

CEAA

Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto

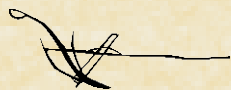
FOTOGRAFIA E ARQUIVO

Graça Barradas

Inês Azevedo

Joana Mateus

Editores



**Graça Barradas, Inês Azevedo e Joana Mateus
Editores**

FOTOGRAFIA E ARQUIVO

Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto

Edições Caseiras / 25

Título:

FOTOGRAFIA E ARQUIVO

Editores:

Graça Barradas, Inês Azevedo e Joana Mateus

© dos autores e CESAP/CEAA, 2015

Direcção gráfica:

Jorge Cunha Pimentel

Arranjo gráfico:

Joana Couto

Edição:

Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP

Propriedade:

Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto

R. do Infante D. Henrique, 131

4050-298 PORTO, PORTUGAL

Telef.: +351 223 392 100/40

Fax: +351 223 392 101

Impressão e acabamento:

Litoporto Artes Gráficas Lda

1ª edição, Porto, Julho de 2015

Tiragem: 500 exemplares

ISBN: 978-972-8784-67-6

Depósito Legal: 396207/15

Este livro foi sujeito a arbitragem científica (*double blind peer review*). Referees: Alexandra Trevisan, Francisco Jesus, Joana Brites, Maria Helena Maia, Pedro Bandeira, Rui Prata e Sílvia Vieira de Almeida

Esta publicação é co-financiada 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 "Fotografia, Arquitectura Moderna e a «Escola do Porto»: Interpretações em torno do Arquivo Teófilo Rego" (PTDC/ATP-AQI/4805/2012)

A obtenção dos direitos de reprodução das imagens é da exclusiva responsabilidade dos autores dos textos a que as mesmas estão associadas, não se responsabilizando os editores por qualquer utilização indevida e respectivas consequências

Centro de Estudos Arnaldo Araújo

Escola Superior Artística do Porto

Largo de S. Domingos, 80

4050-545 PORTO PORTUGAL

Telef.: +351 223392130

Fax.: +351 223392139

e-mail: ceaa@esap.pt

www.ceaa.pt

Índice

NOTA INTRODUTÓRIA Graça Barradas, Inês Azevedo e Joana Mateus	7
TRABALHANDO NUM ARQUIVO. UMA ABORDAGEM INTEGRADA AO FUNDO “TEÓFILO REGO – FOTO COMERCIAL” Joana Mateus e Inês Azevedo	9
O FUNDO FOTOGRÁFICO TEÓFILO REGO. DA PRESERVAÇÃO AO ACESSO <i>ONLINE</i> Graça Barradas	19
CONSERVAÇÃO DE FOTOGRAFIA. PERSPETIVAS DE UMA FOTÓGRAFA NUM ARQUIVO Cláudia Gaspar	29
DO ARQUIVO COMO NORMALIZAÇÃO AO ARQUIVO COMO CRIAÇÃO Eduarda Neves	37
O ANTERIOR E INTERNO AO FAZER. DESENHO A PARTIR DE IMAGENS DO ARQUIVO PESSOAL Irene Loureiro	41
O OBJECTO NO CENTRO: O ESPÓLIO COMO METODOLOGIA Aida Castro	51
EM EXPOSIÇÃO: O FUNDO FOTOGRÁFICO TEÓFILO REGO E AS “EXPOSIÇÕES MAGNAS” Inês Azevedo e Joana Mateus	59

NOTA INTRODUTÓRIA

Graça Barradas, Inês Azevedo e Joana Mateus

Este livro apresenta uma selecção de artigos parcialmente desenvolvidos a partir das comunicações apresentadas no âmbito das I Jornadas FAMEP – Fotografia e Arquivo, organizadas pelo Projecto *Fotografia, Arquitectura Moderna e a “Escola do Porto”*: interpretações em torno do Arquivo Teófilo Rego. Estas jornadas foram organizadas com o objectivo de dar a conhecer publicamente uma primeira reflexão sobre a relação entre fotografia e arquivo, tendo como principal objecto de estudo o Arquivo Fotográfico Teófilo Rego (Museu Casa da Imagem).

Fotografia e Arquivo organiza-se em volta de três temas distintos, mas que se complementam: o primeiro “Arquivos”, no qual se refletiu sobre o tema da arquivística e conservação de fotografia; o segundo “Arquivo” incidiu no uso do arquivo a partir da prática artística; e o terceiro tema “Narrativas” que pensou a concepção do arquivo como veículo para a construção de narrativas e interpretações.

TRABALHANDO NUM ARQUIVO. UMA ABORDAGEM INTEGRADA AO FUNDO “TEÓFILO REGO – FOTO COMERCIAL”¹

Joana Mateus e Inês Azevedo

Um Museu para um arquivo

Partindo da apresentação do Museu Casa da Imagem, este texto dá a conhecer as suas diferentes linhas de ação intensamente articuladas em torno de um arquivo, através da abordagem integradora do seu Serviço Educativo. Pretende-se expôr uma representação geral e abrangente deste projeto museológico, dando destaque e aprofundamento aos conceitos subjacentes à exposição permanente, que constitui a sua linha de ação central e possibilita a configuração das restantes ações.

O Museu Casa da Imagem (MCI), entidade dependente da Fundação Manuel Leão, iniciou a sua atividade projetual em 2011, com a criação da Casa da Imagem, como então foi designado. A Casa da Imagem, estrutura aberta ao público, teve como objetivos iniciais: a preservação e investigação do Fundo “Teófilo Rego – Foto Comercial” — representativo da atividade pessoal e comercial de um fotógrafo ativo entre os anos 40 e 90 do séc. XX — adquirido pelo instituidor da Fundação Manuel Leão e posteriormente doado à Fundação, entre 1999 e 2001; a criação de um projeto museológico que integrasse o referido acervo, com referência a interpretações educativas, históricas, científicas e artísticas alargadas sobre a produção das imagens; o desenvolvimento e a implementação de um serviço educativo, que desenvolvesse parcerias de trabalho com as escolas locais na área da educação artística.

Em Agosto de 2014 foi formalmente constituído pela Fundação Manuel Leão o Museu Casa da Imagem (MCI). Pertencem ao seu Arquivo o Fundo “Teófilo Rego - Foto Comercial” juntamente com outras coleções: a Coleção de Dispositivos Óticos, a Coleção de Projetos Escolares, o Arquivo de projetos Científicos, a Coleção de Projetos Artísticos.

O MCI estabelece como funções da sua atividade promover o estudo e a investigação do acervo, proceder ao inventário e documentação dos bens culturais nele incorporados, garantindo as suas condições de conservação, segurança e restauro de acordo com prioridades de conservação preventiva, permitindo o desenvolvimento de ações de interpretação, exposição e educação. O seu arquivo tem vindo a ser ampliado através de incorporações resultantes de compra e doação que funcionam como um importante instrumento da sua valorização, resultante do acompanhamento da actividade

1. 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”).

científica, artística e educativa, no seu âmbito temático e disciplinar.²

A articulação das diversas linhas de ação – exposições temporárias, estudos, investigação, recuperação e conservação preventiva e serviço educativo — na linha de ação central do Museu

O caráter das exposições temporárias realizadas no Museu Casa da Imagem manifesta, desde o início, a vontade de articular as propostas artísticas que aí aconteçam com a identidade do arquivo e do corpo expositivo permanente do Museu. O trabalho pessoal de cada artista relaciona-se, a vários níveis e intensidades, com o conteúdo e o conceito do MCI, problematizando o seu objeto e a sua constituição como arquivo. Por um lado, o corpo expositivo permanente permanece a base a partir do qual se desenvolvem outros discursos complementares e outras abordagens à interpretação da imagem. Por outro lado, esse corpo cresce e desenvolve-se alimentado por essas outras interpretações e novas ligações estabelecidas com o conceito central do Museu: a *imagem* enquanto construção de sentido através da experiência complexa de ver.

A primeira exposição temporária, inaugural, foi constituída em Setembro de 2011 com base numa seleção avulso de imagens fotográficas e objetos do Fundo Fotográfico Teófilo Rego. Com o objetivo de dar início ao trabalho sistemático de interpretação artística a partir do arquivo, culminando na conceção de exposições temporárias, foi lançado, em Outubro de 2012, o Projeto de Arte Contemporânea *Imagens Latentes* assim resumido pela sua Direção Artística: “Este projecto, ao articular vários momentos de trabalho, investigação e conversa, constrói-se como uma rede de relações. (...) pretender-se-á convocar tanto os participantes activos do processo artístico, assim como intervenientes que expandam o trabalho realizado e potenciem articulações com o espólio do fotógrafo Teófilo Rego, pertencente à Fundação Manuel Leão.”³ A primeira das residências coube a Manuel Santos Maia, concretizada na exposição “É a minha própria casa, mas creio que vim fazer uma visita a alguém”, seguido de “HOTAL” de Mónica Baptista e “Grande Hotel #1:Porto” de Luísa Homem. Através do trabalho de criação e de investigação de cada artista se viu ampliar o campo da experiência possível de realizar com os dispositivos do Museu.

A estes projetos, concebidos em torno do arquivo, se juntam três outros: a exposição de Irene Loureiro “Mão que Dá, Mão que Atira”, um “projeto que se relaciona com a construção de um arquivo e as narrativas que dele partem, orientado para a discussão sobre a construção de sentido e a composição de novas imagens para o artista, propondo uma abordagem que quebra a linearidade horizontal da leitura mas que abre à criação pessoal de novas associações entre imagens, partindo dos conceitos de palimpsesto e anacronismo”⁴; o evento de Maria Mire “Lanternas — projeções num espaço pré-museológico” um trabalho que resgata aparelhos ópticos da colecção do

2. Fundação Manuel Leão — *Programa Museológico do Museu Casa da Imagem*, 2014.

3. Cristina Mateus e Maria Mire — “Imagens Latentes — projeto para exposições, conversas e oficinas” in www.casa.fimleao.pt/projeto/89, 2012, consultado em Out. 2014.

4. Irene Loureiro — “Mão que Dá, Mão que Atira — folha de sala”. Vila Nova de Gaia: Casa da Imagem, 2014.

Museu, para “iluminar pequenas acções sobre estes dispositivos da imagem”⁵; a performance “Curva Ascendente” de Tânia Dinis, “a exploração do confronto da imagem com aqueles nela representados, recorrendo a suportes e dispositivos de imagem associados ao universo afectivo familiar”⁶. Estas três propostas expositivas trabalham vertentes muito diversas do Fundo Fotográfico Teófilo Rego, operando a articulação dos contextos específicos de reflexão prática de cada artista com os objetos do corpo expositivo permanente do Museu. Permitiram expôr diferentes carâteres desse Fundo, realizando construções significativas através de um *modo de ver moderno*⁷, conferindo-lhe identidade a partir do conhecimento e reconhecimento das suas imagens.

Ainda no âmbito das exposições temporárias, o Museu tem vindo a contribuir para a concretização de projetos expositivos resultantes do trabalho dos alunos e professoras de instituições educativas parceiras do Museu, divulgando o trabalho artístico e educativo que se vai realizando nas escolas. O Museu acolhe a atividade da educação artística pela sua possibilidade de configurar um terreno de discussão alargado sobre certos modos actuais de apreensão, transmissão e experiência sobre a imagem. Revela-se fundamental na criação de laços entre as entidades Museu e Escola, abrindo a possibilidade de uma colaboração mais aproximada e significativa, de acordo com as orientações de ação expressas nos objetivos do Museu.

