



Figura 29— Capa da álbum, *Vistas y Costumbres de la Republica Argentina, Provincia*, 1876. Cortesia do Archivo General de la Nación Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires. Argentina .

*Hasta hoy han cuidado poco los artistas de la Ilustración en sus Ilustraciones, presentando únicamente escenas del campo, donde solo se transparenta la vida rústica, prescindiendo de aquellos signos inequívocos del progreso, que elevan sus cúpulas arrogantes en el centro de las ciudades.*

*La República Argentina monumental y artística no es conocida.*

*Este es principalmente el propósito que me induce á formar una serie de libros para los cuales reclamo la protección del público argentino, al que tantas demostraciones de aprecio, adeudo — y también de los numerosos extranjeros que afluyen á estas playas, atraídos por su clima benigno y la liberalidad de sus leyes.*

*Por ahora, la parte descriptiva de la vistas está confiada á los señores Carranza y Pelliza, y cuyo mérito juzgaran los que se dignen favorecer nuestra publicación; previniendo desde luego, que empleados de la casa con elementos de primer orden, recorren esta Capital y Provincias, á fin de que los negativos sacados del natural permitan sin interrupción el desenvolvimiento gradual y metódico de la idea que me agita.*

**Christiano Junior**<sup>47</sup>

Buenos Aires, 1º de enero de 1876

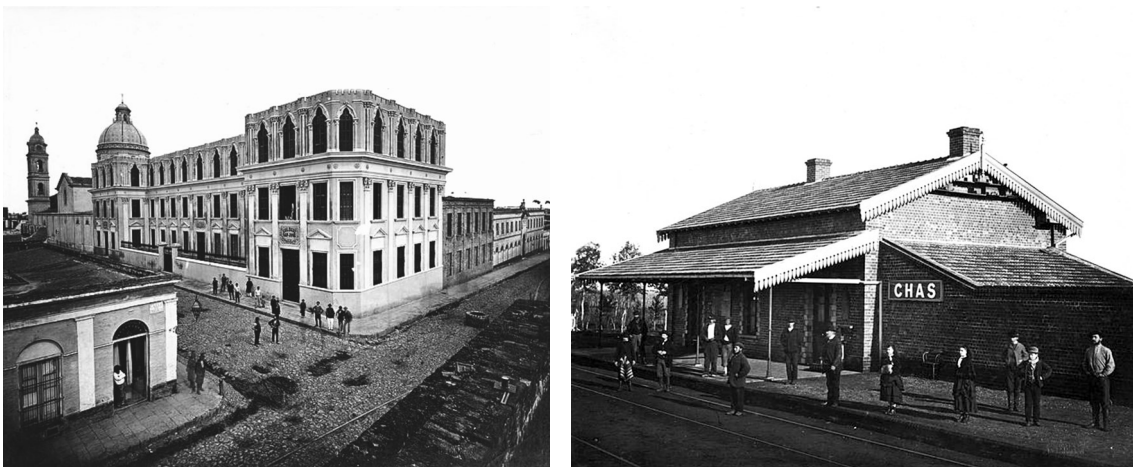
Publica, no ano de 1876, o primeiro volume do *Álbum de Vistas y Costumbres de la República Argentina*, com doze fotografias da cidade e região de Buenos Aires, e o segundo volume em 1877. Expondo *Vistas y Costumbres de la Republica Argentina*, são-lhe atribuídas Medalhas de Ouro, na Exposição Nacional de Córdoba de 1871 e 1876, o mesmo sucedendo na Exposição Científica de Buenos Aires, de 1876.

Em meados de 1877, Christiano Junior publica a *Galeria Biografica Argentina*<sup>48</sup> com retratos litográficos de R. Albertazzi e textos sobre diversas personalidades argentinas<sup>49</sup>, de Angel Justiniano Carranza (1834-1899) e Mariano A. Pelliza (1837-1902).

Integrado na representação da Republica Argentina, com os fotógrafos Émile Bieckert, L. H. Artiques, Jean Fair, Bartholomé Loudé, participa na Exposição Universal de Paris de 1878, expondo dois álbuns, um deles com nove fotografias e três plantas do edifício da Penitenciária de Buenos Aires, com notas em três idiomas; um álbum com doze fotografias de costumes da Argentina e de edifícios, com uma descrição em quatro idiomas. Expunha ainda doze exemplares da *Galeria Biografica Argentina*.<sup>50</sup>

Em 1878 vendeu o seu estúdio e todo o acervo, incluindo os negativos, ao fotógrafo Alexandre S. Witcomb de origem inglesa e ao seu sócio, Guilherme Mackern. Depois de vender o seu estúdio, com todo o espólio de negativos inicia, ou dá continuação, ao seu projeto fotográfico, mais ambicioso:

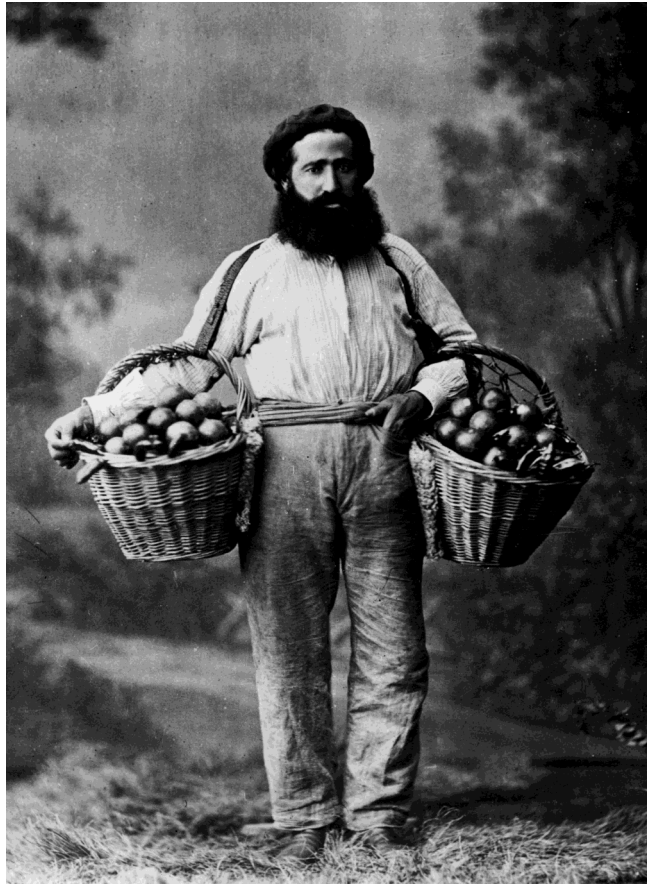
«Mi plan es vasto, y cuando esté completo, la Republica Argentina no tendrá una piedra ni un árbol histórico desde el Atlántico á los Andes, que no se haya sometido al foco vivificador de la cámara oscura».<sup>51</sup>



Figuras 30 e 31 — *Colegio San José*, c. 1875 (à esquerda); *Estação de Chas*, c. 1875 (à direita). Cortesia do Archivo General de la Nación Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires, Argentina.



Figuras 32 a 34 — *Estação central*, c. 1876(em cima); *Dique seco de San Fernando*, c. 1877(ao centro); *Ponte da linha de caminho de ferro de Ensenada*, c.1877 (em baixo). Cortesia do Archivo General de la Nación Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires, Argentina.



## EL NARANJERO

*El naranjero de la ciudad de Buenos Aires, es un hijo del progreso. Tipo sin precedente, ha surtido y tomado formas acclimadas en medio del movimiento revolucionario que en la República Argentina invade á las viejas costumbres de la colonia.*

*El oficio es ambulante; requiere vigor de pulmones para sostener el peso de dos grandes canastas, y buena puerria para recorrer sendas cuartas gritando: ARRANCA PARAGUAYA!*

*Con esta industria humilde, ejercida por inmigrantes Italianos de la clase proletaria, se han levantado fortunas respetables, debidas, mas que á un lucro inmediato, á la constante diligencia y hábito económico del naranjero.*

*Quando se le consulta de esta vida, y le muestra de palcosos le permite, desde las canastas y el gremio ambulante para abrir FURTO en un mercado de abasto, donde se mueve GATIBONDIA le permite una existencia mas silenciosa.*

*Le marchand d'oranges de la ville de Buenos-Ayres est un fils du progrès. Type sans précédent, il a subi et pris des formes déterminées au milieu du mouvement révolutionnaire qui, dans la République Argentine, invade aux mœurs vieilles de la Colonie.*

*Son métier ambulante exige de bons poumons pour ouvrir la ville et de vigour pour porter deux grandes paniers et crier: ARRANCA PARAGUAYA!*

*Grâce à cette industrie exercée par des immigrants italiens de la classe prolétarienne, il lui fait de respectables fortunes, plutôt qu'à un gain immédiat; à la constante diligence, à la sobriété et aux habitudes économiques du NARANJERO.*

*Quand le marchand d'oranges se fatigue de ce genre d'existence, qui lui rend de palcosos le lui permet, il laisse à un autre marchand pour devenir marchand. Il prend un étal dans un des marchés d'approvisionnement et entre dans une catégorie qui lui permet une existence plus silencieuse.*

*The orange seller of the City of Buenos Aires, is a son of progress, and may be quoted as one of the few remaining types of the ancient manners now superseded by the march of civilization in the Argentine Republic.*

*He travels always on foot and requires great strength of lung and strong limbs to enable him to cry and carry his wares along the narrow paths, shouting: ARRANCA PARAGUAYA! (Paraguayan oranges).*

*By this humble calling, followed by Italian emigrants of the lower class, many respectable fortunes have been realized, owing, rather to the constant diligence and economical habits than to the large profits obtained by the industrious orange seller.*

*When tired of this kind of life, and possessed of a respectable sum of money, he retires from his pedestrian mode of living and opens a store in some rural market, where he enjoys the calm of a sedentary existence.*

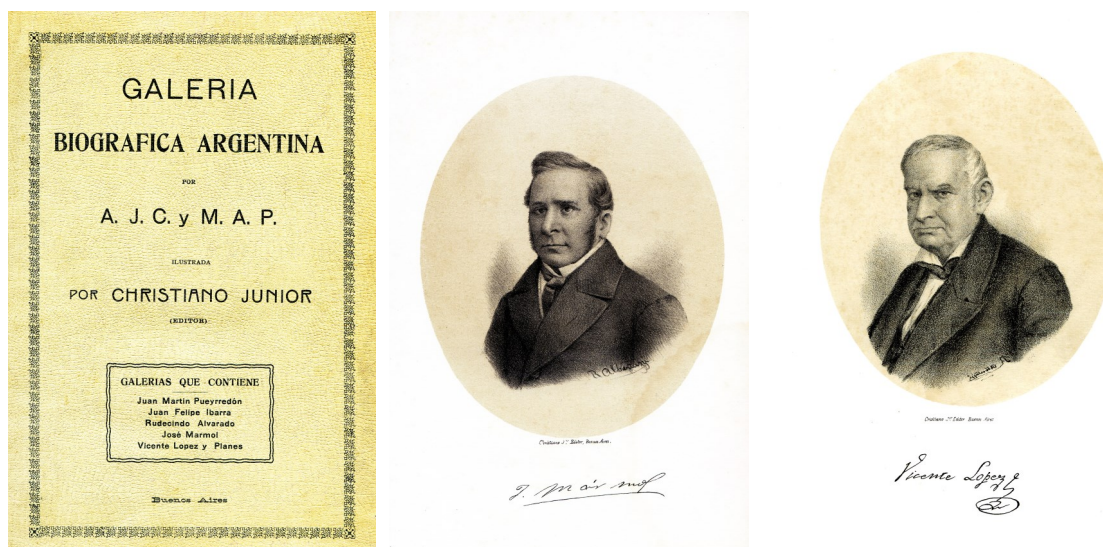
*Il venditore d'aranci della Città di Buenos Aires è un tipo no speciale, nato col risveglio della Repubblica dai vecchi costumi coloniali.*

*Il mestiere richiede forza di muscoli per sostenere il peso de due grandi canastri coi quali ricorre molte cuadras; e buoni pulmones per gridare continuamente: ARRANCA PARAGUAYA!*

*Con questa umile industria esercitata da immigranti Italiani della classe proletaria, si sono radunate pinguis fortune, dovute più che al grande guadagno, alle costanze, ed economia del NARANJERO.*

*Quando è stanco di questa vita, e la raccolta di palcosos glielo permette, lascia le canastre e l'industria nomade, per aprire un puesto di fruttivendita in un mercado, ove la sua nuova categoria gli permette un'existence più tranquilla.*

Figuras 35 e 36 — El Naranjero, c.1877 (em cima); texto descritivo, em quatro idiomas, que acompanhava cada fotografia (em baixo). Cortesia do Archivo General de la Nación Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires, Argentina.



Figuras 37 a 39 — *Galeria Biografica Argentina* (Buenos Aires, 1877): *capa do livro* (à esquerda); *Galeria Biografica Argentina: retrato de José Mármol* (ao centro); *Galeria Biografica Argentina: retrato de Vicente Lopez*. Coleção de Manuel Magalhães, Porto, Portugal(à direita).

Pretende fotografar todo o território da Argentina e dar seguimento ao trabalho iniciado com a publicação em 1876 e 1877 de dois álbuns *Vistas y Costumes* da Província de Buenos Aires. Nestas publicações as fotografias eram acompanhadas de textos ilustrativos das imagens com autoria de Mariano Pelliza y Angel J. Carranza, publicados em quatro línguas, espanhol, francês e alemão no primeiro álbum, sendo no segundo álbum o texto em alemão substituído por um texto em italiano.

Em 1879, parte determinado a continuar a sua obra, a sua “Viagem Artística” como a denominava, o que o levou a um périplo durante quatro anos, em que percorre as províncias de Catamarca Córdoba, Mendonza, San Luís, San Juan, Santiago del Estero, Santa Fé, Jujuy, Tucumán (1879-1883). Nas capitais das províncias instala um estúdio para retratos, geralmente em sociedade com um fotógrafo local. Simultaneamente regista fotograficamente diversos aspetos das regiões, que vão ser publicadas em vários álbuns, acompanhadas de legendas já sem os extensos comentários em quatro línguas, como os primeiros. Provavelmente, e certamente por problemas de ordem económica, Christiano Junior não conseguiu terminar a sua obra de registo fotográfico da Argentina.

Poderíamos estabelecer um paralelo com Portugal, a edição de Emílio Biel (1838-1915), algum modo de semelhante teor, *A Arte e a Natureza em Portugal*, publicada, no Porto, entre 1902-1908, em 8 volumes, com cerca de 350 fototipias.

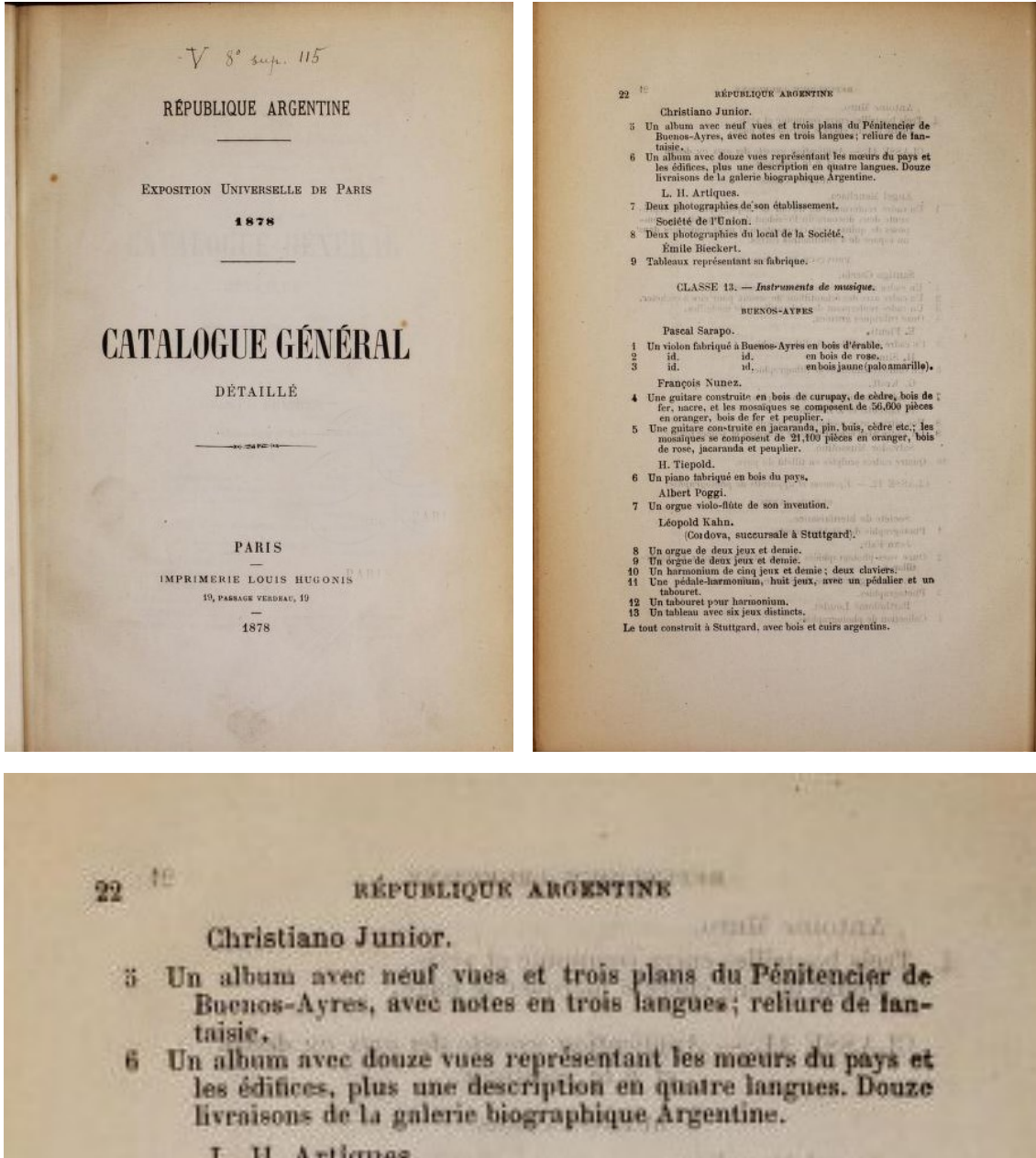
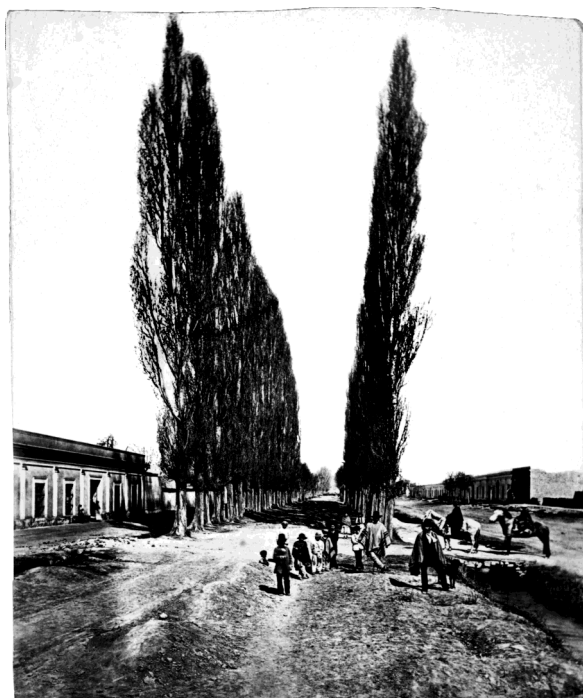


Figura 40 — *Catalogue Général détaillé de la Exposition Universelle de Paris: République Argentine, 1878.* Pode ler-se na página 22, a respeito de Christiano Junior: «5. Un album avec neuf vues et trois plans du Pénitencier de Buenos-Ayres, avec notes en trois langues; reliure de fantaisie / 6. Un album ave douze vues représentant les mœurs du pay et les édifices, plus une description en quatre langues. Douze livraisons de la galerie biographique Argentine».



Figuras 41 a 43 — *Mendoza. Quinta agronómica*, c. 1880 (em cima); *Mendoza. Plaza Independencia, Calle Unión*, c. 1880 (ao centro); *Mendoza. Vista*, c. 1880 (em baixo). Cortesia do Archivo General de la Nación Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires, Argentina.



Figuras 44 a 46 — *Mendoza. Vista*, c. 1880 (em cima); *Mendoza. Vista*, c. 1880 (ao centro); *Mendoza. Vista*, c. 1880 (em baixo). Cortesia do Archivo General de la Nación Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires, Argentina.

Os dois trabalhos por que Christiano Junior se evidencia são as fotografias dos escravos (“negro-de-ganho”) das ruas do Rio de Janeiro, feitas em estúdio e as fotografias urbanas e de paisagem, e com carácter documental, da Argentina, onde são colocadas pessoas, imóveis, no campo da imagem, algumas com alguma teatralidade. Este recurso de colocação de pessoas, paradas, olhando no sentido da colocação da máquina fotográfica, poderá ser interpretado, também, como uma evolução na composição da imagem fotográfica por parte de Christiano Junior.

Há uma relação entre os dois casos, pois em ambos existe um trabalho de “encenação” da imagem, que no primeiro caso pretende mostrar o ofício do “negro-de-ganho”, com os seus utensílios de trabalho, num ambiente anónimo e neutro; e no segundo caso, para dar dimensão, escala e “vida” aos diversos ambientes que são frequentados por uma sociedade, de um país que se moderniza e que passava por mudanças profundas. O trabalho de Christiano Junior exprime o seu interesse em conhecer e divulgar a história e o país em que vive, quase que como um reconhecimento pela forma como nele foi acolhido:

«Nos anima la esperanza de un resultado satisfactorio á tantos desvelos consagrados por ligar nuestro nombre al progreso de este país hospitalário (...).»<sup>52</sup>

É genericamente neste contexto que, penso, podemos enquadrar a publicação de *Vistas y Costumbres de la Republica Argentina, Vistas de la Provincia de Buenos Aires* em 1876 e 1877 e a *Galeria Biográfica Argentina*, em 1877, e o álbum sobre Mendoza em 1880.

No fim da sua vida, dedica-se à agricultura e regista, no Brasil, uma patente da invenção de um processo de fabrico de vinhos de cana<sup>53</sup>, e escreve, em 1899, o *Tratado práctico de vinicultura, destilería y licorería*.

Vive na cidade de Corrientes, onde publicou uma série artigos, de carácter autobiográfico no jornal *La Provincia* de Corrientes, datados de 1901 e 1902, que constituem um excelente testemunho autobiográfico<sup>54</sup> e uma importante fonte de informação para o conhecimento de Christiano Junior.

Faleceu em Assunción, no Paraguai, em 18 de novembro de 1902.

Posteriormente a família trasladou os seus restos mortais para Buenos Aires, que se encontram no Cemitério de Olivos.