A realização de diversos estudos, direta ou indiretamente, sobre o Fundo Fotográfico Teófilo Rego e restantes objetos do Museu permitem sustentar e desenvolver a conceção da exposição permanente. Os estudos levados a cabo no espaço do Museu Casa da Imagem são particularmente importantes para sua a dinâmica de funcionamento. Estabelecem-se como outro modo de realizar a construção de discursos, de interpretações e de imagens paralelamente às propostas expositivas do Museu. Contribuem para a articulação do corpo expositivo com as propostas artísticas e educativas, já que concretizam conhecimentos e práticas que se tornam partilhados e comuns aos intervenientes. Desde 2008 que o Fundo “Teófilo Rego - Foto Comercial” tem sido objeto de estudo por parte da Fundação Manuel Leão, tendo daí resultado quatro publicações⁸. Em 2013 foi realizado um estudo sobre o registo através da luz para o Serviço educativo do Museu por parte de Mónica Faria, Inês Azevedo e Joana Mateus⁹. Já em 2014, a equipa do Museu desenvolveu uma edição sobre dispositivos óticos, de título “Cartilha das Maravilhas”¹⁰ que servirá de caderno de apoio ao projeto escolar 2014/2015. Dando continuidade e permanência aos estudos sobre o fundo de Teófilo Rego, as parcerias escolares, de acordo com as dinâmicas estabelecidas em cada programa de colaboração, realizam tarefas de inventariação e registo fotográfico dos objetos do acervo, tarefas de interpretação e de experimentação técnica e artística. O Museu tem vindo a estabelecer protocolos com estabelecimentos de ensino nas áreas da museologia e da

5. <http://www.casa.fmleao.pt/evento/254>.

6. <http://www.casa.fmleao.pt/evento/262>.

7. Susan Sontag — *Ao mesmo tempo*. Lisboa: Quetzal Editores, 2011, p. 144.

8. Livros de fotografias *Rostos, Arquitectura, Douro e Mar*. Edições Fundação Manuel Leão.

9. Mónica Faria, Inês Azevedo e Joana Mateus— “Body's formless fragment becomes a piece of the world” in Chloe Briggs (ed.) *Seventy-two assignments — the foundation course in art and design today*. Paris: PCA Press, 2013.

10. No prelo.

conservação e restauro, da fotografia, das artes plásticas, do multimédia.

Entre estas diversas articulações, a colaboração com a Átomo 47, um laboratório de fotografia e cinema independente acolhido nas instalações do Museu, tem-se revelado fundamental. Permite dinamizar a preservação do conhecimento teórico e prático das tecnologias analógicas da produção da imagem pela luz. Através da coordenação de Ricardo Leite, tem sido desenvolvido na Casa da Imagem o estudo experimental e a pesquisa científica de novas alternativas biodegradáveis aos tradicionais químicos utilizados na revelação de película. Foram já realizadas formações destes novos métodos com crianças desde os 3 anos de idade e com adultos, junto de escolas do distrito do Porto e também a nível internacional. A área da produção fotográfica amplamente representada no arquivo do Museu, concretiza-se em termos da sua experimentação efectiva, porém, respeitando uma consciência contemporânea sobre a necessidade da responsabilidade ecológica e ambiental da produção artística.

A par dos estudos, a investigação científica no Museu Casa da Imagem contribui para a concretização dos objectivos estabelecidos para o Museu¹¹ de documentar, conservar, divulgar e investigar o património científico, cultural e artístico que tem à sua guarda, de forma integrada e significativa. Neste âmbito, o Museu desenvolve o projeto de investigação "Projecto Fotografia, Arquitectura Moderna e a «Escola do Porto»: interpretações em torno do Arquivo Teófilo Rego", em parceria com o Centro de Estudos Arnaldo Araújo da Escola Superior de Artes do Porto e financiado pela Fundação Ciência e Tecnologia. A partir desta investigação fica assinalada uma parte significativa do Fundo "Teófilo Rego — Foto Comercial", respeitante à arquitetura, incluindo-a na história da fotografia em Portugal e contribuindo, assim, para a divulgação do Fundo Fotográfico do Museu. O projeto permite, também, conservar e recuperar um conjunto importante de imagens fotográficas, efetivando uma importante linha de ação do Museu, a recuperação e conservação preventiva dos espécimes fotográficos do Fundo "Teófilo Rego — Foto Comercial". Este trabalho tem sido realizado simultaneamente ao trabalho de inventário geral do fundo e procedimentos de conservação noutra amostra do mesmo fundo, por parte de um técnico de conservação e restauro afecto à equipa do Museu. O acesso ao arquivo de imagens fotográficas por parte dos investigadores, tal como aos técnicos do museu que mais diretamente trabalham na gestão das coleções, em programas educativos e de extensão cultural, foi antecipado no Plano de Conservação Preventiva do Museu, por se considerar indispensável para a dinamização das suas linhas de ação.

A produção de um discurso científico, em torno de questões específicas da relação entre arquitectura e fotografia, faz sentido para o Museu na medida em remete, não só para o público especializado, mas também para o grande público, promovendo o contacto deste com o arquivo do Museu. Tal será

11. Fundação Manuel Leão — *Regulamento Museu Casa da Imagem*, 2014.

possível através da constituição de uma base de dados on-line para as imagens do Fundo Fotográfico, no âmbito do projeto de investigação; e, particularmente, através de uma exposição final do Projeto, construída de acordo com a investigação do Serviço Educativo do Museu, integrada nos trabalhos do Projeto, e articulada com o seu corpo expositivo permanente.

A exposição que permitirá esse contato do público com o projeto de investigação e o Fundo Fotográfico resultará numa interpretação complexa do lugar da imagem fotográfica na história da arquitectura e da fotografia, mas fará, também, por problematizar a própria fotografia enquanto imagem, abrindo as possibilidades de encontro e diálogo com o objeto fotográfico enquanto tal. Proporcionará o encontro com o objeto de problematização essencial da exposição permanente, a questão do *ver*, tal como será enunciado na segunda parte deste texto. Irá constituir uma proposta de articulação com o corpo expositivo do Museu, na medida em que evidenciará, em coerência, uma certa construção de discurso sobre a imagem.

Na base do discurso interpretativo da exposição estará, inevitavelmente, a consideração de que os espécimes fotográficos integrados no projeto de investigação e restantes materiais e objetos do corpo expositivo do Museu apresentam lacunas¹², marcas muito visíveis da passagem do tempo, da ruína, do destroço. Estas são *imagens críticas*, no sentido atribuído por Didi-Huberman, nelas operando um trabalho crítico da memória e uma dialética: "Falar de imagens dialéticas é, no mínimo, projectar uma ponte entre a dupla distância dos *sentidos* (os sentidos da sensibilidade, o óptico e o táctil, neste caso) e a dos *sentidos* (os sentidos semióticos, com os seus equívocos, os seus espaçamentos próprios)"¹³. É, portanto, necessário reconhecer *um duplo modo de ver* as imagens com que se lidam no projeto de investigação e procurar expô-las respeitando essa diferença e especificidade. Será função do Serviço Educativo, em colaboração com a restante equipa do projeto, conceber uma proposta expositiva dedicada ao público tido como *viajante estrangeiro*, orientada para a *problemática do ver*, de acordo com o sentido de experiência museológica paradigmático do Museu Casa da Imagem.

Efetivamente, o serviço educativo do Museu Casa da Imagem é o pólo a partir do qual se orientam as suas diversas linhas de ação, para que se usufrua delas significativamente e daí derivem múltiplas aprendizagens. As suas atividades têm vindo a ser concebidas como resultado dos estudos e da experimentação da equipa do Museu, dos seus colaboradores e dos artistas que já aí expuseram e realizaram dispositivos que pertencem ao universo de referências do arquivo do Museu. São disso exemplos a montagem de câmara escuras, caixas óticas, lanternas mágicas, as projeções múltiplas, a utilização de material de visualização obsoleto como os retroprojetores, os estereoscópios, as técnicas de impressão artesanal, os dioramas em papel, as cianotípicas. Uma parte destes objetos, técnicas e dispositivos fez parte do projeto com escolas do ano letivo passado *És um postal* – que parte de uma

12. Inês Azevedo, Joana Mateus, Assunção Pestana — "Lacunae and their interpretations: a contemporary look at the photographic work of Teófilo Rego" in *Contemphoto'13 - Contemporary Photography Conference*. Visualisation & Urban History in Contemporary Photography, Istanbul: Dakam Publishing, , 2013, pp. 28-35.

13. Didi Huberman — *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 2011, p. 141.

coleção de Postais com fotografia de Teófilo Rego realizados nos anos 80 por encomenda do Colégio do Perpétuo Socorro, no Porto. Uma outra parte faz parte do projeto escolar para o corrente ano letivo e outra ainda tem vindo a ser trabalhada num conjunto mais alargado de experiências práticas em forma de oficina que pertencem à oferta educativa anual do Museu.

O Serviço Educativo concretiza, assim, a desejada articulação entre as linhas de ação do Museu e o seu corpo de *imagens*, primeiramente reconhecido na exposição permanente do Museu. Por seu lado, os projetos expositivos temporários por artistas e escolas, os estudos, a investigação, a recuperação e conservação preventiva, vão formando uma rede distribuída de informações, histórias, experiências e conhecimento que suportam a atividade do Serviço Educativo.

Linha de ação central: a exposição permanente do Museu Casa da Imagem

Em 2013, foi montada a exposição permanente no espaço expositivo do 1º piso do edifício do Museu, numa conceção integrada do arquivo em geral, articulada em torno do conceito de imagem e compreendendo tanto as imagens fotográficas como os dispositivos para visualizar, criar, reproduzir, registar e capturar, expor, divulgar e experimentar imagens. Deu-se início a um importante processo de apresentação aos professores e alunos do projeto museológico em desenvolvimento, considerando-se a necessidade de ir sempre reformulando o objeto expositivo e a forma de o expôr em função das interpretações, das relações e da experiência que vão sendo expostas e comunicadas pelo seu público.

A exposição liga as histórias das imagens aos dispositivos que as acompanham e integra coleções de fotografias, câmaras fotográficas e de cinema e dispositivos óticos desde o séc. XVII até ao séc. XXI, com especial enfoque para os objetos e fotografias do Fundo "Teófilo Rego – Foto Comercial". Este Fundo compreende 50 anos de trabalho fotográfico susceptível de servir a documentação e a representação do património histórico e quotidiano do norte de Portugal, colecionado e produzidos entre finais dos anos 40 e anos 90 do séc. XX, na cidade do Porto. Inclui máquinas fotográficas de coleção e material de estúdio e laboratório do fotógrafo, bem como uma grande diversidade de espécies fotográficas: negativos de gelatina e prata em acetato de celulose e vidro, negativos cromogéneos em acetato, diapositivos cromogéneos, provas em papel de revelação plastificadas e fotolitos.

Têm lugar na exposição permanente as outras coleções de dispositivos óticos, de projetos escolares, artísticos e científicos relevantes para a contextualização histórica da produção da experiência e do conhecimento sobre a imagem, resultantes do cruzamento entre ciência, tecnologia e artes.

Na conceção do projeto expositivo, decidiu-se que os espaços deveriam

manter o caráter original de casa de família, como forma de invocar as referências históricas do lugar e, simultaneamente, referências da história da museologia: os Quartos de Maravilhas e os Gabinetes de Curiosidades. Esta escolha permite estabelecer uma ponte entre esses espaços de experiência imersiva do passado, os Quartos de Maravilhas, e os modos de realidade virtual do presente. Permite, também, compreender a constituição histórica do *observador* iniciada com a sistematização e categorização dos Gabinetes de Curiosidades.

Os Quartos de Maravilhas instalados nas casas da realeza do séc. XVI e XVII, eram locais de visita e de encontro, onde conviviam formas dos reinos da *Naturalia* e da *Artificialia* em confusão e devaneio, deslocadas dos seus contextos de origem e expostas à especulação. Da *Naturalia* faziam parte as plantas, animais e minerais e à *Artificialia* pertenciam todas as coisas feitas pelo homem. Os objetos dos Quartos de Maravilhas eram escolhidos, não por uma certa ordem ou interesse particular, mas pelas suas qualidades enigmáticas e exóticas, a sua estranheza, raridade, os valores místicos e superstições associadas, ou o carácter de fragmento e de ruína de um mundo que ainda estava a ser descoberto pela sociedade ocidental. Nestes espaços encontravam-se armários, mas abertos, pois não continham absolutamente os objetos expostos. Pelo contrário, estes iam-se fixando e pendurando às paredes e ao teto. As maravilhas saíam do armário para, na sua aparência, serem vistas e tocadas pelo observador e para elas próprias olharem o observador, atingido na sua susceptibilidade.

Iniciada a tarefa de inventariar os objetos pertencentes ao fundo do Teófilo Rego e que pertencem à sua coleção de câmaras e ao material de estúdio e laboratório utilizados pelo fotógrafo na sua atividade comercial, muitos desses objetos pareceram, precisamente, enigmáticos, estranhos, fragmentos de um contexto desconhecido. Foi, então, realizada, em certa confusão e incerteza a primeira proposta expositiva deste acervo, sujeitada à especulação do visitante. Pretendeu-se compor um cenário no qual os objetos surgissem como adereços: nas salas degradadas pela humidade — tetos caídos, madeiras corroídas — do espaço do Museu destinado à exposição, as câmaras e demais coisas do estúdio do fotógrafo compõem um ambiente que evoca intensamente todos os sentidos, num espaço singular e fora do nosso tempo.

O Museu, ao propor o retomar de um modo arcaico de experiência imersiva — Os Quartos de Maravilhas — pretende que o observador seja completado pelo utilizador, implicando as outras dimensões da percepção. Neste âmbito, é fundamental a investigação de Maria Teresa Cruz, apoiada em McLuhan e em Jonathan Crary, em torno dos media e da tecnologia nas suas relações com a arte e o ser humano. A autora fala sobre como a tecnologia transforma as relações dos sentidos e dos modelos de percepção, produzindo uma “a criação de uma estrutura tecnológica de sensibilidade artificial traz consigo

alterações que se manifestam ao nível da afecionalidade em geral, nomeadamente ao nível das emoções e das paixões, ou do que chamava um «clima emotivo».¹⁴ A tecnologia opera o “aparelhamento técnico da percepção” que, hoje, não incide “privilegiadamente na visão, mas antes num modelo multisensorial”¹⁵.

A tecnologia apresentada no Museu, sendo obsoleta, é estranha para a maioria dos visitantes (crianças e jovens). É notório como sentem um confronto físico com o espaço em ruína e com o carácter enigmático dos objetos expostos, e nos comentários que vão fazendo, revelam-se receios, fascínios e superstições. O visitante é convidado a procurar sentido e forma na exposição, a especular a partir de analogias entre os aparelhos do seu mundo e as coisas do fotógrafo. Disponibilizamo-nos a auxiliar o curioso a reconhecer a operatividade dos dispositivos e a relacionar-se com eles fisicamente manipulando-os, experimentando-os, descobrindo outras novas e diferentes mecânicas das coisas, induzindo o odor de um clima sensorial e emotivo que já não existe de outra forma que não a de destroço.

A museologia evoluirá num sentido muito diverso dos Quartos de Maravilhas: estes estabeleceram um modo de experiência que, com os Gabinetes de Curiosidades e o Iluminismo, foi substituído por uma *visão moderna* que constituiu o sujeito em *observador*, com conseqüente valorização da visão, sobretudo em termos científicos, filosóficos e políticos. Nos séculos que se seguem, os Quartos de Maravilhas são desmantelados em prol da categorização científica que confina os espécimes a contentores cada vez mais específicos e especializados.

Celeste Olalquiaga refere que “By taking the collections off the walls and ceilings and enclosing them instead within the confines of shelves and drawers, cabinets in general acted as mediators between objects and spectators, adding a layer of concealment and distance to what had until then been presented as an integral part of the viewer's universe, not something that required differentiation.”¹⁶

Efetivamente, com o desenvolvimento da ciência, os Gabinetes de Curiosidades passaram a expor os seus objectos de modo a demonstrar o conhecimento e sua sistematização. O armário com vidro, a vitrina, é instaurado como dispositivo de exposição, uma alteração que distancia o observador do objeto e que conduz a sua percepção por um movimento de leitura baseado num entendimento linear e categórico. O observador compreende, primeiramente, um todo previamente classificado e organizado em prateleiras e gavetas e, posteriormente, o objecto como parte desse todo.

Este modo de experiência distanciada existe no Museu em confronto com o modo emersivo e sensorial, para que se tome consciência dessa diferença e, ao mesmo tempo, se tire partido das qualidades de cada qual. Nesse processo, propõe-se ao visitante que experiencie o Museu à maneira do *viajante estrangeiro* que, conta-nos João Carlos Brigola¹⁷, ia conhecer os Quartos de

14. Maria Teresa Cruz — “Da nova sensibilidade artificial” in <http://bocc.ubi.pt/pag/cruz-teresa-sensibilidade-artificial.html>, 2000, consultado em Out. 2014.

15. Maria Teresa Cruz — “Da nova sensibilidade ...”

16. Celeste Olalquiaga — “Object Lesson / Transitional Object” in *Cabinet*, nº 20 Shadows, 2005, pág. 8.

17. João Carlos Brigola — *Os viajantes e o «livro dos museus»*. Porto: Dafne Editora / CHAIA, 2010.

Maravilhas e, mais tarde, os Gabinetes de Curiosidades; entender o *visitante* como *viajante* revela uma preocupação fundamental em conceber a figura do público na relação com o objeto expositivo: um sujeito ativo na interpretação das imagens e das suas histórias e participante na sua escrita.

O Museu concebe e articula os espaços da exposição permanente de forma a tornar possível colocar questões críticas sobre os *problemas do ver* que são, fundamentalmente, questões sobre o corpo e a operação do poder social¹⁸. Para tal, em primeiro lugar, promove a consideração do observador como um efeito de um sistema discursivo, social, tecnológico e institucional¹⁹ e integra dispositivos óticos que vão correspondendo à transformação do estatuto do observador desde o séc. XVII até à actualidade; em segundo lugar, propõe a abordagem crítica da centralidade da visão, como *teoria*, *panóptico* ou *espectáculo*, pelos seus efeitos perversos; em terceiro lugar, instiga a compreender a mutação drástica da natureza da visualidade, em decurso na actualidade, pela qual as imagens visuais deixam de ter qualquer referência à posição de um observador localizado num mundo *real*, percebido óticamente²⁰; e, paralelamente, promove uma abordagem integrada das várias coleções que constituem o arquivo e o entendimento do mesmo como um campo de trabalho *hipertextual*, ou seja, distribuído e cruzado.

O Museu Casa da Imagem, tendo como eixo central a exposição permanente, vai concebendo, através do Serviço Educativo, a integração das várias linhas de ação, provocando a alternância do objeto de referência e de estudo num entrecruzamento de perspectivas e propostas interpretativas a partir do arquivo e que o vão, simultaneamente, constituindo.

18. Jonathan Crary — *Techniques of the Observer*. Cambridge/London: MIT Press, 1990, p.3.

19. Jonathan Crary — *Techniques of ...*, p.6.

20. Jonathan Crary — *Techniques of ...*, p.2.

O FUNDO FOTOGRÁFICO TEÓFILO REGO. DA PRESERVAÇÃO AO ACESSO ONLINE¹

Graça Barradas

Recuperação e preservação de fundos fotográficos

Em Portugal, os estúdios fotográficos começaram a surgir em meados da segunda metade do século XIX, sobretudo nas grandes cidades, e alguns anos mais tarde nas cidades do interior. No Porto, alguns dos primeiros fotógrafos, ainda amadores, foram estrangeiros, como o escocês Frederick William Flower (1815-1889)² e o inglês Joseph James Forrester (1809-1861). Os estúdios fotográficos começaram a emergir na invicta inicialmente vocacionados para a fotografia de retrato, como o estúdio de Miguel Novaes, fundado no Porto em 1854, ou os seus contemporâneos João Baptista Ribeiro (1790-1868) ou Domingos Pinto de Faria (1827-1871). Mais tarde destacaram-se ainda os estúdios da Casa Biel (anteriormente Casa Fritz) de Emilio Biel (1838-1915) adquirida em 1874; a Fotografia Alvão (anteriormente Foto Velo-Clube) fundada em 1902 por Domingos Alvão (1872-1946); e a Foto Beleza fundada em 1907 por António Beleza³.

Ao longo da história, nem sempre a fotografia foi reconhecida como parte integrante da categoria das fontes primárias, quer por arquivistas quer por historiadores, o que deu origem a que muitas vezes se verificasse alguma negligência relativamente aos fundos e coleções fotográficas, remetidos frequentemente para a “categoria de miscelâneas ou memorabilia”⁴. A difusão da fotografia ao longo dos anos também se deve em grande parte ao desenvolvimento dos processos fotográficos e ao processo reprográfico das imagens. Assim, podemos estabelecer duas etapas essenciais do processo fotográfico: a primeira criativa, que parte da ideia original da toma de uma fotografia, e a outra reprodutiva, que copia o original⁵ tantas vezes quanto se queira, processo este que tornou possível a democratização da fotografia.

Foi com o intuito de preservar e dar a conhecer o património fotográfico nacional, que desde o final do século XX, diversas instituições públicas e privadas têm vindo a adquirir, por compra ou doação, espólios, coleções ou fundos fotográficos. Muitos destes documentos fotográficos pertenciam a entidades privadas que, por vezes, não têm possibilidade de manter uma boa conservação dos documentos, nem de providenciar a sua disponibilização ao público de forma eficaz. Neste âmbito, destaca-se a atuação do Centro Português de Fotografia (CPF)⁶ que adquiriu diversos fundos fotográficos, muitos anteriormente custodiados pelo extinto Arquivo Nacional de

1. 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”).

2. A Fundação Serralves apresentou no 1º Fotoporto, em 1988, a exposição e respetivo catálogo *Frederick William Flower a pionner of portuguese photography*.

3. Após a morte de Emilio Biel, António Beleza comprou em hasta pública parte do seu espólio no ano de 1916. Fernando de Sousa - “Introdução” in *Espólio Fotográfico Português*. Coordenação de Fernando de Sousa. s/l: CEPESE, 2008, p. 18.

4. Margery Long, “Photographs in *Archival Collections*” in *Archives and Manuscripts: Administration of Photographic Collections*. Chicago: Society of American Archivists, 1984, p. 9.

5. Juan-Miguel Sánchez-Vigil e Antonia Salvador-Banítez – *Documentación Fotográfica*. Barcelona: Editorial UOC, 2013, p. 19.