## AGRADECIMENTOS DO AUTOR

Quero deixar aqui expressos os meus mais sinceros agradecimentos a Dalina Degiorgi (Buenos Aires, Argentina), pelo incansável trabalho, dedicação e colaboração na recolha da iconografia, indispensável para a elaboração e enriquecimento deste meu trabalho e sem a qual o mesmo não teria sido possível; à Prof<sup>a</sup> Maria Lafayette Aureliano Hirszman (S. Paulo, Brasil) que gentilmente me cedeu alguns dos textos de Christiano Junior, publicados em 1901/1902, no diário *La Provincia*, de Corrientes, Argentina; a Andressa Furtado da Silva de Aguiar, do Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional (IPHAN-Rio de Janeiro); a Rosangela Bandeira que com os seus conhecimentos, não só pessoais mas também como antiga funcionária, aposentada, do Arquivo Histórico, Museu Histórico Nacional— MHN (Rio de Janeiro, Brasil) me possibilitou e estabeleceu diversos contactos e a Daniella Gomes Santos do mesmo MHN que cedeu importantes elementos iconográficos; à Dr.<sup>a</sup> Filomena Guimarães (Porto, Portugal), pelo seu precioso auxílio na leitura e interpretação dos textos manuscritos, dos Registos Paroquiais; ao Prof. Boris Kossoy (S. Paulo, Brasil), que muito me incentivou na elaboração deste meu trabalho de pesquisa e divulgação, com as suas opiniões expressas em diversos contactos e com o que me ensinou através das suas obras escritas e publicadas; ao fotógrafo Orlando Azevedo (Curitiba, Brasil), por todos os contactos e apoios que me possibilitou.



## NOTAS

- <sup>1</sup> Christiano Junior, já no fim da vida, escreveu uma série de artigos, no ano de 1901 e, sobretudo, durante o ano de 1902, que foram publicados no jornal diário *La Provincia*, de Corrientes. Cf. Junior, Christiano (1902, 1 de janeiro). Recuerdos de mi tierra. *La Provincia*.
- <sup>2</sup> Baptismos (1826/1841). *Registos Paroquiais*. Freguesia de Santa Cruz, Ilha das Flores, p. 22 [verso]. Disponível em [http://www.culturacores.azores.gov.pt/biblioteca\\_digital/FLR-SC-SANTACRUZ-B-1826-1841/FLR-SC-SANTACRUZ-B-1826-1841\\_item1/P95.html](http://www.culturacores.azores.gov.pt/biblioteca_digital/FLR-SC-SANTACRUZ-B-1826-1841/FLR-SC-SANTACRUZ-B-1826-1841_item1/P95.html).
- <sup>3</sup> *Cartista dos Açores, O* (1845), Ponta Delgada, 13 de novembro, nº 38, p. 152.
- <sup>4</sup> Enes, Carlos (2011). *A Fotografia nos Açores: dos primórdios ao terceiro quartel do século XX*. [S/L:] Edição da Presidência do Governo Regional dos Açores/Direção Regional de Cultura, p. 9.
- <sup>5</sup> Adolphe Legros foi fotógrafo, daguerreotipista e autor de diversos livros sobre Daguerreotipia. Cf. *Daguerreotype, pour apprendre seul à faire des portraits* (1849, 9 de agosto). *Angrense (O)*, nº 645, p. 4.  
«Pela mala vinda de Lisboa, pelo brigue escuna rival, recebemos de Paris o seguinte, que publicamos, satisfazendo assim aos desejos que seu autor nos manifesta». [Ver ANEXOS, a]
- <sup>6</sup> Junior, Christiano (1902, 8 de fevereiro). Un carnaval en mi tierra. *La Provincia*, Corrientes.
- <sup>7</sup> Enes, Carlos (2011). *A Fotografia nos Açores: dos primórdios ao terceiro quartel do século XX*. [S/L:] Edição da Presidência do Governo Regional dos Açores/Direção Regional de Cultura, p. 90.
- <sup>8</sup> Kossoy, Boris (2002). *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*. Instituto Moreira Salles, 174.

- <sup>9</sup> *Correio Mercantil*, n.º 332. (Rio de Janeiro, Brasil, 2 de dezembro de 1862), p. 4.
- <sup>10</sup> Laemmert, Eduard; Laemmert, Heinrich (1863). Hotéis e Casas de pasto. *Almanak Laemmert*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Lammaert, p. 654.
- <sup>11</sup> *Correio Mercantil*, n.º 332 de 2 de dezembro de 1862, p. 4.
- <sup>12</sup> Laemmert, Eduard; & Laemmert, Heinrich (1864). Daguerreotypos e Photographos. *Almanak Laemmert*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Lammaert, p. 642.
- <sup>13</sup> Laemmert, Eduard; & Laemmert, Heinrich (1865). Daguerreotypos e Photographos. *Almanak Laemmert*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Lammaert, p. 623.
- <sup>14</sup> Registado em 27 de novembro de 1854, com o n.º 21502.
- <sup>15</sup> Leite, Marcelo Eduardo (2012). *Paradoxos de uma Cidade: O rio de Janeiro por dois fotografos* [Formato PDF]. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará — Campus Cairiri. Consultado a 5 de novembro de 2012. Disponível em [http://www.ce.anpuh.org/embornal2/Marcelo\\_Eduardo\\_Leite.pdf](http://www.ce.anpuh.org/embornal2/Marcelo_Eduardo_Leite.pdf).
- <sup>16</sup> *Ibidem*.
- <sup>17</sup> Laemmert, Eduard; Laemmert, Heinrich (1866). Notabilidades. *Almanak Laemmert*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Lammaert, p. 27.
- <sup>18</sup> *Diário do Rio de Janeiro* (1864), Rio de Janeiro, 2 de fevereiro, anno XLIV, n.º 50, p. 1.
- <sup>19</sup> Português, nascido em Cabeceiras de Basto, Portugal ca. 1830 — Rio de Janeiro RJ 1912. Viaja para Nova Iorque provavelmente entre 1849 e 1851, torna-se aprendiz de Mathew Brady (ca. 1823 - 1896) e assistente dos daguerreotipistas Henry E. Insley e Jeremias Gurney.
- <sup>20</sup> *Catalogo Oficial da Exposição Internacional do Porto*, 1865, p. 147.
- <sup>21</sup> Fernando Augusto Francisco António príncipe de Saxe-Coburgo-Gotha (Rei D. Fernando II), nasceu em Viena de Áustria a 29 de outubro de 1816. Após demoradas negociações foi escolhido para casar com a Rainha de Portugal D. Maria II, que tinha enviuvado, com o falecimento em 28 de março de 1835, do seu primeiro marido, o Príncipe D. Augusto Carlos, com quem tinha casado em 1 de Dezembro de 1834.
- Rei D. Fernando II chegou a Lisboa no dia 8 de abril de 1836 e no dia seguinte (9 de abril) realizou-se na Sé de Lisboa a cerimónia do casamento religioso com a Rainha D. Maria II, que tinha casado, por procuração, em 1 de janeiro de 1836. Por sua vez, com o falecimento de D. Maria II, em 15 de novembro de 1853, D. Fernando II fica viúvo.
- D. Fernando volta a casar, desta vez com a condessa d'Edla, casamento que se realiza-se a 10 de fevereiro de 1869. A condessa d'Edla, cujo nome era Elise Hensler (1826-1929), tinha origens suíço-americanas e tinha vindo para Portugal com um contrato de cantora de ópera, integrando a companhia que deu as primeiras récitas no Teatro de S. João, no Porto, em 1859, no dia 8 de outubro, tendo sido cantada a ópera *Il Saltimbanco* (Roma, 1858) de G. Paccini (1796-1867). Cf. *Jornal do Porto* (1859), Porto, 10 de outubro, anno I, n.º 178, p. 3.
- «Quando o Soberano caçava nas matas imperiais do Reichstahad, a fim de se abrigar da chuva entrou na primeira casa que encontrou, logo reparando, admirado, nuns livros abertos sobre a mesa, com estampas e notícias de Sintra. Era a residência do almoxarife daquelas matas, Wenceslau Cifka, agrónomo, pela Escola Agrícola de Zittolep. Trocaram impressões e Cifka acompanhou o Senhor D. Fernando II, com o fim de dirigir as plantações do arvoredo do Parque da Pena. Porém os maiores serviços prestados por Cifka, ao Soberano e ao país pertencem à Arte; fotógrafo, desenhador, litógrafo, pintor, ceramista e esmaltador, foi professor em casa de famílias da nobreza, tendo deixado peças notáveis em cerâmica, litografias e esmaltes— estes, muito raros» (in Couto Tavares (1949, 24 de setembro). *Wenceslau Cifka. Ceramista, Litógrafo e Esmaltador*. Catálogo de Exposição. Sintra: Direção Geral da Fazenda Pública).
- Wenceslau Cifka, em Portugal, dedicou-se à fotografia, tendo exposto diversos retratos, daguerreótipos, na Sala do Risco do Arsenal da Marinha (in *Revolução de Setembro* (1851), Lisboa, 13 de novembro, n.º 2891, p. 4); tinha estabelecimento na Rua direita das Necessidades n.º 31, 1.º andar, em Lisboa.
- D. Fernando faleceu em Lisboa no dia 15 de dezembro de 1885.
- <sup>22</sup> *Correio Mercantil* (1865), Rio de Janeiro, 22 de julho), anno XXII, n.º 199, p. 1.
- <sup>23</sup> Atualmente estas fotografias pertencem ao acervo do Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional (IPHAN-Rio de Janeiro). (*Nota do autor*)
- <sup>24</sup> Hirszman, Maria Lafayette Aureliano (2011). *Entre o tipo e o sujeito: os retratos de escravos de Christiano Junior* [Formato PDF]. Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação do Professor Doutor Domingos Tadeu Chiarelli. São Paulo, Brasil. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-13032013-114903/publico/MARIALAFAYETTE1.pdf>.
- <sup>25</sup> Laemmert, Eduard; & Laemmert, Heinrich (1866). Notabilidades. *Almanak Laemmert*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Lammaert, p. 27.
- <sup>26</sup> *Ibidem*, p. 644.
- <sup>27</sup> *Correio Mercantil* (1866), Rio de Janeiro, 1 de novembro, n.º 302, p. 1.
- <sup>28</sup> Laemmert, Eduard; & Laemmert, Heinrich (1866). Notabilidades. *Almanak Laemmert*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Lammaert, p. 27.
- <sup>29</sup> Laemmert, Eduard; & Laemmert, Heinrich (1867). Photographos. *Almanak Laemmert*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Lammaert, p. 645.
- <sup>30</sup> Laemmert, Eduard; & Laemmert, Heinrich (1875). Photographos. *Almanak Laemmert*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Lammaert, p. 924.
- <sup>31</sup> Laemmert, Eduard; & Laemmert, Heinrich (1868). Photographos. *Almanak Laemmert*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Lammaert, p. 671 ; (1869) Photographos. *Almanak Laemmert*, p. 696; (1870) Photographos. *Almanak Laemmert*, p. 673; (1871) Photographos. *Almanak Laemmert*, p. 666; (1872) Photographos. *Almanak Laemmert*, p. 745; (1873) Photographos. *Almanak Laemmert*, p. 757; (1874) Photographos. *Almanak Laemmert*, p. 851.