6. 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, ficando como uma unidade orgânica dependente da Direção-Geral de Arquivos.

Fotografia, e que atualmente detém cerca de 2 milhões de documentos fotográficos⁷. O CPF, desde 2005, procedeu à descrição, digitalização e difusão através da base de dados *DigitArq*, de fundos fotográficos de entidades privadas que se encontram sob a sua custódia, de que são exemplo os estúdios fotográficos Tavares da Fonseca, Lda (Porto), a Fotografia Alvão (Porto), ou a Fotografia Horácio Novais, herdeiros (Lisboa). Esta base de dados encontra-se integrada com a do Arquivo Nacional da Torre do Tombo – Direção Geral do Livro, dos Arquivos e Bibliotecas (DGLAB).

Existem igualmente outras instituições portuguesas que adquiriram fundos fotográficos particulares, procedendo posteriormente ao seu tratamento e difusão, como o caso da Fundação Calouste Gulbenkian que recuperou o fundo Estúdio Novais (Lisboa), adquirido em 1985, e o divulgou através da página web da Biblioteca de Artes da Fundação.

Por último, referimos ainda o projeto Espólio Fotográfico Português de 2007, com a denominação *O Espólio da Foto Beleza*. O fundo, com cerca de 600.000 espécies fotográficas⁸, foi recuperado pelo Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade (CEPESE), disponibilizando *online* parte das imagens com intuito comercial, divididas entre os seguintes temas: Ciclo do Vinho do Porto; Paisagísticas; Empresariais e associativas; Documentais e monumentos; e Retrato.

Muitas vezes na difusão de arquivos fotográficos são-nos apresentadas subdivisões temáticas que originam uma leitura algo equívoca da organização original dos fundos, reduzindo a poucos temas a produção fotográfica do estúdio. É algo comum a adulteração da sua ordem original em função do que se crê ser o interesse do utente / investigador, ou seja, apresentando-a de forma temática, principalmente se o intuito dessa difusão é a comercialização de imagens.

À semelhança da recuperação dos fundos dos estúdios fotográficos anteriormente mencionados, o projeto de investigação “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. O Centro de Estudos Arnaldo Araújo (CEAA) da Escola Superior Artística do Porto (ESAP), em cooperação com o Museu Casa da Imagem da Fundação Manuel Leão, propôs-se selecionar um conjunto de cerca de 5000 imagens relativas ao tema da arquitetura moderna, aproximadamente entre o âmbito cronológico de 1940 a 1960. O projeto tem como objetivo principal a promoção e difusão do estudo da arquitetura moderna, em especial do Porto e norte de Portugal e da sua relação com a fotografia. A seleção efetuada por investigadores do projeto terá em conta a qualidade e originalidade tanto das obras arquitetónicas representadas como da própria estética da fotografia, salientando obras inéditas / não publicadas, montagens fotográficas originais e a boa conservação dos negativos.

7. Silvestre Lacerda e Natália Gravato - *Guia de Fundos e Coleções Fotográficas 07*. Lisboa: CPF/DGARQ, 2007, p. 8.

8. Fernando de Sousa - "Introdução" in *Espólio...*, p. 20.

Teófilo Rego – o fotógrafo

Teófilo Rego nasceu a 2 de Julho de 1914 no Brasil, viajando para Portugal em 1924. No ano seguinte ingressa nas Oficinas Marques Abreu: zincogravura, fotogravura, símile-gravura (Porto), importante oficina no panorama das artes gráficas e de edição fotográfica em Portugal. Nas oficinas trabalhou inicialmente como tipógrafo impressor passando posteriormente para a área da gravura, onde aprendeu também fotogravura e tipografia. Em 1944 começa a trabalhar nas oficinas Lito Maia (Porto) como fotógrafo de folheto, onde permanece dois anos⁹. Teófilo Rego filiou-se no Grémio Nacional dos Industriais de Fotografia (Lisboa), Sindicato dos Trabalhadores Gráficos dos Distritos do Porto, Bragança e Vila Real, Associação Fotográfica do Porto, e Associação Nacional dos Industriais de Fotografia, a qual emitia a carteira profissional e licença fotográfica.

No ano de 1947 inaugura o Estúdio Foto-Comercial na Rua da Alegria nº 482, no Porto, onde desenvolveu o seu trabalho até 1956, quando muda o estúdio para a Rua Santa Catarina nº 1583. Após a sua morte em 1993, o negócio continua com a sua filha e neta até o ano de 2001.

No domínio do fotojornalismo fez trabalhos de reportagem para o *Diário do Norte*, assim como reportagens encomendadas pelo Secretariado Nacional da informação, Cultura Popular e Turismo (SNI)¹⁰ como a visita do General Franco ao Porto e Bussaco, de Oliveira Salazar a Braga, ou da visita da Rainha de Inglaterra Isabel II à Feitoria Inglesa no Porto¹¹. Também fotografou para edição de coleções de postais como, por exemplo, as encomendas para a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (Porto).

Teófilo Rego participou em diversas publicações na sua maioria relacionadas com estudos de história da arte e arquitetura, seguindo a linha das Oficinas Marques de Abreu, onde iniciou a sua carreira. Marques de Abreu destacou-se principalmente na edição fotográfica no âmbito do património nacional e no estudo da história da arte, como o demonstram as publicações *A ilustração moderna* (1898-1903), a revista *Arte: Archivo de obras de arte* (1905-1912), e especialmente *A ilustração moderna* (1926-1932)¹². Teófilo realizou trabalhos de fotografia ilustrativa para várias monografias como *A talha no concelho de Vila do Conde* da Câmara Municipal de Vila do Conde¹³, *Capela das Almas. Uma jóia da azulejaria portuguesa* de Alexandrino Brochado¹⁴, ou em obras de Domingos de Pinho Brandão (Bispo Auxiliar da Diocese do Porto) como, por exemplo, *Algumas das mais preciosas e belas imagens de Nossa Senhora existentes na Diocese do Porto*.¹⁵

Consagrando-se como fotógrafo comercial, entre os seus clientes contavam-se diversas entidades como câmaras municipais, institutos, empresas, artistas e arquitetos. Destes destacam-se, pela assiduidade com que recorreram ao Estúdio Foto-Comercial: Marques da Silva¹⁶, João Andresen, Januário Godinho, José Carlos Loureiro, Rogério de Azevedo, Ricca Gonçalves, entre outros.

9. Porto, *memória fotográfica: Teófilo Rego*. Porto: Arquivo Histórico Municipal / Casa do Infante, 1990, p. 4.

10. O Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), foi criado em 1933, alterando a sua designação em 1944 para Secretariado Nacional da informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). O SNI foi extinto em 1968, tendo os respectivos serviços transitado para a Secretaria de Estado de Informação, Cultura Popular e Turismo, da Presidência do Conselho de Ministros.

11. Porto, *memória fotográfica...*, p. 4.

12. José Pedro Aboim Borges - *Marques de Abreu: A fotografia e a edição fotográfica na defesa do património cultural* (Tese de Doutoramento). Lisboa: FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2013, p. 21.

13. Porto: Livraria Telos Editora, 1985.

14. Catálogo de Exposição de Fotografia, Vila do Conde: CMVC, 1978.

15. Porto: Diocese do Porto, 1988. Com estudo gráfico do arquiteto Fernando Lanhas.

16. Instituto Marques da Silva / Instituto de Recursos e Iniciativas Comuns da Universidade do Porto (ed.), *Marques da Silva e a fotografia: Imagens de uma época*, Porto: Universidade, 2005.

A única exposição individual de Teófilo Rego foi em 1990, apresentada na Casa do Infante (Porto), com 80 fotografias a preto/branco sobre o tema da cidade do Porto, a convite da Câmara Municipal¹⁷.

Teófilo Rego – o fundo fotográfico

O fundo fotográfico foi adquirido em 1998 pelo Padre Manuel Leão à família do fotógrafo Teófilo Rego e, mais tarde, foi doado à Fundação Manuel Leão, encontrando-se atualmente em depósito no Museu Casa da Imagem (Vila Nova de Gaia), acondicionado em cerca de 3550 unidades de instalação, caixas e envelopes, na sua maioria de origem.

Para além do fundo fotográfico Teófilo Rego - denominado de fundo por ser constituído por documentação de uma mesma proveniência¹⁸ - também foi adquirido um espólio¹⁹, pertencente ao fotógrafo, constituído por máquinas fotográficas antigas que colecionava, material fotográfico do Estúdio Foto-Comercial, entre outros.

Este fundo está dividido originalmente em três atividades distintas: duas dentro do funcionamento do estúdio, a comercial e a de retrato; e outra atividade dedicada às imagens que realizou num contexto pessoal, ou seja, imagens não encomendadas, e captadas consoante a sua estética e interesses como fotógrafo. Precisamente por incluir fotografias de carácter comercial e de carácter pessoal este conjunto é denominado de fundo Teófilo Rego e não somente de fundo Foto-Comercial. É constituído por cerca de 600.000 documentos fotográficos, maioritariamente por negativos de formato 9x12 cm de gelatina e sais de prata em acetato de celulose, algumas unidades de tamanho 13x18 cm, e alguns vidros das mesmas dimensões, provas em papel em 9x12 cm e fotolitos. A nível de conservação muitos dos negativos em acetato de celulose apresentam algum estado de deterioração avançado.

A série de retratos consta de cerca de 730 unidades de instalação de pequena dimensão, identificadas pela data da captura: mês/ano. A maior parte dos registos fotográficos de Teófilo Rego correspondem a trabalhos comerciais, ao contrário do que se passava nos estúdios no início do século XX em que o retrato predominava, é o caso por exemplo do Estúdio Foto Beleza no qual mais de 98% do seu fundo corresponde a fotografia de retrato²⁰.

A série comercial, que se pretende focar maioritariamente neste artigo, é a que se destaca neste fundo pela sua dimensão e diversidade, cerca de 80% do total de imagens que o constituem, o que demonstra claramente a principal atividade e reconhecimento de Teófilo Rego enquanto fotógrafo profissional. Esta série está, à semelhança de outros estúdios da época como, por exemplo, o Estúdio Mário Novais, organizada por clientes²¹, cada caixa corresponde a um cliente e encontra-se sequenciada por ordem alfabética.

A série pessoal encontra-se acondicionada em caixas, aparentando estar organizada por alguma proximidade temporal e temática, contudo, não se

17. Porto, *memoria fotográfica...*, p. 4.

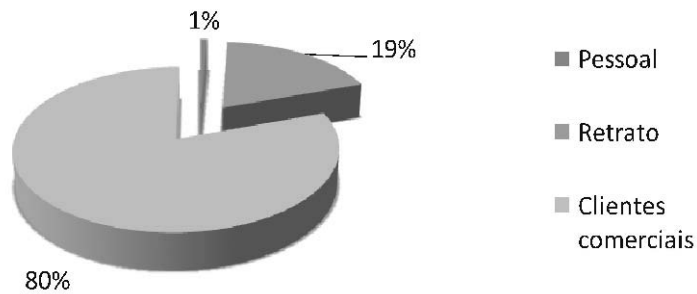
18. Definição distinta de “coleção”, a qual constitui um conjunto de documentos com características comuns reunidos artificialmente. Conf. ICA - International Council on Archives. *Multilingual Archival Terminology*. <<http://www.ciscra.org/mat/>> (9 de Outubro de 2014).

19. Denominação que inclui documentos ou objetos de diversa natureza segundo a NP 4041 – Informação e documentação, 2005.

20. Fernando de Sousa - “Introdução” in *Espólio...*, p. 20.

21. Fundação Calouste Gulbenkian - *Mário Novais. Exposição do Mundo Português 1940*. Lisboa: FCG, 1998, p. 35.

Constituição do Fundo fotográfico Teófilo Rego



Quadro 1 Unidades de instalação que compõem o fundo.

conhecendo a sua ordem original. Relativamente aos temas, Teófilo Rego explora na fotografia pessoal os seus interesses particulares enquanto artista, retratando a parte mais antiga e pitoresca da cidade, como as ruas antigas do Porto, a Ribeira e seus habitantes, os barcos no Douro e os pescadores, ou as vendedoras de castanhas. Fotografou igualmente a parte mais moderna da cidade como a Avenida dos Aliados ou a Praça D. João I, para além de ter feito experiências diversas de fotografia urbana noturna.

Maria do Carmo Serén engloba Teófilo Rego no período do Estado Novo dentro do grupo dos salonistas do Porto, cujas imagens realizadas não diferiam muito dos seus congéneres estrangeiros, predominando as paisagens pictóricas e motivos humanistas²². Serén salienta ainda a semelhança da fotografia de Rego com a do fotógrafo Tavares da Fonseca (1908-90's), fundador da empresa publicitária Belarte em 1939, e dos Estúdios Tavares da Fonseca Lda. em 1955. Afirma ainda que esta semelhança se verifica na dedicação que coloca a fotografar a cidade do Porto “mantendo a diretriz salonista da perfeição técnica e dos efeitos formais da temática.”²³

Ao contrário de alguns estúdios fotográficos, como o caso do Estúdio Foto Beleza, o fundo fotográfico Teófilo Rego possui muito pouca documentação textual de suporte às imagens, como registos de encomendas ou listagens de clientes. Também são poucos os casos em que se encontra registada a data de captura da imagem, ou a identificação de local ou objeto fotografado.

A digitalização e o acesso *online*. O procedimento no fundo fotográfico Teófilo Rego

Atualmente a digitalização de fundos e coleções fotográficas providencia o acesso a milhares de imagens em qualquer formato, suporte nado digital ou

22. Maria do Carmo Serén – “A fotografia salonista” in *O Porto e os seus fotógrafos*. Coordenação de Teresa Siza. Porto: Porto Editora, 2001, p. 237.

23. Maria do Carmo Serén – “A fotografia... p. 250.



Figura 1. Praça D. João I, Porto, s.d.
Fundo Fotográfico Teófilo Rego, Museu Casa da
Imagem – Fundação Manuel Leão.
PT-FML-TR-PES-16-037.

por reprodução de fotografia analógica. A fotografia não conseguiu inicialmente alcançar o estatuto de documento, mas a sua reprodução e difusão a nível institucional, obrigou de certa maneira ao seu reconhecimento. A sua rápida difusão e conseqüente procura por parte de utilizadores, levou a que se focasse a atenção na digitalização e na recuperação da informação dos seus conteúdos através de termos descritores, originando pontos de acesso para a pesquisa.

A digitalização tem a dupla função de preservar e difundir a documentação. A preservação do original que ao ser digitalizado ficará salvaguardado de constante e indevido manuseamento, principalmente no caso de documentos em mau estado de conservação. Mesmo no caso de ser necessário uma imagem para reproduzir em grande formato pode-se sempre recorrer à imagem digitalizada se esta estiver com boa resolução, inclusive nestes casos podemos ampliar e detetar pormenores que não são visíveis muitas vezes no tamanho original. Em caso de perda, furto ou dano por acidente, uma fotografia digitalizada com boa resolução poderá substituir o original na sua função informativa. Relativamente à função da difusão, a digitalização de uma fotografia potencia o seu uso em número de utilizadores, estas podem ser acedidas de qualquer local, a qualquer hora e por mais do que um utilizador em simultâneo. Facilita a pesquisa sobre um determinado tema, nome ou local através da indexação; e também facilita a reprodução de imagens, já que em formato digital a sua multiplicação é mais rápida e eficiente.

Por outro lado, temos também inerente a questão dos direitos de autor sobre as imagens. Por exemplo, o projeto Estúdio Mário Novais propôs-se a

difundir parte do fundo correspondente às fotografias que não se encontram protegidas por direitos de autor ou direitos conexos, assim como o projeto Espólio Fotográfico Português que igualmente difunde e comercializa as fotografias que não têm direitos inerentes. Em alguns arquivos fotográficos desconhece-se qual a sua forma de aquisição e as condições em que foram adquiridos, o que implica que por falta de informação pode ser restringido o acesso às fotografias ou à sua reprodução para que não haja infração ao código dos direitos de autor e direitos conexos.²⁴

O projeto FAMEP tem uma seleção de imagens de base temática, neste caso a arquitetura moderna no Porto e norte de Portugal, selecionando as imagens de entre as atividades comercial e pessoal deste fundo, contudo respeitando a ordem do arquivo físico. A opção de construir a estrutura do arquivo *online* por séries e unidades de instalação segue a linha de visão arquivística de Centro Português de Fotografia, que descreve os seus fundos de fotografia utilizando um sistema hierarquizado. A estruturação da base de dados do fundo fotográfico Teófilo Rego tem, por um lado, como objetivo respeitar e refletir a ordem original do arquivo físico e, por outro lado, salvaguardar os direitos de autor inerentes à parte pessoal e comercial.

Ao incidir na seleção sobre duas séries distintas obter-se-á uma maior abrangência de temas e perspectivas da fotografia de Teófilo Rego, tanto de âmbito mais documental, como de âmbito mais artístico. A fotografia como documento não exclui automaticamente a fotografia artística, ou vice-versa, também dependente da visão do recetor. Rosa Olivares refere a este propósito que o termo documento pode-se referir a qualquer fotografia, já que a arte é um documento de uma época e de uma forma de ver e analisar²⁵.

Para a seleção das fotografias do fundo fotográfico Teófilo Rego, o projeto FAMEP seguiu os seguintes procedimentos: inventário preliminar de todas as unidades de instalação do fundo; seleção das imagens a integrar na base de dados atribuindo-lhe um código de referência segundo as normas ISAD-G²⁶; colocação de um “fantasma” na unidade de instalação de onde o negativo foi retirado; envio dos negativos em mau estado de conservação para restauro; descrição da imagem e acondicionamento em envelope de 4 abas *acid-free* e em unidade de instalação nova, referindo a respetiva cota topográfica.

O processo de digitalização será efectuado com uma resolução de 600 dpi e saída a 400%, sendo a matriz guardada em formato tiff, seguindo-se uma cópia jpeg para difusão *online*. As imagens não serão submetidas por norma a tratamento digital, a não ser em casos excepcionais, para salvaguardar a sua integridade.

A fase de descrição de uma imagem tem em conta as diversas fontes onde se pode ir buscar informação, por um lado, a análise conotativa da imagem, ou interpretação dos elementos, por outro, a análise sociológica ou interpretação crítica da imagem²⁷, ou seja, o contexto que envolve a produção da imagem,

24. Silvestre Lacerda e Natália Gravato – *Guia de...*, p. 17.

25. Rosa Olivares - “Cuadros de una exposición. Fragmentos de una colección” in *Fondos de la colección de fotografía de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Consejería de las Artes, 2003.

26. Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística: adoptada pelo Comité de Normas de Descrição, Estocolmo: Suécia, 19-22 de Setembro de 1999 / Conselho Internacional de Arquivos; trad. Grupo de Trabalho para a Normalização da Descrição em Arquivo.- 2ª ed. Lisboa: Instituto dos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo, 2002.

27. Joan Boadas, Lluís Esteve Casellas, M. Angels Suquet – *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Girona: CCG Ediciones, 2001, p. 191, citando Jacques Chaumier.



Figura 2 e 3. Unidade de instalação original, e após o novo acondicionamento das fotografias selecionadas. Fundo fotográfico Teófilo Rego (Imagem do autor).

como documentação textual associada (livros de registos, índices, etc.) ou, inclusive, informação recolhida da própria fotografia como carimbos, assinaturas ou datas. No caso do fundo fotográfico Teófilo Rego a informação relativa a cada imagem e a documentação textual associada é escassa. A descrição tem como objetivo sistematizar a informação mais pertinente relativa a cada imagem, e juntamente com a indexação facilitar a pesquisa por parte dos utilizadores. Optou-se por dar títulos auto-explicativos e objetivos, e o uso de linguagem controlada nos descritores relativos a pontos temáticos, geográficos ou nominativos, este último seguindo a norma ISAAR(CPF)²⁸. No processo que leva à digitalização e difusão de milhares de imagens, é inevitável a necessidade da conservação e tratamento destes novos documentos digitais. A preservação digital consiste em garantir que a informação digital permanece acessível e com a qualidade de autenticidade para ser interpretada futuramente, recorrendo a uma plataforma tecnológica diferente da utilizada no momento da sua criação²⁹. No presente caso as imagens estão a ser guardadas em formato Tiff, como já foi mencionado. Segundo Iglésias Franch³⁰ este formato será o mais indicado em termos de preservação digital, comparando com o Jfif, Jpeg2000 e Png. As imagens Tiff estão gravadas num disco externo, do qual é efetuada sempre uma cópia de segurança num segundo disco, a guardar em local fisicamente distinto do primeiro.

Pode-se mencionar ainda que, pelo facto de não se ter digitalizado e difundido o arquivo completo, não se consegue consultando a base de dados ter uma noção real da sua dimensão, organização e diversidade. Contudo, uma vez que a base de dados reflete a organização do arquivo físico pode ser sempre

28. Norma internacional para os registos de autoridade arquivística relativos a instituições, pessoas singulares e famílias. Paris: França, 15-20 Novembro 1995 Conselho Internacional de Arquivos. Trad. IAN/TT - Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo e BAD - Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas. Lisboa, 1998.

29. M. Ferreira - *Introdução à preservação digital: conceitos, estratégias e actuais consensos*. Guimarães: Escola de Engenharia da Universidade do Minho, 2006, p. 20.

30. Iglésias Franch - *Fotografia digital en los archivos*. Gijón: Trea. (Archivos siglo XXI, 8), 2008, p. 129.

ampliada acrescentando-se novas unidades de instalação em projetos futuros, complementando o trabalho agora apresentado.

A finalidade da digitalização de fotografias, cumpre neste projeto a sua função em pleno, por um lado, preservando os originais, já de si bastante danificados por condições de acondicionamento e variações de temperatura e humidade relativa; e por outro lado, otimizando a recuperação da informação relativa a imagens de arquitetura, através da descrição e criação de pontos de acesso, potencializando o estudo da arquitetura moderna e da sua relação com a fotografia no contexto português.

CONSERVAÇÃO DE FOTOGRAFIA.

PERSPETIVAS DE UMA FOTÓGRAFA NUM ARQUIVO

Cláudia Gaspar

*"Conservation is not only a technical operation: it influences the way images are perceived, conferring a certain status and imparting a concrete value to them"*¹

O fotógrafo é um criador de memórias visuais. O seu corpo de trabalho, seja ele conceptual, comercial ou documental é um reflexo do seu tempo e das suas vivências. Segundo Mary Lynn Ritzenthaler e Diane Vogt-O'Connor em "Photographs Archival Care and Management"² a fotografia providencia informação sobre; as atividades socioculturais de uma região e determinados grupos sociais, organizações e até empresas; abre portas a eventos históricos passados; são registos que permitem a compreensão da evolução das diferentes áreas de interesse humano, providenciando material de estudo e pesquisa.