- <sup>32</sup> *Jornal da Tarde* (1870), Rio de Janeiro, 18 de agosto, anno I, n.º 248, p. 3.
- <sup>33</sup> Laemmert, Eduard; & Laemmert, Heinrich (1875). Photographos. *Almanak Laemmert*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Lammaert, p. 924.
- <sup>34</sup> Laemmert, Eduard; & Laemmert, Heinrich (1876). Photographos. *Almanak Laemmert*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Lammaert, p. 978.
- <sup>35</sup> *Gazzeta de Noticias* (1875), Rio de Janeiro, 10 de agosto, n.º 6, p. 4.
- <sup>36</sup> Dada a semelhança de nomes (mas com uma diferente grafia Mafot), é provável que se trate da mesma pessoa, o pintor César Massot, que, com 26 anos de idade, acompanhou o fotógrafo francês Poirier, na sua viagem e estadia em Portugal, a segunda que efetua, desta vez na cidade do Porto. Durante alguns meses do ano de 1860, dedicou-se a colorir fotografias. Ambos participaram na *Exposição Trienal da Academia Portuense de Bellas Artes*, em 1860, com 6 fotografias (Poirier) e 3 pinturas a óleo (César Massot). Cf. Academia Portuense de Belas Artes (1860). *Catalogo das obras apresentadas na 7ª exposição Triennial da Academia Portuense das Bellas Artes, no anno de 1860*. Porto: Typographia de Graudra & Filhos, pp. 17-26)
- <sup>37</sup> Alexandre, Abel; Priamo, Luis; & Bragoni, Beatriz (2002). *Recordando a Christiano. Un país en transición*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Antorchas, p.23.
- <sup>38</sup> *Ibidem*, p. 24.
- <sup>39</sup> *Jornal da Tarde* (1870) Rio de Janeiro, 18 de agosto, anno I, n.º 248, p. 3.
- <sup>40</sup> Rua da Quitanda 39, 41, Rio de Janeiro.
- <sup>41</sup> Rua dos Ourives 38, Rio de Janeiro.
- <sup>42</sup> *O Globo* (1875), Rio de Janeiro, 21 de março, anno II, n.º 79, p. 4.
- <sup>43</sup> Alexandre, Abel; Priamo, Luis; & Bragoni, Beatriz (2002). *Recordando a Christiano. Un país en transición*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Antorchas, p.31.
- <sup>44</sup> *Anales de la Sociedad Rural Argentina* (1876), Volumen X (janeiro – dezembro). Buenos Aires: M. Biedma, pp. 228-300.
- <sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 402-403. [Ver ANEXOS, b]
- <sup>46</sup> «(...) Em fim, M. Legray indicou, em 1850, o collodio, como susceptível de impressionar-se da imagem rápida. No mesmo anno MM. Frye e Archer publicaram um methodo completo tendo por base o collodio, e M. Brebisson popularizou este methodo em França, publicando em 1853 um pequeno folheto sobre este assumpto, o qual teve uma considerável aceitação (...).» Cf. Novaes, Miguel (1857, 13 de junho). *Physica Industrial Photographia. Jornal da Associação Industrial Portuense*, nº4. Porto, Typographia de António José de Silva Teixeira, pp. 203-204.
- Em junho de 1850, Gustave Le Gray publica o *Traité pratique de photographie sur papier et sur verre*, no qual indica o uso de colódio nas emulsões: «(...) J'obtiens aussi un très bon papier en remplaçant l'eau par de l'esprit-de-vin rectifié dans la même proportion en poids; et, en le saturant de collodion en place de colle de poisson, les sels s'y dissolvent parfaitement et le papier prend beaucoup de corps. Ce dernier procédé est plus rapide d'un tiers du temps et donne une grande finesse, supérieure, je crois, à celle obtenue par l'albumine». Cf. Le Gray, Gustave (1850). *Traité pratique de photographie sur papier et sur verre*. Paris, Germer Balliere.
- Em julho de 1851, publica o *Nouveau traité théorique et pratique de photographie sur papier et sur verre* (Lerebours et Secretan, 13, Pont-Neuf, Paris) e, na pág.61, reafirma o indicado na sua publicação do ano anterior: «(...) Le collodion que j'ai indiqué dans ma précédente brochure donne, appliqué sur le verre, de très bons résultats, et plus de rapidité que l'albumine. Les Anglais ont mis en pratique ce procédé, et réussissent parfaitement dans son emploi».
- Peter Wickens Fry (1798 — 9 de agosto 1860) trabalhou juntamente com Frederick Scott Archer (1814-1857) nas primeiras experiências com o colódio húmido. Frederick Scott Archer publica o processo de utilização do colódio, em 1851, no jornal *The Chemist*. Cf. Archer, Frederick Scott (1850-51). *The Use of Collodion in Photography*, in Watt, John, & Watt, Charles (Ed.), *The Chemist: a monthly journal of chemical philosophy and of chemistry applied to the arts, manufactures, agriculture, and medicine, and record of pharmacy*, Volume II. Londres: W. and T. Piper, pp. 257-258 [Ver ANEXOS, c]
- <sup>47</sup> Junior, Christiano (1876). Introdução. In *Visitas y Costumbres de la República Argentina*. Provincia de Buenos Aires.
- <sup>48</sup> Junior, Christiano (1877). *Galeria Biográfica Argentina*. Buenos Aires: M. Biedma (Prospeto) [Ver ANEXOS, d]
- <sup>49</sup> Juan Martin Pueyrredon, Juan Felipe Ibarra, Rudecindo Alvarado, Vicente López y Planes, José Mármol.
- <sup>50</sup> *République Argentine, Exposition Universelle de Paris, 1878, Catalogue Général Détaillé*, Imprimerie Louis Hugonis, 19 Passage Verdeau, Paris 1878, pp. 21-22.
- <sup>51</sup> Junior, Christiano (1876). “Dos palabras al publico”, introdução ao álbum de *Vistas de la provincia de Buenos Aires*; apud Alexandre, Abel; Priamo, Luis; Bragoni, Beatriz (2002). *Recordando a Christiano. Un país en transición*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Antorchas, p.21.
- <sup>52</sup> Junior, Christiano (1877). *Galeria Biográfica Argentina*. Buenos Aires: M. Biedma (Prospeto)
- <sup>53</sup> *Jornal do Brazil* (1892, 26-27 dezembro), anno II, n.º 360. Rio de Janeiro, p. 2. ; *Minas Geraes* (1982, 24 de dezembro), anno I, n.º 240. Ouro Preto, p. 2.
- <sup>54</sup> Alexandre, Abel; Priamo, Luis; & Bragoni, Beatriz – *Recordando a Christiano...*, p. 35, nota 52: «Sueños raros, 14/12/1901; Recuerdos de mi tierra, 1/1/1902; *Tempora mutantur* (Buenos Aires de 1866 y 1900), 15, 18, 21, 25/1/1902; *Un carnaval en mi tierra*, 8/2/1902; *En los Andes*, 1/3/1902; *Informalidad y mentira*, 26/3/1902; *Brasil de 1855 a 1870*, 5/4/1902; *De Corrientes*, 17/5/1902».

## ANEXOS

---

a) Adolphe Legros, *DAGUERRÉOTYPE, pour apprendre seul, à faire des portrait* (Paris, novembro de 1849):

### «DAGUERRÉOTYPE

MAISON DE CONFIANCE. EXPEDITION POUR LA FRANCE ET L'ETRANGER DE  
TOUTES LES MARCHANDISES AYANT RAPPORT AU DAGUERREOTYPE

Il vous suffira de nous faire une petite commande pour s'assurer de la bonne qualité de nos articles

M. LEGROS, qui travaille depuis six ans pour perfectionner cet art, a voyagé en Europe comme artiste, a fait plus de 25,000 Portraits, dont plusieurs pour des souverains, par lesquels il a été applaudi, ainsi que de toutes les familles pour lesquelles il a eu l'honneur de faire des Portraits. Ayant travaillé avec les artistes et amateurs les plus distingués d'Europe, ses longs travaux lui donnent la facilité de n'envoyer que des articles d'une grande supériorité, pouvant juger par lui-même de leur bonne qualité. Les Daguerrotypes et toutes les marchandises seront essayés par lui avant d'être expédiés.

Cette maison est la première qui soit vraiment fondée dans l'intérêt des Artistes et amateurs. Elle publie un journal qui s'occupe de Daguerrotypes. Prix d'abonnement: un an, 22 fr., six mois, 12 fr.

M. LEGROS enverra sa méthode imprimée, la plus facile de toutes; la réussite infaillible; à la fin se trouve le moyen d'éviter tous les défauts et accidents qui font le désespoir des artistes et amateurs; enfin, dans un instant, il leur donnera le fruit de ses longs travaux. Avec cette méthode, pour le peut qu'on ait d'intelligence, on pourra faire des portraits seul, sans qu'il soit nécessaire de prendre aucune leçon. Il n'est nullement nécessaire de connaître la peinture ni même d'être artiste; il suffit de mettre le modèle bien en face du Daguerrotype, lui recommander de rester immobile pendant quelques secondes; le portrait s'impressionne seul, tel qu'on se voit dans une glace, sans qu'il soit nécessaire de le toucher. Ainsi tout le monde comprendra que la ressemblance ne peut manquer d'être parfaite.

Cet art est très agréable à apprendre pour les dames. Le magistrat, l'homme de bureau, l'ecclésiastique, le rentier, enfin toutes les classes de la société trouveront le moyen de passer agréablement leurs instants de loisir, car rien ne peut faire plus de plaisir que de faire soi-même le portrait de sa famille et des personnes que l'on aime, et reproduire les objets, vues, monuments, peintures, tableaux, paysages, tout en général, avec la précision

de la nature; plus, cet art est 'une grande utilité à ceux qui pourraient plus tard avoir besoin d'en faire une affaire d'intérêt.

Avec cette méthode on ne se sert plus d'aucunes liqueurs; elles sont remplacées par une poudre dite bromure de chaux; un petit flacon peut servir des années. On opère beaucoup plus vite, on travaille dans la chambre avec plus de facilité; les plaques sont polies dans un instant, et cent fois mieux que par les autres procédés.

Il ne faut presque plus de coton. L'objet avec lequel on polit peut servir des années (...).

Le nouveau perfectionnement apporté à l'art du Daguerrotypage par M. Legros a vivement préoccupé l'attention publique dans les grandes villes d'Europe où il a travaillé, notamment en Italie, où il a été applaudi par les autorités et par toutes les personnes qui connaissent cet art. Toute personne qui opère par son procédé peut réussir comme lui avec un peu de pratique.

Avec ce procédé on fait très facilement les petits enfants. Prix de la méthode imprimée, 10 francs. A ceux qui le demanderont gratis, nous leur enverrons la manière de composer eux-mêmes le bromure de chaux; plus, à eux ou à un de leurs amis, nous donnerons une leçon pratique en nous représentant notre méthode imprimée, sans rien payer.

Prix du flacon de Poudre, dite bromure de chaux, environ 2 onces, fr.

Les lettres de demandes de Marchandises doivent être accompagnées de la valeur en argent, billet, par la poste, les messageries, bateaux à vapeur, banquiers enfin par la voie qui conviendra le mieux à la personne qui envoie. Aussitôt l'argent reçu, nous expédierons de suite.

Composition de couleurs d'une qualité supérieure, de la plus grande facilité à appliquer; la méthode imprimée indique la manière de s'en servir; la Daguerrotypage devient une miniature d'une ressemblance parfaite.

Écrire Franco à M. LEGROS, Directeur, rue St. Honoré, 199, à Paris»



**b) *Retrato del Sr. D. José M. Jurado* — Notas cambiadas entre el Sr. Junior y la Sociedad Rural, con motivo de haber presentado el primero un retrato al lápiz, del Sr. Presidente de esta Sociedad.**

«A la Comisión Directiva de la Sociedad Rural Argentina.

Como miembro de esa sociedad, deseando significar mis simpatías y agradecimiento por la buena Administración de su Presidente, el Sr. D. José María Jurado, cuyo período administrativo ha concluido el 19 de Agosto último, continuando á pedido del nuevo Presidente hasta concluir la Exposición Agrícola, tengo el gusto de enviar á esa Comisión su retrato

elaborado á lápiz en mi establecimiento, para que sea colocado en el local que merece en la sala de sesiones.

Deseando el engrandecimiento de esa Sociedad que tan grandes beneficios reportará al país, me suscribo.

Muy atento y S.S.

*Christiano Junior*

Buenos Aires, 14 de Setiembre de 1876»

---

«Sr. D. Cristiáno Junior.

Presente.

Buenos Aires, 18 de Setiembre de 1876

Muy señor mío:

La Comisión Directiva ha sido agradablemente impuesta de su atenta nota que acompaña el retrato del actual Presidente de la Sociedad Rural Argentina D. María José Jurado, cuyo trabajo he tenido Vd. la galantería de dedicar á esta corporación.

En consecuencia, ella ha resuelto dar á Vd. las mas expresivas gracias por ese obsequio, que figurará en los salones de la Sociedad Rural, cual corresponde á la atención de Vd. y á la importancia del cargo que inviste el Sr. Jurado.

Al dejar así cumplido el encargo de comunicar á Vd. Este acuerdo tengo el gusto de saludarle atentamente.

*Enrique Sumbland»*



**c) Archer, Frederick Scott (1850-51). The Use of Collodion in Photography, in Watt, John and Charles (edição), *The Chemist: a monthly journal of chemical philosophy and of chemistry applied to the arts, manufactures, agriculture, and medicine, and record of pharmacy*, Volume II. Londres: W. and T. Piper, 257-258**

«ON THE USE OF COLLODION IN PHOTOGRAPHY.\*

BY FREDERICK SCOTT ARCHER, ESQ.

The imperfections in paper photography, arising from the uneven texture of the material, however much care may be taken in the manufacture of it, and which from its nature, being a fibrous substance, cannot, I believe, be overcome, has induced me lay it aside and endeavor to find some other substance more applicable, and meeting the necessary conditions required of it, such as fineness of surface, transparency, and ease of manipulation.

A layer of albumen on glass answers many of these conditions, producing a fine transparent film, but it is difficult to obtain an even coating on the glass plate; it requires careful drying, and is so extremely delicate when damp that it will not bear the slightest handling; besides these objections, the necessity of having a large stock of glass when a number of pictures are to be taken, is much against its general use. My endeavor, therefore, has been to overcome these difficulties, and I find from numerous trials that *Collodion*, when well prepared, is admirably adapted for photographic purposes as a substitute for paper. It presents a perfectly transparent and even surface when poured on glass, and being in some measure tough and elastic, will, when damp, bear handling in several stages of the process.

I will now give a short outline of my mode of using it. The first step in the process is to prepare the solution of collodion. There are several ways of doing this, but I will briefly allude to two.

Pour a quantity (say 1 oz.) of collodion into a bottle containing dry iodide of silver. Shake them well together, and then allow the excess of iodide of silver to settle. The collodion will in this way take up a certain quantity of the silver salt, and become opaque; it should then be transferred to another bottle containing iodide of potassium, to be again well shaken up until the iodide of silver is entirely dissolved, and the solution becomes perfectly transparent.

Or this: — To a solution of iodide of potassium in spirits of wine add a small quantity of iodide of silver sufficient to saturate the iodide of potassium; let, however, the latter salt be in excess. Add a small quantity of this solution to the collodion, between 5 and 10 grs. by measure to 1 oz. of collodion will be sufficient, and if any of the iodide of silver should precipitate, a small quantity of iodide of potassium must be added to dissolve it. In this way, or by the former mode, the collodion may be prepared.

The next step is to spread this solution evenly on a plate of glass. This can be done by pouting a sufficient quantity on the glass to run in a body freely. When it has entirely covered the glass plate, let the superabundance be drained off at one corner into the bottle again; this operation cannot be done too quickly, for the ether rapidly evaporating would prevent the collodion running evenly over the surface of the plate, from becoming too thick.

The plate is now plunged into a bath of nitrate of silver, allowed to remain there for a few seconds, and then washed in water. (This washing is intended to remove all the ether from the surface of the collodion, which, if allowed to remain, would cause an unevenness in the sensitiveness of the surface producing streaks or spots.) Immediately after washing, it made be exposed to the action of light for the time necessary to obtain a picture. This picture can be developed either by gallic or pyrogallic acid. If the latter acid be used, a few precautions are necessary, to which I will allude presently. The former acid may be used as a bath, in the ordinary way. After the picture is developed, the film of collodion should be loosened from the edges of the glass plate with a flat glass rod. By doing this, it will easily separate from the plate and can be allowed to float freely in the water bath, previous to being placed in the bath of hyposulphite of soda, and then again thoroughly washed.

The drawing can now be mounted on a plate of glass, and when dry can be varnished, to protect it from injury.

If thought more convenient (and, in fact, this mode is the best when pyrogallic acid is used), the film of collodion, after being exposed to light and

the image developed, can be removed from the glass plate (leaving the fixing and final washing to be done at leisure) by rolling it up on a glass rod, thus: — Take a sheet of ordinary white wrapping or thick blotting paper (if glazed it will be better), about the same breadth and about one-third longer than the drawing to be removed, soak it in water, and place it with the glazed side in contact with the surface of collodion. Turn the end of the collodion picture over the edge of the paper lying upon it, then place the glass rod just within the edge, and commence rolling it upon the rod; with a little dexterity, this can be accomplished without injuring the drawing. The cylinder thus formed, is easily removed from the glass rod, and can be preserved for any length of time in this state by being kept damp and away from the light, to be finally fixed at some more convenient time. Thus one plate of glass will be sufficient to make any number of drawings upon, the above operations being repeated for each picture.

The plate of glass should be rather larger than the drawings intended to be made upon it, to allow for rough edges, etc. The back of the glass may be ground to get the focus upon, and one side should be formed into a kind of handle to prevent the hand of the operator being near the solution when the glass is in use.

30 grs. of nitrate of silver to 1 oz. of water will be sufficient for the nitrate of silver bath. 3 grs. of pyrogallic acid to 1 oz. of water, to which must be added about 1 drachm of acetic acid.

Between 5 and 10 grs. of nitrate of silver to 1 oz. of water.

The two latter solutions are to be mixed in equal proportions when a picture is to be developed. A wide-mouthed glass measure will be necessary to hold this mixture.

I have found it convenient to have a trough made of gutta percha, the two sides and bottom of which are about 1/2 inch high and just large enough to hold the glass plate. With this trough the mixed solutions can be poured rapidly over the plate, without fear of any being thrown over the edges.

18th February, 1851.

\*Communicated by the Author.»



d) *Galeria Biografica Argentina, Prospecto*. Buenos Aires: Imprensa de M. Biedma, 1877.

«GALERIA BIOGRAFICA ARGENTINA  
PROSPECTO

La Galería Biográfica Argentina se funda respondiendo á dos propósitos. Uno histórico y literario, otro puramente personal o artístico y que entra en nuestro plan de hacer conocer esta Republica en los monumentos que ostenta; en los panoramas de su naturaleza, y costumbres

de sus habitantes; y mas que todo, en sus hombres públicos, en sus guerreros, sus poetas y grandes caudillos; figuras estas últimas, que aun no ha delineado la pluma imparcial del historiador y que la preocupación abulta y deforma á su antojo, con sensible agravio de la verdad, muchas veces.

Dar vida al pasado, exhibiendo las personalidades que descollaran en la acción benéfica del movimiento liberal, o que contrariaron, por egoísmo, el desarrollo de las instituciones dando una dirección falsa á las ideas populares; creemos que es hacer la historia en la forma que mejor se acomoda al gusto publico.

Vestir al héroe con sus armas, y presentarlo deponiendo en el altar de la patria los trofeos de la victoria; dar al poeta una lira al exhumarlo de su abana de tierra, y todos así, oradores, caudillos, estadistas, animados con su verdadera luz y su propia sombra, es el camino mas seguro para despertar el sentimiento: y si á esto se agrega la representación del personaje por medio de la pintura, la ilusión se completa.

Por eso emprendemos con fe la publicación de esta Galería. Nos anima la esperanza de un resultado satisfactorio á tantos desvelos consagrados por ligar nuestro nombre al progreso de este país hospitalario.

No ensayamos esta empresa, asediados por el interés del lucro: difíciles son los tiempos y muchos los desembolsos que ocasiona la estampa de un libro como el presente, donde los magníficos retratos á dos tintas, se unen al mérito tipográfico de una edición sin rival, por la riqueza de todos sus elementos; esto sin hablar de la importancia literaria de las biografías, cuyo juicio libramos por completo al buen gusto de los lectores.

La Galería constará de 24 biografías con los respectivos retratos, procediendo en la elección de los tipos, de modo que sucesivamente se vayan conociendo muchos personajes hasta hoy relegados al olvido y que merecen un lugar en los fastos nacionales.

Cada retrato y biografía completa, en las condiciones expresadas costará: \$ 10 m/c.

Las biografías serán independientes, llevando paginación separada; y la obra completa con los retratos, se organizará por la numeración del pie del pliego, para su encuadernación. A los suscritores por la serie se les dará gratis, una portada especial, y una introducción al libro.

Hacemos un llamamiento al patriotismo, para que esta *empresa no fracase; pues su baratura y el interés legitimo que encierra la hacen acreedora á la protección de todos.*

CHRISTIANO JUNIOR

NOTA — Empleados del Editor repartirán la 1ª y siguientes entregas para fijar la suscripción. Recomendamos mucho á los señores, á quienes se deje para ver; no cortar las hojas ni estropear los retratos; pues cada entrega inutilizada, nos perdería un ejemplar.

E dos o tres biografías de la presente galería, costarán \$ 15 m/c. cada una por ser de triple contenido.

## ALGUMS TEXTOS DE CHRISTIANO JUNIOR

---

• *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, Vol. X, (enero/diciembre de 1876), Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma, calle de Belgrano números 133 y 135. 1876, pp. 228-300.

### «COLOCÁSIA ESCULENTA CALADIUM ESCULENTUN

Esta planta, conocida en Buenos Aires únicamente como objeto de adorno en los jardines, es originaria del Brasil y de Africa, y se produce en las regiones mas cálidas, sin perjuicio de aclimatarse perfectamente en la zona templada, con tal que las tierras sean livianas y con frecuencia mojadas.

En el Brasil donde se reproduce sin ningún género de cultura, crece en la margen de los arroyos y en contorno de los manantiales; y si bien algunas personas emplean su raíz como alimento, su consumo es limitado por la abundancia de otras raíces comestibles, como la mandioca y el aipim, que dan fruto en menos tiempo.

En las Islas de los Azores (Açores) esta planta es conocida con el nombre de *Inhame*, principalmente en la de Flores, donde es muy estimada y casi de absoluta necesidad entre la clase pobre, que se sirve de ella como de pan, siendo un gran recurso durante el invierno.

Con la carne de cerdo, pescado o con verduras es comida bastante sabrosa. Después de bien cocida cortada en pedazos y sopada en almíbar, forma un postre de buen paladar. Su sabor se confunde con el de la papa y la batata.

Según sea el terreno que la produzca, precisará de cuatro á ocho horas de buen fuego para que se pueda comer porque sino está bien cocida causa picazón en la garganta.

Los terrenos de regadío son los mas provechosos para cultivar el *inhame*, y en este caso se debe retirar el agua un mes antes de cosecharlo.

Los terrenos húmedos, sin regadío, son también propicios á su cultivo.

En buena tierra se precisa dos años para que la papa adquiera su perfección en tamaño y sabor. Si se recoge en período mas corto no tiene buen gusto y pierde muchas de sus cualidades nutritivas.

Se plante en líneas regulares, á distancia de media vara un pie de otro, en tierra removida sin abono; no necesitando otro cultivo que retirarle el yuyo y arrimar al tronco un poco de tierra con la azada.

En la Isla de Flores, donde hay plantío de muchas cuadras, nada se desecha de esta planta: el pobre aldeano encuentra en su hoja durante la estación fría el pienso para la vaca o la yunta de bueyes; con ella alimenta los cerdos y los acaba de engordar con los desperdicios de su mesa, juntando gran cantidad de inhames cocidos, cuyo alimento comunica un sabor exquisito á la carne de aquellos animales.

Para cosechar el *inhame* se cortan previamente las hojas á una altura de cuarta y media del suelo. En seguida se extrae toda la papa con pala o azada. Una vez extraída, aquel tallo de cuarta y media que quedó pegado á ella se corta unido á dos o tres pulgadas de raíz; esta es la planta nueva que vuelve á depositarse en el mismo o en otro sitio ya preparado.