E é este potencial de informação que se pretende preservar e passar para gerações futuras. O trabalho que é realizado num arquivo na conservação de fotografia, visa isso mesmo, a salvaguarda das espécies fotográficas, tanto pelo seu valor como objeto, processo fotográfico e suporte, como pelo seu conteúdo intelectual.

Numa perspectiva de fotógrafa e agora conservadora de fotografia é com alguma facilidade que interajo com estes objetos fotográficos que são documentos que contam histórias por imagens. Em termos práticos, ter os conhecimentos e a experiência em fazer fotografia analógica, permite-me realizar uma análise subjetiva quanto às alterações que aquele processo fotográfico possa ter sofrido ao longo dos anos passados (as deteriorações). Com algumas certezas traço a viagem de certas espécies fotográficas pelo tempo como, por exemplo, se estiveram acondicionadas, se o local de armazenamento tinha condições ambientais adequadas ou se o manuseamento foi o mais adequado. Ao contrário da atividade como fotógrafa, como conservadora tenho que manter um nível de objetividade acrescido pelo grau de exigência que todas as tarefas requerem. O trabalho num arquivo de fotografia é orgânico e existem sempre várias tarefas a realizar sobretudo de manutenção contínua: seja nos depósitos, materiais ou procedimentos de conservação; no entanto hoje em dia são muitos os arquivos que se deparam com dificuldades na concretização dos seus objetivos.

1. Anne Cartier-Bresson, retirado de Debra Hess e Jennifer Jae Gutierrez - *Issues in the Conservation of Photographs*. Getty Publications, 2010, pág 58.

2. Diane Vogt-O'Connor e Mary Lynn Ritzenthaler - *Photographs, Archival Care and Management*. Chicago: Society of American Archivists (SAA), 2008, pág. xiii.

De todas estas dificuldades que os arquivos enfrentam hoje em dia, as duas principais dificuldades estão relacionadas tanto com a falta de verbas, como a escassez de recursos humanos especializados para assegurar a manutenção e tratamento dos seus espólios, tendo em conta que ambas são fatores que colocam em risco a salvaguarda dos objetos. Com vista a contornar a falta de verbas é possível atuar ao nível da conservação preventiva de forma a minimizar os riscos aos quais a documentação fotográfica está exposta.

A conservação preventiva tem como objetivo minimizar o risco de danos provocados nos objetos, atuando no controlo dos fatores de risco a que os objetos estão sujeitos num arquivo, permitindo a sua preservação ao longo do tempo. Entre outros podem destacar-se como sendo os principais fatores de risco, a humidade relativa³ (HR), a temperatura (T), poluentes atmosféricos, fatores biológicos, luz, o manuseamento e armazenamento incorretos.

Dentro destes fatores existem várias formas de controlar certos riscos internos e externos à documentação, no entanto, e como é o caso da Casa da Imagem, quando não há orçamentos elevados é necessário recorrer a estratégias *low-cost* que consigam reproduzir resultados satisfatórios a longo prazo.

Uma grande parte do trabalho passa pela escolha do local de armazenamento dos objetos, os depósitos, e o controlo ambiental dos mesmos. A HR e a T são os dois fatores ambientais cuja monitorização e controlo são extremamente necessários, para que possam prevenir-se oscilações uma vez que são elas que vão potenciar o desenvolvimento de deteriorações nas espécies fotográficas. Tanto em ambientes muito húmidos como secos, o potencial higroscópico⁴ dos componentes das fotografias vai reagir e fazer acelerar as diversas formas de deterioração. A gelatina, que é o meio ligante⁵ mais comum dos processos fotográficos do século XX, na presença de humidade relativa elevada (acima do 60%) ultrapassa o ponto crítico, fica como gel o que facilita a aderência de sujidades e migração de compostos químicos que leva à degradação da imagem em prata.⁶

Em ambientes muito secos a gelatina seca pode estalar e, em suportes plásticos, pode acontecer o seu encurvamento pela tensão exercida pela gelatina sobre os mesmos.

Segundo Lavédrine em *A Guide to the Preventive Conservation of Photograph Collections*,⁷ reduzindo a temperatura em 10°C está-se a duplicar o tempo de vida do material fotográfico porque, as reações químicas estão ligadas à temperatura de forma exponencial.⁸ De forma geral os valores preferenciais de HR devem situar-se entre os 30%-50% sem nunca ultrapassar os 60% e com oscilações de $\pm 5\%$. A T deve situar-se abaixo dos 18°C, com oscilações inferiores a 1°C, para a generalidade dos materiais fotográficos. É adequado para provas a preto e branco, negativos em suporte de vidro e poliéster.

3. Quantidade de vapor de água que existe no ar comparada com a quantidade máxima de vapor de água que o ar pode conter à mesma temperatura, e é expressa em percentagem.

4. Potencial que os materiais têm para absorver água.

5. Camada de uma fotografia que tem em suspensão os sais que constituem a imagem.

6. Bertrand Lavédrine, Jean-Paul Gandolfo e Sibylle Monod - *Les collections photographiques. Guide de conservation préventive*. Paris: Arsag, 2000, pág. 109.

7. Bertrand Lavédrine - *A Guide to the Preventive Conservation of Photograph Collections*. Los Angeles: Getty Publications, 2003, pág. 95.

8. Segundo a Equação de Arrhenius.

Os processos intrinsecamente instáveis - como é o caso dos polímeros naturais, nitratos e acetatos de celulose e processos de cromogéneos - devem ser armazenados em arquivo frio de forma retardar os processos de deterioração, ou congelamento para os estagnar.

Uma boa forma para controlar estes fatores a baixo custo, é a utilização de desumidificadores. Começando por escolher uma sala para depósito sem janelas (ou que possa ser selada), vai permitir que até com desumidificadores comerciais haja maior controlo da HR. Esta sala só deve servir a função de arquivo, não sendo local de passagem ou de convívio.⁹ Para este espaço não são recomendados locais como um sótão ou uma cave pois são os mais propensos à variação ambiental.

Um dos maiores desafios na conservação de fotografia consiste no tipo de acondicionamento e armazenamento das espécies fotográficas. Muitos são os arquivos que se debatem com a falta de espaço e por esta razão muitas vezes os objetos são armazenados em locais menos apropriados e expostos a fatores ambientais, biológicos, químicos e físicos adversos.

É por isso importante que se estabeleçam formas de acondicionamento e armazenamento que proporcionem alguma estabilidade às espécies fotográficas.

Ainda segundo Lavédrine,¹⁰ existem 3 níveis de proteção das espécies fotográficas.

O nível I - o mais próximo do documento físico (que está em contato direto com o documento) são por exemplo, os envelopes ou as caixas;

O nível II - que é o espaço físico (estantes por exemplo) onde são colocadas;

E por fim o nível III - o local onde são armazenadas as espécies, o depósito. Isto permite que haja várias "camadas" de proteção no caso de desastres nos depósitos, providenciando também um microambiente em que as espécies ficam protegidas contra potenciais fatores danosos.

A escolha do material para o acondicionamento, nível I de proteção, das espécies fotográficas é crucial, se não se quer correr riscos de perder ou causar mais danos nos originais. É essencial ter a informação sobre a composição dos materiais, ter atenção à sua composição química e verificar se passaram no teste PAT,¹¹ antes de tomar qualquer decisão e ter em conta materiais livre de ácidos, sem texturas e quimicamente estáveis.

Para organizar as espécies fotográficas dentro de um depósito, nível II de proteção, as estantes são a melhor opção. De preferência estantes de metal, uma vez que as de madeira vão atrair mais atividade biológica e requerem maior manutenção.

Embora não sejam vastas as opções para um arquivo, quando não há orçamento para adquirir a melhor gama de produtos para a conservação, existem algumas opções que vão garantir a salvaguarda das espécies

9. Luis Pavão - *Conservação de Coleções de Fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 1997, pág. 196.

10. Bertrand Lavédrine, Jean-Paul Gandolfo e Sibylle Monod - *Les collections...*, pág. 65.

11. *Photographic Activity Test* - Teste padrão (ISO18916) desenvolvido pelo *Image Permanence Institute* para avaliar materiais para acondicionamento e exposição de fotografias.



Figura 1. Interior do depósito sujo na Casa da Imagem, nível de proteção II - estantes. (Cláudia Gaspar, 2014)

fotográficas.

Como já foi referido, a escolha do espaço para depósito é crucial, um espaço exposto à luz, com grandes oscilações de HR e T, vai proporcionar um ambiente ideal para o desencadeamento e progressão das deteriorações que são geralmente irreversíveis.¹²

A par desta problemática, muitas vezes o desconhecimento do conteúdo dos Fundos e Coleções não permite a um arquivo atuar da forma mais eficaz. Para tal, assim que o arquivo adquire um Fundo/Coleção, necessita de fazer uma breve avaliação (inventário) que permita reunir informação suficiente sobre todos os seus aspectos; são eles: a dimensão, quantidades, estado de conservação, se existem ou não urgências e quais, se há necessidade de segregação, e o seu conteúdo intelectual que permite avaliar prioridades no tratamento e o seu potencial interesse para o público.

É importante conseguir reunir o maior número de informação possível, sem que seja demasiado extenso ou que se tenha que despendir muito tempo. E só assim é possível elaborar propostas de tratamento e estratégias de conservação preventiva adequadas.

Um Fundo/Coleção que possua nitratos de celulose deve desde logo fazer a sua segregação. O nitrato de celulose é um polímero natural altamente instável, com o tempo liberta ácido nítrico e contamina as espécies que estejam nas proximidades. Outro grande problema deste plástico é poder entrar em combustão espontânea, por causa da sua composição química que o torna altamente inflamável, se não estiver devidamente acondicionado.¹³

Em 1889, a Kodak começou a produzir, industrialmente, películas de nitrato

12. Luis Pavão - *Conservação...* pág. 201.

13. Bertrand Lavédrine - *A Guide...*, pág.17.

de celulose, como forma de facilitar o processo de transporte e de criar um suporte mais resistente que o vidro e de custos reduzidos. Mas por razões de segurança e pela sua instabilidade, em 1950 este plástico foi banido. Sendo um suporte popular que se encontra em Fundos e Coleções, há necessidade de tomar atenção à identificação deste tipo de plástico.

O plástico que veio substituir o nitrato foi o acetato de celulose, que também é um polímero natural e tal como o nitrato de celulose é instável, não sendo no entanto tão perigoso.

A molécula de celulose possui uma alta afinidade com a água, sendo esta uma das causas pela qual estes plásticos são tão instáveis e susceptíveis às mais pequenas variações nas condições ambientais. O processo de deterioração do acetato de celulose é muito particular, nas primeiras etapas são a humidade relativa e o calor que vão fazer acelerar o progresso da deterioração. O ácido acético vai sendo acumulado na base da película até chegar a um ponto crítico, a partir deste ponto, as reações passam a ser autocatalíticas fazendo com que a progressão das deteriorações seja muito mais rápida.

A detecção de acetato de celulose é muito fácil de ser feita, uma vez que o ácido acético, síndrome de vinagre (*conhecido como cheiro/odor a vinagre*), que libertam torna-se muito evidente à medida que as espécies fotográficas se deterioram. Já o vidro, o poliéster, o papel e o ferro são suportes que mostram maior resistência e estabilidade, comparativamente a estes dois plásticos.