Sus hojas á mas de servir como alimento al ganado, creemos que serían aplicables también á la tenería o curtiembre de pieles.

Por la utilidad de sus hojas y raíces, consideramos muy ventajoso entre nosotros el cultivo del *inhame*, principalmente en las Islas del Paraná, cuyos terrenos de aluvión y sujetos á inundaciones periódicas, son los mas á propósito para el desarrollo de esta planta, que tiene también la ventaja de producir perfectamente entre los árboles.

Allí donde abunda tanta tierra inculta seria útil y muy conveniente formar grandes plantíos: sus raíces vendrían á figurar en nuestros mercados de abasto como un nuevo, barato y sabroso alimento; y los isleños podrían ensayar el engorde de cerdos, cuya carne muy superior á la que se consume actualmente les proporcionaría una fácil y segura ganancia.

CHRISTIANO JUNIOR »



• *LA PROVINCIA* , Corrientes, 1º de Enero de 1902

«*Recuerdos de mi tierra*

---

1º DE AÑO Y FIESTAS DE LOS REYES

---

*A mi nieto Augusto*

Allá en medio del océano atlántico, á trescientas leguas del pequeño reino de Portugal, del que es provincia, existe un grupo de 9 islas, conocidas por "grupo de las Açores"; separadas del grupo central hacia el Noroeste se levantan dos montañas escarpadas, rodeadas de precipicios que causan vértigo y sin puerto de abrigo para el navegante. Estas son las

islas de Flores y Corvo, que con holgura podrían caber dentro de alguna de las estancias de esta provincia.

En la primera de estas dos islas, y en la última quincena de julio, he visto la primera luz del día, acariciado por los besos de mi buena madre, por las perfumadas brisas de las montañas y por el suave murmurio de las ondas salinas, que en esa época del año son tranquilas como las aguas de un estanque.

Felices deslizaran mis primeros años, en medios de los cariños de mis padres, siendo mi única preocupación durante el día la caza de mariposas y grillos, en el jardín y terrenos de la casa, y mis sueños de niño eran poblados con esos insectos alados cuyos colores brillantes hacían mi felicidad momentánea. Pero á medida que pasaban los años ese entretenimiento infantil de cazar insectos, se modifíco para ocuparme de los pájaros, y del robo de sus nidos: ¡ qué guerra declaré á los pobres nidos! Al llegar á la pubertad, tiré de lado de las trampas de cazar pájaros, me constituí en protector de los nidos y toma la escopeta, para dedicarme á la caza de perdices, palomas y conejos: era esta mi pasión favorita durante el invierno; en verano, alquilaba un bote y con dos o tres compañeros nos transportábamnos á algunas de las grandes de las grandes piedras que rodean casi todo la costa de la isla, como guardas avanzadas para recibir los primeros choques de las terribles tempestades marítimas, que durante el invierno reinan en aquellas latitudes.

Sobre esas piedras, expuestos á los rayos abrasadores del sol, pasábamnos el día, pescando, cocinando y comiendo, y cuando á la tarde volvíamos á nuestras casas, traíamos gran cantidad de pescado y mariscos de los mejores, que repartíamos entre los vecinos.

¡Qué recuerdos tan gratos y tan tristes á la vez! Qué *saudades* de esos felices años!

En estos días de fiesta, como el de hoy, el de Reyes, Pentecostés, Todos los Santos y Navidad, días muy festejados en mi tierra, me vienen al pensamiento todos esos recuerdos queridos de mi infancia y juventud, siento estallar el corazón de nostalgia, siento la necesidad de llorar; pero mis ojos se niegan á destilar ese precioso líquido, alivio de penas y dolores, desecado por el simún de las tempestades de la vida.

... En la noche de este día 1º del año se reúnen los jóvenes en grupos de ocho, diez y doce, algunas veces con instrumentos como viola, guitarra, o acordeón y se van á las casas mas pudientes en cuyas puertas cantan varias estrofas cuya primera dice:

*O primeiro de janeiro  
É de grande merecimento  
Por ser o dia primeiro  
Em que Deos passou tormento*

Y sigue el canto por varios minutos, hasta que se franquea la puerta, haciéndolos entrar á la sala o comedor, donde son obsequiados con dulces, queso y vino, o con algún costillar de cerdo bien adobado y asado. Cuando se retiran los cantores "del año nuevo" se les regala alguna longaniza, chorizos o pierna de cerdo con algunas botellas de vino, y si los

cantores son gentes de la case baja se les da algunas pesetas. Pero los cantores del *año nuevo* son incansables; sus gargantas más o menos destempladas y sus estómagos á prueba de bomba, siguen cantando, comiendo y bebiendo hasta la madrugada á cuya hora van á descansar y hacer la difícil digestión del queso, chorizos, dulces y vino, en medio de su agitado sueño poblado de fantasmas.

Durante los cinco días que median hasta el día seis, se curan las indigestiones y las monas y se preparan para hacer lo mismo que hicieron en el año nuevo, esto es recorrer las calles y cantar á las puertas de los vecinos mas acomodados, el canto de los reyes.

*Partirão os tres reies magnos  
Das partes de oriente  
Levavão grande deseijo  
Ver á Deos onipotente.*

La cosecha de chorizos, longanizas, costillares de cerdo y algunas botellas de vino no es inferior á la del año nuevo.

Careciendo de teatros, clubs, corridas de toros y caballos, sin un café o confitería, ni un diario o periódico que les alimente el espíritu, así vive la mayor parte de mis conterráneos sin conocer mas mundo que la aglomeración de piedras y tierra que forman la isla, restos quizá de un gran continente destruido por un cataclismo.

Y son felices esas gentes porque ignoran muchas de las miserias que corroen las grandes sociedades, son mas felices que yo porque no conocen las necesidades que conozco yo; no han sufrido tantos reveses de fortuna, estafas, desengaños é ingraticudes que me han perseguido hasta hoy.

Si fuera posible volver á los 20 años, y saber lo que me pasaría por el mundo, quedaría en mi isla entre los labriegos viviendo en una pobreza honrada, pero con el espíritu tranquilo.

CHRISTIANO JUNIOR

Corrientes, enero 1º de 1902»



• *LA PROVINCIA* , Corrientes, 8 de Febrero de 1902

«*Un carnaval en mi tierra*

---

PARA EL DISTINGUIDO CABALLERO SR. BENJAMIN SERRANO

---

Hubo una época en que cumplía 12 años, no digo la fecha porque, aunque no me tiño la barba ni el pelo como algunos caballeros que Vds. Conocen, quiero dejar al público el derecho de adivinarlo. Pero suplico á ese respetable señor, sea mas indulgente conmigo de lo que es una cierta dama de esta sociedad que mas de una vez me ha dicho y afirmado, que ya he pasado la casa de los 70, llegando su crueldad al punto de proponerme un enlace matrimonial con una su pariente que está llegando á los 80, que tiene mas pliegues que los de un acordeón y que de llapa fuma cigarros "rompe carretillas". Y saben Vds. en qué se funda esa señora para afirmar que pasé los 70? Porque ha notado q'en ciertos días mis pies no tienen la ligereza necesaria para que al caminar no se arrastren.

Mil veces he protestado, diciéndole que el hecho de arrastrar los pies es debido en primer lugar, á una enfermedad que tuve en el Brasil (el beriberi) cuyo principal síntoma es el de fuertes dolores en los nervios de las piernas y pies, que aún después de la cura quedan algo indolentes y pesados, y en segundo lugar á la rusticidad, desigualdad, irregularidad, desnivel y no se cuantos otros adjetivos calificativos de las veredas de Corrientes, las que me han hecho mas callos que dedos tengo en los pies, pero esta amable señora con su risita burlona, medio hablando, medio cantando, por única contestación y á guisa de consuelo, me dice: "Canas y dientes, son accidentes, pero eso de arrastrar los pies, es de vejez". No hay manera de convencerla.

Espero que Vds. serán mas razonables que esta respetable señora que aparte del maldito estribillo, en lo demás me trata con la mayor deferencia.

Me parece que alguno Vds. ya estará impaciente con esta digresión, que realmente nada tiene con el carnaval, si no es por lo de la pintura del pelo y barba que también es un disfraz; pero ya entro en materia.

Como he dicho anteriormente, cuando tenía 12 años y hasta 1855, época en que emigré de mi país, el juego de carnaval, era allí muy grosero, o mas bien muy salvaje. Los baldes y palanganas llenos de agua, derramados sobre la cabeza del individuo, fuera cual fuera su posición social, los chorros de agua natural, salidos del pico de las grandes jeringas de estaño que el día anterior habían servido en su verdadero oficio, la harina de trigo, el hollín de la chimenea, eran moneda corriente, y como remate de tante grosería, se concluía con otra mayor se había como "un baño dentro de una tina, o debajo de un chorro de agua". ¡Esto en el rigor del invierno!

Las consecuencias de tanta brutalidad, se hacían sentir algunas veces en seguida, otras veces á los dos o tres meses: una pulmonía que despachaba el enfermo en 4 o 5 días, o una tisis galopante que duraba algo más.

En uno de esos carnavales tan deseados por la juventud, y tan brutalmente festejados, á principios del siglo pasado cuando mi padre y mis tíos eran demasiado calaveras, hubo cierto disgustillo entre los habitantes de la villa principal donde residían, y unos campesinos que vivían en un pueblito de las montañas como á una legua de distancia. El vicario y otras personas de las mas importantes de la villa, pretendieran calmar los ánimos, pero nada consiguieron: en cualquier de los bandos había gente muy testaruda; y sin dar oídos á los buenos consejos, se desafiaron para encontrarse sobre un puente que había ya cerca del extremo Norte de la villa. Allí se encontraron griegos y troyanos y después de los baldes y jarras de agua con acompañamiento de jeringas, vinieron á las manos para llevar los vencidos al arroyo que corría bajo el puente, pero en una de esas luchas de cuerpo á cuerpo, sucede que una campesina de las varias que venían en el ejército Montañez, se resbaló con tan mala suerte que se cayó de espaldas al suelo, causando lo consiguiente hilaridad en ambos bandos beligerantes, pero para mayor desgracia no tenía colzones ...

Suspendo aquí mi relato, desgraciadamente en la parte mas interesante dejando á los lectores el trabajo de adivinar lo demás, y lo hago con temor á la critica de aquella dama de que antes hablé en la introducción, prefacio, prólogo o no sé cómo llamarle, de este artículo, pues esa señora además del maldito estribillo "canas y dientes etc. etc." también me ha dicho varias veces con la franqueza de su carácter, que todos mis artículos pecan por verdes y grotescos.

Diré apenas que la lucha concluyó en santa paz, en medio de las copas el cristalino licor que Baco á su vuelta de las indias enseñó á fabricar.

Aquel de mis lectores cuya curiosidad excesiva le atormente los sesos, puede buscarme, para que le diga lo que siguió á la caída de la campesina.

CH. JR

Corrientes, Fbro. 8 de 1902»



• *LA PROVINCIA* , Corrientes, 1 de Março de 1902

«*En los Andes*

---

UN VIAJE Á LA CORDILLERA POR EL CAMINO DE USPALLATA EL PUENTE DEL  
INCA Y SU POSADA; AGUAS TERMALES; UNA GALERIA FANTÁSTICA

---

Al distinguido caballero Dr. Feliz M. Gómez

---

Se han pasado mas de 20 años, después de mi viaje á la cordillera, pero aún conservo muy presente en la memoria, los pocos goces y las muchas contrariedades que me acompañaron en ese viaje.