São estas particularidades, tanto dos suportes como dos processos fotográficos, que precisam ser avaliadas na hora do armazenamento. Ter num depósito espécies em bom estado de conservação e algumas já deterioradas pode fazer com que haja contaminação.

De forma geral e, muitas vezes, por falta de recursos humanos ou orçamentais, os arquivos acabam por colocar tudo no mesmo depósito. Mas tornar o ambiente num depósito que permita boas condições para todo o tipo de objetos, não só acarreta custos elevados como nem sempre é possível por falta de espaço.

Segundo Susie Clark do *Preservation Advisory Centre da British Library*, e James M. Reilly, diretor do *Image Permanence Institute*, o aconselhável é que as espécies instáveis, como os plásticos de polímeros naturais, e processos cromogéneos, devam ser armazenadas em condições de arquivo frio ou congelamento para parar o avanço das deteriorações. Nestes casos os frigoríficos comerciais *No Frost* são uma ótima solução. Mesmo que não seja possível intervir logo sobre as espécies fotográficas, com um frigorífico (ambiente frio e baixa humidade) é possível fazer logo de início a segregação das espécies mais deterioradas.

O frio vai retardar o processo de deterioração aumentando a longevidade das fotografias, ao mesmo tempo, possibilita ao arquivo algum espaço de manobra para conseguir recursos monetários que permitam a intervenção de possíveis tratamentos de conservação.

No que diz respeito à escolha dos materiais para acondicionamento, ou seja, os envelopes e caixas, estes materiais também acarretam os seus custos e até muitas vezes são materiais que só estão disponíveis por encomenda. De forma a contrariar esta problemática, é possível ser utilizado, o papel Navigator (para envelopes ou para intercalar entre fotografias) ou o CLA (envelopes, capilhas e pastas). Há algum tempo atrás estes papeis foram testados e passaram no PAT, estão aptos para a conservação e são opções de baixo custo e de fácil obtenção. Na compra do material pode-se poupar algum dinheiro apenas na compra de cartão ou papel e construir caixas e envelopes, seguindo o lema "faça você mesmo". Requer no entanto perícia e estudo de desenhos e formas de acondicionamento manuais. Quando o acondicionamento de forma individual não é possível para cada espécie, pode ser feito em conjunto.

Quanto às caixas para acondicionamento em depósito sujo, podem ser utilizadas as caixas das resmas de papel, que não adicionam custos ou outro tipo de caixas de cartão limpas, que podem ser pedidas às lojas que as tenham em excedente. É possível também reaproveitar caixas de outras coleções que estejam em boas condições, limpas e capazes.

A qualidade do ar é de igual modo importante, porque é um dos condicionantes da preservação das espécies fotográficas. Sobretudo quando se trata de um arquivo que esteja localizado num grande centro urbano sujeito a altos níveis de poluentes atmosféricos.

Os poluentes atmosféricos são gases agressivos que podem ser provenientes da combustão de derivados do petróleo nos automóveis e de indústrias (dióxido de enxofre, ácido sulfúrico, monóxido de carbono, entre outros), o dióxido de azoto e as partículas sólidas.

A melhor forma de controlar estas formas de deterioração é através da extração de ar no depósito, no entanto, esta é uma opção que acarreta alguns custos. Em casos em que não é possível instalar este tipo de sistemas, mais uma vez a sala com janelas e portas seladas, aliado à boa manutenção do espaço, é um bom modo de prevenção de correntes de ar que transportam este tipo de poluentes.

A nível biológico são os roedores, insetos e fungos as principais ameaças num arquivo, que fazem dos objetos a sua fonte alimento.

Para evitar e desencorajar a proliferação deste tipo de ameaças devem-se monitorizar e registar a atividade dos roedores, e ter atenção a objetos que possam estar contaminados colocando-os numa área à parte.

Tanto a luz natural como a artificial em excesso, podem causar danos aos objetos num arquivo, uma vez que tem um efeito cumulativo. As deteriorações provocadas pela luz causam desvanecimento e alterações de cor e uma vez que ocorrem são permanentes e irreversíveis.

Para prevenir o aparecimento de formas de deterioração pelo excesso de luz, é possível utilizar cortinas para ajudar a filtrar a luz direta do sol, desligar as

luzes quando não são necessárias e não deixar os objetos expostos durante longos períodos de tempo (rotatividade de objetos).¹⁴

No fim, mesmo que se consigam controlar todos estes fatores, se não existir controlo e cuidado no manuseamento, as espécies fotográficas vão estar sempre sujeitas a danos. A boa organização no acondicionamento e armazenamento, combinado com o mapeamento dos depósitos, surge como uma das soluções para que não haja excesso de manuseamento das fotografias.

Para prevenir algumas atitudes menos corretas é necessário que haja uma consciencialização dos riscos e que sejam realizadas ações de formação para os elementos do arquivo, por pessoas especializadas. Outra solução para restringir o manuseamento das fotografias é a sua captura digital,¹⁵ digitalização ou captura fotográfica.

A captura digital não só restringe o manuseamento dos originais, como permite o seu amplo acesso através dos sistemas informatizados, com o objetivo da salvaguarda e valorização do património.¹⁶

Para conseguir alcançar este objetivo, é necessário fazer a elaboração de planos de captura digital de acordo com:

- os requisitos do público,
- ter noção da capacidade de armazenamento dos ficheiros digitais,
- os objetivos do arquivo,
- e traçar as prioridades do Fundo/Coleção.

Não compensa a um arquivo possuir os melhores scanners se depois não tem *hardware* - e técnicos formados na área - que consiga suportar a informação que é produzida, da mesma maneira que não há necessidade fazer a captura das fotografias por ordem, por exemplo, se o público alvo só pretender uma parte específica. Este são exemplos de como é possível fazer gastos desnecessários em material ou despende tempo excessivo numa tarefa.

É preciso também criar parâmetros de captura digital que consigam colmatar este tipo de complicações. Passa em primeiro lugar pelo *hardware*, uma vez que o objetivo é fazer a captura digital uma única vez assim deve-se apostar no melhor dispositivo possível que o orçamento possibilite, seja um scanner ou uma câmara fotográfica digital.

De seguida, deve ser avaliada a capacidade de armazenamento disponível e o tipo de *software*. Só depois de ter toda a informação e saber quais os objetivos do arquivo é possível elaborar um plano de captura digital em que os ficheiros digitais, captados hoje, permanecem legíveis nos *softwares* futuros.

Depois de todos os esforços aplicados na conservação preventiva, ainda há necessidade de tratamentos de conservação. O primeiro passo a ser realizado é um cuidadoso planeamento das necessidades das espécies fotográficas. Quando o orçamento não permite grandes compras de materiais e solventes

14. Karen E. K. Brown - *Low-Cost Ways to Preserve Family Archives in ALCTS Webinar Celebrating Preservation Week*. University at Albany, Suny, 2014, pág. 11 a 13.

15. Conversão de documentos arquivísticos em formato digital, que consiste em unidades de dados binários, com os quais os computadores criam, recebem, processam, transmitem e armazenam dados. Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) - *Recomendações para Digitalização de Documentos Arquivísticos Permanentes*, Abril 2010, pág. 5.

16. CONARQ - *Recomendações...*, pág. 6.

deve apostar-se na limpeza por via seca através da remoção das partículas que estão à superfície das fotografias.

Estas partículas podem penetrar para dentro da fotografias e causar mais danos se não foram removidas.

As opções neste caso podem ser:

nos suportes de plástico deteriorados (nitratos e acetato de celulose) como não há muitas opções de tratamento, a limpeza por via seca com pêra de sopro é o tipo de tratamento mais apropriado;

nos suportes de vidro pode ser utilizada a pêra de sopro ou um pincel de cerdas macias;

as provas (suporte de papel) também podem ser limpas com a pêra de sopro, pincel de cerdas macias ou borracha (*Rotring®* ou *Staedler®* por exemplo).

Estes são alguns dos tratamentos que podem ser executados às espécies fotográficas, que não implicam custos avultados e conseguem logo alguns resultados positivos.

Em pleno século XXI, em que vemos a fotografia ser cada vez mais valorizada, cresce também a consciência da importância da sua salvaguarda e preservação para as gerações futuras. A par desta crescente valorização da fotografia, temos cada vez menos arquivos que conseguem encontrar recursos para continuarem com estratégias de conservação, seguindo todos os parâmetros ideais desta área. Muito importante são a formação e o nível de informação que um profissional da área pode trazer a um arquivo.

Como foi exposto a cima, existem maneiras de contornar algumas dificuldades e desafios que se podem colocar, mas acima de tudo é necessário ter alguém na Instituição que consiga desenvolver planos e estratégias para cada caso em específico. Um arquivo com escassos recursos monetários, com as estratégias certas, consegue desenvolver trabalho e salvaguardar os seus espólios.

DO ARQUIVO COMO NORMALIZAÇÃO AO ARQUIVO COMO CRIAÇÃO

Eduarda Neves

*O arquivo (...) é o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados.*¹

*O arquivo é “um volume complexo, em que se diferenciam regiões heterogêneas, (...). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de arquivo.”*²

Desde o século XIX que nas instituições de ordem jurídica, médica, científica, política ou econômica, a fotografia é usada como documento e arquivo, integrando as estratégias e programas de expansão dos Estados capitalistas. A associação entre indústria fotográfica e economia capitalista foi-se reforçando nos finais do século XIX, graças às progressivas revoluções técnicas e à produção crescente de equipamentos mais fáceis de manipular e transportar.

Todos estes aspectos contribuem para a aplicação da fotografia a vários domínios, entre os quais o do arquivo. Assim, por exemplo, os arquivos da polícia, desde aquele século que se encontram cheios de fotografias normalizadas, identificando delinquentes e criminosos. O dispositivo fotográfico, facilitando o trabalho de controle tanto ao nível da constituição de um arquivo como no registo de provas documentais, afirma-se como instrumento ao serviço da polícia e da prisão, do hospital e do asilo, da fábrica ou da escola, operacionalizando as estratégias de poder do universo político regulado pela nova ordem institucional.

Se para o espírito positivista do século XIX o arquivo podia constituir um modelo que traçava as fisionomias dos criminosos ou dos loucos, também o inventário fotográfico da realidade se constrói através da íntima relação entre a fotografia e o álbum. Este cruzamento afirmou-se como a primeira “grande máquina moderna de documentar o mundo e a entesourar as imagens. O álbum e a fotografia-documento funcionaram em simbiose durante quase um século, antes de se desenvolverem as agências e os arquivos. Em todo o caso, a fotografia-documento tem como horizonte o arquivamento”³. Procura-se reconstruir uma unidade a posteriori, articulada numa totalidade que o álbum e o arquivo construiria, numa compulsão obsessiva pela inventariação.

1. Michel Foucault – *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008, p.147-148.

2. Michel Foucault – *Arqueologia do Saber...*, p.146.

3. André Rouillé – *La photographie. Entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005, p. 120.

Classificam-se documentos, organizam-se objectos para os museus, aspira-se à criação de uma enciclopédia universal.⁴

Será preciso esperar sobretudo pela segunda metade do século XX para, no contexto da prática artística contemporânea, a reflexão dos artistas em torno do arquivo e da memória contribuir para que o uso da imagem fotográfica se desloque do entendimento normalizador do arquivamento, para uma concepção e prática do arquivo articuladas com um programa artístico. Esta operação acontece, aliás, no contexto da abertura que, sobretudo a partir dos anos sessenta e setenta, o campo da arte manifesta em relação à imagem fotográfica, contribuindo para a sua legitimação como paradigma das artes visuais.