En las noches de insomnio en que mis nervios se encuentran agitados por alguna contrariedad de la vida, se me figura que esos altos y escarpados cerros, moviéndose en el espacio, cuales fantasmas aéreos, en su danza vertiginosa, se caen sobre mi y me aplastan, entre sus rocas; otras veces siento que me despeño en uno de esos precipicios de cientos de metros de altura que en algunas partes bordean el impetuoso río de Mendoza; y otras me creo arrastrado por el tempestuoso viento y envuelto en un sudario de nieve, y mas tarde siento en las carnes el intenso dolor, causado por el pico y garras de un cóndor que se ceba en mi helado cadáver.

¡Qué horrible cosa es una noche de insomnio, poblada de fantasmas, precipicios y tempestades de nieve, sin esperanza de salvación, sintiendo el aletear del cóndor que olfatea la presa!

---

La estación se encontraba ya muy adelantada, pues recién el 25 de marzo (de 1881) emprendí mi viaje, partiendo de Mendoza en dirección á la cordillera por el camino de Uspallata. A las 8 de la noche llegamos á Villa Vicencio, posada donde no había ni camas ni comida, pero felizmente todo la había prevenido. Las únicas cosas que allí pude comprar fue un zapallo y un manojito de perejil para el puchero de la mañana siguiente.

Después que comimos un buen asado, nos acostamos sobre nuestras camas que aun que preparadas al raso, proporcionaran agradable descanso á nuestros fatigados cuerpos.

Por la mañana sentados á la mesa para almorzar, nos vimos cercados por seis ú ocho perros de regular tamaño, á cuyos esqueletos, apenas cubiertos por una piel arrugada y falta de pelo en algunas partes, se podía perfectamente contar los huesos: sentados nos miraban con atención esperando les tiráramos alguna comida, o que en un descuido nos la robaran como efectivamente sucedió, pues aunque no todo, siempre nos robaron una cabeza de cordero. ¡Pobres animales! qué clase de comida les daría su dueño? A juzgar por las apariencias, todo hacia presumir que su ayuno era permanente: es probable que fueran perros de caza, que solo comían cuando tomaban alguna presa.

Después del almuerzo seguimos nuestro viaje, entrando al poco rato en un camino limitado por altos barrancos de uno y otro lado, al que por su estrechez le llaman, Corredor de Villa Vicencio. Como a tres leguas de distancia del punto de partida se levantó una neblina que nos obligó á interrumpir nuestro viaje en un lugar llamado "Hornillos" donde vivía una familia chilena ocupada en extraer oro de una mina, cuyo producto me dijeron no excedía de dos onzas por mes. No sé si por el temor de que le robásemos el producto de su mina, o si por escondernos la miseria de su rancho, no nos permitieron dormir en él, concediéndonos apenas que li hiciéramos en el patio, donde había una pequeña gruta en la que después

de limpiarla bien, mandé preparar las camas, evitando así la molestia de armar la carpa.

En la mañana siguiente nos pusimos en marcha y después de subir y cruzar el "Paramillo de Villa Vicencio" y el "Cajón de las Niñas", llegamos al valle de "Uspallata" á las 5 de la tarde. Este valle de propiedad de la familia González, de la ciudad de Mendoza, rodeado de cerros de diferentes colores y alturas, ofrece al viajero un panorama muy pintoresco.

Allí cenamos y dormimos, y siguiendo nuestro viaje por la mañana del día 28, llegamos á los "Tombillos", nueve leguas de distancia, donde pernoctamos por ser ya tarde, para seguir adelante. Este lugar, según dicen, es un antiguo campamento de indios mineros, y a pesar de los años transcurridos después de su abandono, todavía existen muchas paredes o "pircas" como en la provincia las llaman, restos de pequeñas habitaciones, la mayor de las cuales no tiene dos metros en cuadro: en una de ellas pasamos la noche. Al amanecer del día 29 después del desayuno, seguimos nuestro viaje, pasando por la "jaula" donde el camino tiene apenas algunos pies sobre el nivel del rio, subiendo gradualmente hasta el "Caletón" donde se eleva á cientos de metros sobre el mismo rio: este camino que más bien parece hecho para cabras y guanacos que para gente, a demás de su estrechez, es limitado por un lado con un precipicio que causa vértigo y por el otro con un alto barranco que lo domina por largo trecho. Debido á esa estrechez y á las vueltas y recodos que privan al viajero de explorarlo con la vista, allí se han encontrado tropas de mulas, unas que iban y otras que volvían, que sin poder cruzarse en el camino, se han precipitado en el abismo, con graves pérdidas para los arrieros y comerciantes. Sin demorarnos en la "Punta de las Vacas" llegamos á las 6 de la tarde al "Puente del Inca".

A 49 leguas de Mendoza y á 4 de la cumbre de la cordillera, y 3026 metros sobre la mar se encuentra el "Puente del Inca", cuyo nombre le fue dado. Según dicen, por la frecuencia con que allí acudían los Incas del Perú para bañarse en sus aguas termales.

El sabio que se dedica al estudio de los fenómenos de la naturaleza, mucho encontrará allí que pueda despertar su atención: las vertientes de aguas minerales que surgen espumantes de la barranca derecha del rio, y cerca del puente, el agua que de ella cae en forma de lluvia y aunque fría, siempre mineral; las cristalizaciones unas veces revistiendo las grutas con un cielo raso de preciosos dibujos, otras formando estalactitas y estalagmitas de diferentes colores; el majestuoso arco del puente, el rio impetuoso en su fuga, queriendo romper los obstáculos que se oponen á su curso, y finalmente, como marco de tan precioso é imponente cuadro, los altos y escarpados cerros que cierran el horizonte. ¡ Qué soledad, qué majestad!

Pidiendo venia á los hombres de ciencia q' se han ocupado de la formación del puente del Inca, me permito hacer una pregunta, que de seguro les causará risa.

¿Debajo de esa apariencia de rusticidad natural, no habrá en el centro de ese puente algo artificial, hecho en los primeros tiempos del Imperio de los Incas? Algo he leído que me autoriza á tal suposición: los Incas fabricaban puentes con un tejido de mederas y bejucos, () que después cubrían con tierra y gramilla y según parece eran de mucha duración. ¡El puente del Inca en su origen hace ahora muchos siglos, no sería un puente de esa clase, que con la acción del agua mineral y del tiempo, se ha revestido engrosado y consolidado con las concreciones calcáreas y ferruginosas que ahora ostenta?

Tres malos ranchos edificados sobre los tres lados de un patio que del ot o quedaba abierto al naciente, formaban la posada en aquella época, cuyos muebles, y comida mal preparada servida sobre un mantel de color dudoso, se armonizaban en su conjunto.

No pudiendo conformarme con tal comida servida en mesa y vasija tan asquerosas, me limité á alquilar un gran cuarto que nos servía de dormitorio y de comedor, y uno mas chico donde instalé la cocina en la que ayudado por uno de los arrieros, insigne *artista* en la arte de asar carne, di principio á mis tareas culinarias, para cuyo objeto había llevado la vasija necesaria como así, muchas y variados comestibles y vino del mejor que encontré en Mendoza.

Además de lo referido también lleve mesa y bancos de catre, camas, ropas, dos carpas y un aparato fotográfico para vistas, todo conducido en 6 mulas.

A juzgar por los comensales que frecuentaban mi mesa servida con un mantel y servilletas limpias, la comida debía ser agradable, mucho mas cuando nada les costaba: la única persona que no estaba conforme era el fondera.

Diez días me demoré en el puente del Inca, tomando vistas bañándome y cocinando. El 8 de abril á la tarde salimos en dirección al pie de la cordillera donde pernoctamos: al día siguiente después de un ligero almuerzo, di orden para arrear los animales y subir hasta la cumbre, con el objeto de sacar una vista panorámica, pero los arrieros se opusieron diciendo ser ya tarde para subir y volver á una de las casuchas del correo para pasar la noche, en la que decían, caería nieve: volvimos pues hasta la casucha que se levanta aquende del paranillo de las cuevas, donde resolví pernoctar mandando en seguida armar una carpa para los arrieros.

Después de la cena nos acostamos, durmiendo tranquilamente, pero por la mañana al rayar el día, me levanto y llegando á la puerta veo con sorpresa y disgusto, que los cerros y valles estaban cubiertos de nieve: había nevado toda la noche y continuaba nevando bastante, en seguida me

aparecen los arrieros muy alarmados con lo sucedido, trayendo por la mano al muchacho conductor de la madrina, quien por haberse enfermado de la vista, traía los ojos vendados.

No había cómo hacer fuego, pues la poca y mala leña que se encuentra por esas alturas, estaba enterrada en la nieve, el poco pasto que producen esos áridos terrenos, estaba en las mismas condiciones, de manera que las mulas nada tenían que comer, á no ser la reducida ración de maíz; nuestros comestibles calculados para dos días ya estaban muy reducidos; mi compañero, joven muy miedoso y poco acostumbrado á viajar, se desesperaba de nuestra situación, como así un señor que regresando de Chile, se refugió en la casucha el primer día de nuestro encierro y que como persona muy acostumbrada á viajar por esos lugares, con razón se alarmaba, temiendo que la nieve continuara por muchos días y que muriéramos por falta de víveres: creo que quien estaba mas conforme con la situación, era yo y mi perro Pacha, que siempre que se encontraba á mi lado, no le faltaba buen humor.

Cuatro días con cuatro noches allí pasamos sin poder movernos, rodeados por ese fantasma de la nieve que amenazaba cobijar nuestros extenuados cuerpos entre los pliegues de su blanco sudario.

En la mañana del día 13, cuando abrí la puerta de nuestra prisión, el sol con sus rayos de fuego por ella entraba anunciándonos la salvación: un cielo de intenso azul sin nubes, prometía un día hermoso, y allá abajo se divisaba una tropa de novillos conducida por varios peones que se dirigían á Chile, abriendo en su paso por la nieve la estrecha senda por donde volvimos al puente del Inca.

Ya era tiempo, pues nuestros víveres se habían concluido, y la nieve en algunas partes llegaba á la altura de las mulas.

¡Qué escapada providencial!

Con la alegría de los náufragos que han vagado durante varios días en el océano, sobre una frágil jangada, y que llevados por un viento y corriente favorable llegan á una playa hospitalaria, así llegamos al puente del Inca.

On caso que mucho admiré, durante mis excursiones entre el puente del Inca y el paramillo de las cuevas, fue la cantidad de yeseras q' en forma de pequeños cerros se ostentan á los costados del camino: si estas yeseras estuvieran en las inmediaciones de un puerto y fueran explotadas debidamente, darían por muchos años, yeso suficiente para todo el mundo. Dos pozos que se encuentran á media cuesta del "Paramillo de las Cuevas", no despertaron menos mi atención: uno de ellos estaba casi borrado y el otro tendría como 8 o 10 metros de profundidad, pero personas que ha muchos años viajaban para Chile, me han dicho que conocieron esos pozos o cuevas como generalmente les llaman, con una profundidad tal, que uniendo varios lazos, y atando una piedra en la punta

nunca han tocado el fondo, y que tirando piedras adentro, estas iban chocando contra las paredes, produciendo un ruido que poco a poco iba disminuyendo de intensidad hasta desaparecer por completo, debido á su gran profundidad.

A pesar de mis indagaciones, no he podido saber con certeza el origen de estas cuevas: dicen algunas personas que esas cuevas existen desde tiempo inmemorial, pero no falta quien diga que se han formado, con el temblor que destruyó á Mendoza. A mi entender esos pozos se han abierto durante algún cataclismo, para dar salida á los gases comprimidos en el centro de la tierra.

El día 21 dejé el puente del Inca y bajando por el lado derecho del rio pasé frente al cerro de los "Penitentes", el cual cuando se encuentra cubierto de nieve presenta un espectáculo muy curioso é ilusorio, pues unas puntas o aristas que se destacan en su plano inclinado, vistas de lejos parecen monjes o penitentes, unos en actitud de orar, otros de contemplación; y es debido á esa ilusión óptica, que le dieran tal nombre.

Uno de los fenómenos que más llamó mi atención fue una galería de muchos metros, de extensión, quizá de cuerdas, y de una altura y anchura de 4 o 5 metros, formada por una o más avalanchas de nieve que en el año de 1879 o 1880, se desprendieron de los cerros, cayendo en el lecho de un zanjón por donde en el verano corre un pequeño arroyo.

Tal fue la masa de nieve desprendida, que alcanzó hasta la barranca izquierda del rio de Mendoza, el que por varias horas quedó aprisionado, hasta que pudo horadar y pasar, formando un puente, que durante todo el invierno y primavera siguiente dio pasaje á muchos peones y jinetes. Finalmente con los calores del estío y el trabajo de las aguas del rio, el puente de nieve se derritió, pero no así la parte que llenaba el zanjón, en la que la temperatura de las aguas represadas del arroyo, formaron una inmensa y fantástica galería, iluminada en varias partes por pequeños tragaluces, donde la nieve ya muy delgada dejaba pasar los rayos luminosos. ¡ Era una verdadera maravilla fantasmagórica digna de figurar en los cuentos de "Las mil y una noches!"

Me han contado que un empleado del telégrafo transandino que andaba recorriendo la línea y que por felicidad llevaba el caballo por la rienda, pasaba por ese lugar en momentos en que caía una avalancha, la que le sepultó el caballo, quedando el ileso.

Después de varios días de demora en la margen derecha del rio, lo crucé en el punto de su unión con el Tupungato, y me dirigí á Mendoza donde llegué el 28, habiendo pernoctado en los mismos puntos donde la hiciera á la ida, sin faltar la gruta de los Hornillos, y la famosa posada de Villa Vicencio, sin camas, sin comida, y con sus perros hambrientos.

*CH. JUNIOR »*

• *LA PROVINCIA*, Corrientes, 5 de Abril de 1902

«Brasil de 1855 á 1870

---

PATRONES Y DEPENDIENTES PORTUGUESES; GRANDES FORTUNAS;  
TITULOS MOBILIARIOS.

---

*Al distinguido caballero don. Guillermo Rojas*

Los portugueses establecidos en el comercio brasilero, con especialidad en Rio de Janeiro y otras grandes ciudades, salvo muy raras excepciones, nunca admitían en sus casas empleados que no fueran portugueses como ellos, y si fuera posible, oriundos de la misma ciudad o villa.

Los jóvenes portugueses que emigraban al Brasil, muchos venían ya con destino á ciertas casas e comercio, otros que no lo tenían se hospedaban en las mismas, hasta encontrar una colocación conveniente.

Para que fueran bien recibidos en el comercio portugués y poder aspirar á un porvenir risueño, estos jóvenes debían calzar tamangos o zapatos gruesos y vestir chaqueta; el que calzaba botín, vestía saco o jaquet y usaba corbata sobre camisa planchada, era hombre perdido é inservible, pues nadie lo aceptaba como empleado. Los lisboetas, casi siempre tenían esa suerte, y lo mismo sucedía con los brasileros por ser mas educados y correctos en su manera de vestir.

Una vez llegado á la tierra de Santa Cruz, el aspirante cosechero del *árbol de las patacas*, () (el de chaqueta y tamangos) empezaba su carrera, dedicándose á los servicios mas humildes, como barrer y lavar el establecimiento, hacer algunos mandados, llevar artículos á los clientes etc.

Durante mi residencia en Rio de Janeiro, muchas veces he visto jóvenes recién llegados de Europa, á varias cuadras de la casa en que estaban empleados en mangas de camisa, con zapatillas o alpargatas y sin sombreros cargando bultos que llevaban á los clientes de la casa. Esto en un país tropical donde domina la fiebre amarilla y otras enfermedad que solo aguardan un desarreglo para apoderarse del extranjero; creo que los esclavos no tenían peor suerte!

Si el muchacho andaba sucio, trabajaba mucho y recibía humildemente una reprimenda o un sopapo, estaba asegurada su carrera, pues de año en año mejoraba su posición; se le aumentaba el sueldo

(poquito), mas tarde se le daba un interés en el negocio y alguna vez, si caia en gracia del patrón y este tenía hijas, lo casaba con una de ellas (muchas veces con la que menos le gustaba).

Muchas de las grandes fortunas acumuladas por los portugueses en el Brasil, casi siempre tuvieron ese origen.

De mozo de limpieza á dependiente de 3ª clase, mas tarde de 2ª, y después de 1ª; al año siguiente interesado en el negocio y, después de dos o tres años, sa casaba con *señasinha* María, la hija mayor del patrón, que muchas veces lo odiaba.

Una vez casado, teniendo un capital proveniente de sus ahorros y del dote de *Señasinha*, piensa en desligarse del suegro, y un día, dejando el mostrador de la tienda o del almacén de *secos é molhados* o el depósito de carne seca (tasajo), se dedica á grandes negocios y como tiene la conciencia un poco elástica, elige el tráfico de esclavatura.

El viento de la felicidad le sopla, aumentando día por día su fortuna, cimentada con lágrimas y sangre.

Entonces aquel joven humilde y bozal, que llegó al Brasil calzado con tamangos, con chaqueta y sin corbata, que inició su carrera barriendo la tienda, el almacén de "Secos e molhados" o el depósito de carne de tasajo, se mira al espejo y se desconoce, mira su caja y se encuentra millonario, mira la sociedad, y vé que ésta lo respeta y admira.

Miembro de varias cofradías, socio del gabinete portugués de lectura, y de varias instituciones de beneficencia, en las que ha ocupado los primeros puestos, sus miras se fijan en ideales mas elevados: se dispone adquirir un titulo nobiliario.

Un día envía á Portugal algunos contos de reis, destinados á los hospitales y otros establecimientos de beneficencia, recomendando á su pariente, compadre o amigo F. que haga algunos regalitos á los redactores y noticieros de los principales diarios para que publiquen su generosidad, filantropía y abnegado patriotismo.

Gime la prensa bajo el peso de los elogios: el vulgo, durante muchos días, no habla mas que de la generosidad "do Manoel da Canada" o "do Francisco do Outeiro".

A los pocos meses Su Majestad Fidelísima (a quien los aduladores palaciegos han engañado miserablemente), atendiendo á las virtudes, filantropía y abnegado patriotismo del señor F. (o Manuel da Canada o o Francisco do Outeiro) le concede el titulo de Comendador da Rosa o de Chiesto, o sino de Barón, o Vizconde de tal, según la cantidad remitida.

En Rio de Janeiro conocí un individuo en estas circunstancias, cuya instrucción era muy rudimentaria. Nombrado Barón de E. sucedió que firmando una carta, en lugar de Barón escribió Varón, cuyo error, con mucha fineza le advirtió el tenedor de libros. Pasados algunos años, con una nueva remesa de algunos contos de reis para obras de beneficencia,

fue elevado á categoría de Vizconde, pero como baen Miñoto se firmaba Vizconde. El tenedor de libros, nuevamente le hace conocer su error ortográfico de substituir la V. por la B., pero el hombre se disgusta dando al diablo la ortografía y protesta diciendo: yo no entiendo estas macanas: cuando yo era Varón, Vd. me decía que escribiera con B. y ahora que soy Vizconde quiere que escriba con V.; que lo entienda el diablo!

En tanto que fortunas colosales, cimentadas con sangre y lágrimas de esclavos o con otros negocios sucios se levantaban, teniendo por actor un individuo que vino al Brasil, de tamangos y chaqueta, centenares de jóvenes decentes y de regular instrucción se morían de hambre, sin poder encontrar quien le diera trabajo, eso porque además de su cultura, vestían corbata y calzaban botines.

*CH. JUNIOR»*

# NORMAS DE SUBMISSÃO

## SUBMISSION RULES

### ÂMBITO E OBJETIVOS | SCOPE AND OBJECTIVES

A *Revelar*, subtitulada «revista de estudos da fotografia e da imagem», é um periódico científico no domínio da História da Arte publicada pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

A revista *Revelar* tem como objetivos promover e divulgar a investigação nas áreas dos estudos sobre história e técnicas da fotografia, análise e interpretação da imagem, publicação de fontes, apresentação de metodologias e crítica.

Esta publicação destina-se à comunidade científica das áreas referidas, podendo participar nas suas edições os investigadores nacionais e internacionais cuja formação, *curriculum vitae* e vínculo a instituições universitárias assim o justifiquem.

A revista *Revelar* tem uma periodicidade anual, organizada em séries. Cada série é composta por dez números, cabendo à direção da revista a decisão de editar extraordinariamente números especiais e (ou) temáticos, bem como suplementos ou edições supranumerárias.

*Revelar*, subtitled *journal of photography and image studies* is a scientific publication in the field of Art History, edited by the Faculty of Arts and Humanities of University of Porto.

*Revelar* aims the promotion and dissemination of research in the fields of History of Photography, such as visual analysis and interpretation, rendering of historical sources, and the presentation of methodological and critical reviews.

This publication is addressed to the scientific community of the abovementioned fields, and its edition is open to [both] national and international researchers, whose research, *curricula* and academic affiliation justify it.

*Revelar* has an annual regularity, issued in series, each consisting of ten numbers. The editorial board can issue special or themed numbers, as well as supplements or supernumerary publications.

**SUBMISSÃO DE ARTIGOS** | *SUBMITTING ARTICLES*

Podem submeter à apreciação do conselho editorial artigos, resenhas, notas de investigação, ensaios bibliográficos e ensaios fotográficos.

O conselho editorial reserva-se o direito de rejeitar, mesmo antes da revisão científica, qualquer trabalho que não se enquadre no formato/edição ou temática da revista.

Ao mesmo órgão compete convidar diretamente investigadores ou autores que, pela natureza da sua produção científica possam contribuir para o enriquecimento da revista.

Os artigos deverão ser enviados nas datas anunciadas para chamada à publicação no sítio em-linha da revista.

Após a revisão científica, será comunicada ao(s) autor(es) a intenção de publicação.

A submissão de artigos, originais e inéditos, em português ou inglês, obedece a um conjunto de critérios definidos pelo livro de estilo e normas da revista a consultar em:

*[hiperligação a disponibilizar brevemente]*

Articles, reviews, research notes, bibliographical essays and photo essays may be submitted to the editorial board.

The editorial board is entitled to reject, even before the blind peer review, any work that does not fit the scope of the journal.

The same authority may invite researchers and authors who, by the nature of their scientific production, can contribute to the enrichment of the journal.

Articles should be submitted on the dates announced for call for papers in the journal's on-line website.

After blind peer review, the author(s) will be notified on the publication of the work.

The submission of unpublished and original papers, in Portuguese or English, must follow a set of criteria defined by the journal's style-book, available at:

*[hiperlink available soon]*

~



**POLÍTICA DE REVISÃO CIENTÍFICA** | *PEER REVIEW POLICY*

Todos os artigos submetidos são sujeitos a revisão por pares cega. Não obstante este procedimento, o artigo é da responsabilidade do(s) seu(s) autor(es).

All articles submitted are subject to a blind peer review. Despite this procedure, the article is the responsibility of its author (s).



**REVISÃO FORMAL** | *EDIT REVIEW*

Todos os artigos validados pela revisão científica serão entregues a um revisor que fará uma análise meramente formal do texto, procurando identificar gralhas, omissões, erros e uniformizando o texto conforme o estilo definido e adequado à publicação.

Só no final de ambas as revisões, o autor procederá à sua validação final, respeitando a originalidade e a estrutura do mesmo, aquando da sua submissão.

All articles validated by a blind peer review are delivered to an editor who will make a formal analysis of the text to identify typos, omissions, errors and standardize it according to the style book.

Only after both reviews, will the author proceed to a final validation, respecting the originality and the structure of the text when submitted.