Neste âmbito, organizando e classificando documentos e entrevistas, os artistas juntam e conservam fragmentos de um percurso. O recurso a múltiplos suportes e a aproximações de ordem crítica, histórica, antropológica, política, económica e mesmo biográfica é igualmente de grande significância.

O arquivo enquanto significação conduzirá a uma certa geografia da interpretação e da própria memória. Em 2001, Roland Nachtigäller, Friedhelm Scharf e Karin Stengel, preparando a exposição *Wiedervorlage d5. Eine Befragung des Archivs zur (NA) documenta 1972, Kassel*, no Museu Fridericianum e Ostfildern Ruit retomam a questão das eventuais sobreposições e ligações entre a função dos arquivos e dos museus, ou, ainda mais especificamente, da exposição. Como recorda Friedhelm Scharf⁵ no átrio da Neue Galerie, em Kassel, era apresentada uma secção diferente da documenta 5, onde se podiam ver os museus de Marcel Broodthaers, Claes Oldenburg, Herbert Distel e Ben Vautier.

Interessava aos organizadores da exposição *Wiedervorlage d5. Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972, Kassel*, a problematização que estes artistas operavam em torno das concepções sociais dominantes e a perspectiva convencional dos dispositivos de percepção; por outro lado, pretendia-se reflectir sobre o significado histórico dos materiais reunidos nos museus pessoais, expostos em 1972 e conservados, até aquela data, nos arquivos da documenta.

Procurava-se responder ao leitmotiv geral da documenta *Interrogar o real – os mundos da imagem hoje*. Os museus pessoais dos artistas, subvertiam os pressupostos ideológicos do museu e as convenções em torno do conceito de exposição, como era o caso de uma das acções de Ben Vautier, *salle de réflexion*, Herbert Distel com *Musée en tiroirs*, Claes Oldenburg com *Mouse Museum* ou Marcel Broodthaers e o *Musée d art moderne, département des Aigles*.

O uso do arquivo ou mesmo a sua diluição no trabalho pessoal dos artistas, regista o esbatimento da tradicional fronteira entre a prática artística e o documento, tornando-se este o centro da própria prática. Cada vez mais os

4. André Rouillé – *La photographie. Entre document et art contemporain...*, p.124. E mais adiante continua o autor : “Não tanto como o arquivo ou os dispositivos que se lhe seguirão, o álbum não é um receptáculo passivo. Ele não acumula, não conserva, não arquiva, sem classificar e redistribuir as imagens, sem produzir sentido, sem construir coerências, sem propôr uma visão, sem ordenar simbolicamente o real. Associado a esta utopia de pôr sistematicamente em imagens o mundo inteiro, a fotografia-documento, associada ao álbum ou ao arquivo, é investida da tarefa de o ordenar. Nesta vasta tarefa, a fotografia-documento e o álbum (ou o arquivo) jogam papéis opostos e complementares: a fotografia fragmenta, o álbum e o arquivo recompõem os conjuntos. Eles ordenam.” p.125.

5. Friedhelm Scharf – “La Documenta 5 ou le musée recréé par les artistes” in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire a l’ere de la numerisation*. Actes du Colloque. 7-8 Decembre, 2001, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004, p.50 e ss.

artistas “parecem fascinados pela ideia de substituir a estes objectos duráveis e tão específicos, o modelo do arquivo como estrutura ou material semiótico dos seus trabalhos.”⁶ Como material a ser exposto e transformado ou utilizado como meio de investigação crítica em torno do conceito de coleção, o arquivo torna-se um núcleo de documentação do percurso do artista, conservado para ser consultado ou disponível para nova transformação.

Salientando o interesse que os artistas reconhecem à potencialidade crítica do arquivo e porque assume um lugar central na arte contemporânea⁷, Bertrand Gauguet analisa as suas implicações em certos projectos, nos quais os artistas recorrem à enunciação de uma sequência de acontecimentos e narrativas. Neste âmbito, a questão da verdade torna-se periférica: perante documentos, notas, informações múltiplas, imagens, encontradas, o valor da veracidade é secundário.

O arquivo não é o que preserva e guarda para permitir mais tarde o reaparecimento. Ele é o que define ele próprio, desde o princípio, o “sistema da sua enunciabilidade” e “o sistema do seu funcionamento”.⁸ Mesmo quando os efeitos parecem reconhecíveis ou semelhantes, o arquivo afasta-se de um carácter meramente descritivo ou ilustrativo: não se procura através da obra reconstituir o arquivo mas, antes, indisciplinar classificações e interrogar o já dito.

Como afirma Michel Foucault, o arquivo não designa a totalidade de documentos ou textos que uma dada cultura guardou como testemunhos da sua identidade ou do seu passado. Trata-se, para o autor, de coisas ditas em relação às quais não se torna necessário perguntar a sua razão imediata. Nem às coisas nem àqueles que as disseram mas sim “ao sistema da discursividade, às possibilidades e às impossibilidades enunciativas que ele conduz. O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares.”⁹

Arquivo não significa igualmente a manutenção de discursos que as instituições registam para utilizar, desenterrar, quando querem recordar. O arquivo não obedece ao jogo das circunstâncias ou à ordem dos acontecimentos. É assim que Walid Raad, a propósito do trabalho do Atlas Group, refere que não inicia projectos pensando de forma global ou tendo como ponto de partida uma escrita da História; pelo contrário, entende o local como foco de resistência ou, nas suas palavras, uma contra-narrativa à História. Não podemos falar de *a* História, mas sim de contra-narrativas.¹⁰ Pensar o arquivo não é reduzi-lo às coisas ditas ou àqueles que as disseram. Se, por um lado, ele comporta enunciados possíveis e impossíveis, não nos oferecendo uma qualquer hermenêutica histórica, por outro, é também através dele que se formulam problemas, activam contradições e descontinuidades, falhas e aberturas. Recuperando o sentido que o conceito

6. Jean-Marc Poinot – “Gilles Mahé et l’archive”, in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire à l’ere de la numerisation*. Actes du Colloque..., p.128.

7. Sobre a relação entre os arquivistas e o uso do arquivo pelos artistas diz Lioba Reddeker: “Com a Internet, os arquivos tornaram-se nómadas e podem inserir-se num vasto reservatório de centros de documentação. As questões materiais dizem respeito, em relação a si mesmas, à uniformização dos meios de acesso ou ainda à legislação sobre a propriedade intelectual. (...) Os arquivistas têm uma outra apreensão do tempo. Eles colocam uma lupa sobre o fruto de dois anos de trabalho do artista. Os arquivistas reinscrevem esse instante do culminar no tempo da história, que se concebe na continuidade. Mas eles também estão submetidos à aceleração, no meio de um turbilhão de imagens, de informações e de possibilidade constantemente renovadas. Mesmo o desaparecimento acelera-se, é a condição prévia a toda a evolução rápida. Tal como o atelier, o lugar da nossa actividade tornou-se parte integrante de um sistema dinâmico. Consolidando os nossos laços, construiremos uma estrutura que se tornará, espero, um referente de qualidade nos diversos mundos da arte.” (Lioba Reddeker – “Making of – Ateliers et archives dans la dynamique de la production documentaire” in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire a l’ere de la numerisation*. Actes du Colloque..., p.30).

8. Michel Foucault – *Arqueologia do Saber...*, p.147.

9. Michel Foucault – *Arqueologia do Saber...*, p.147.

10. Walid Raad – “Ficción y acontecimiento Dislocando la historia”. Entrevista, *EXIT Express - Autorrepresentación. Rastros del yo en el arte contemporáneo*. # 43 Abril, Madrid, 2009, p.13.

de arquivo tem na obra de Michel Foucault, Anne-Marie Duguet sublinha que:

“É preciso produzir uma certa desordem, estalar o arquivo, (...) para a poder fazer viver de outra forma e produzir uma organização nova. O princípio do “anarquivo” consiste, em fazer um “retorno sobre” (ana), revirar, enviesar as perspectivas comuns, proceder a outros agrupamentos em função de iluminações e orientações determinadas. Em *A Arqueologia do Saber*, Michel Foucault mostra como cada discurso (cada obra) nunca é mais que um fragmento de um vasto conjunto de práticas e discursos, e pelo menos a este título, um arquivo não pode ser exaustivo nem acabado.”¹¹

Também Christian Boltanski nos relata que no seu primeiro livro *Tudo o que resta da minha infância de 1969*, a fotografia se manifesta como a prova aparente de um período de férias, à beira-mar com os pais, mas que, afinal, tudo se resumia a uma fotografia não identificável de uma criança com um grupo de adultos numa praia. A legenda conduzia o espectador a fazer aquela leitura; no entanto, todos os documentos eram voluntariamente falsos.¹²

Não é possível descrever um arquivo na sua integralidade, seja ele o de uma sociedade, cultura ou período histórico, nem mesmo o nosso próprio arquivo pode ser descrito pois é a partir do seu interior que falamos, é ele mesmo o objecto do nosso discurso.¹³ Através dele se diferenciam múltiplos discursos, singularidades e tempos próprios, narrativas reescritas sempre e já a partir do exterior.¹⁴ Reservatórios, memória de singularidades, acontecimentos ou lugares de rastros difusos, percursos, trocas, instruções falsas ou pistas inconstantes da prática artística. Nele circulam historicidades que desassossegam a heterogeneidade do idêntico.

Não sendo tradição ou biblioteca, o arquivo é o sistema geral onde se constituem, mantêm ou alteram os enunciados. À semelhança da imagem fotográfica, ele é o tempo que une e o tempo que separa.

Talvez Marguerite Duras não estivesse errada quando referiu que se tivéssemos “dito às pessoas que ia aparecer a fotografia, teriam ficado perturbadas, assustadas. Penso que, ao contrário do que as pessoas pensaram e ainda pensam, a fotografia ajuda o esquecimento. Tem mais esta função no mundo moderno.”¹⁵

11. Anne-Marie Duguet – “Entre données: L’“Anarchive” de Muntadas”, in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire a l’ere de la numerisation. Actes du Colloque...*, p. 66.

12. Ver sobre esta obra, Christian Boltanski (“Souvenir, Souvenirs” Canal n° 55- Déc. 1983- Avril 1984). Apud Jean Arrouye – “L’ailleurs de la photographie”, *Cahiers de la photographie. L’oeuvre photographique*, n° 15, Paris, 1985, p.111.

13. “Antes do arquivo ser consultado, constituído, há o fazer o arquivo. Ele produz a ruptura sobre um trajecto de continuidade.” Paul Ricoeur – *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*. Paris: Seuil, 2000, p.209-230.

14. Ver Michel Foucault – *Arqueologia do Saber...*, p.147-148.

15. Marguerite Duras – *A Vida Material*. Lisboa: Difel, 1994, p.103.

O ANTERIOR E INTERNO AO FAZER. DESENHO A PARTIR DE IMAGENS DO ARQUIVO PESSOAL¹

Irene Loureiro

Introdução

Problematizar o pensamento inerente a uma prática artística dependente da provocação das imagens de um arquivo pessoal, dos significados que lhe são atribuídos, e das analogias que se estabelecem entre elas é a primeira motivação para a presente investigação.

O arquivo pessoal de imagens que neste contexto importa caracterizar é informal quanto a critérios de ordenação e de organização: composto por imagens de pequeno formato e diversificadas quanto a tipologias e motivos, nele confluem várias fontes de recolha de imagens e em contextos diferentes.

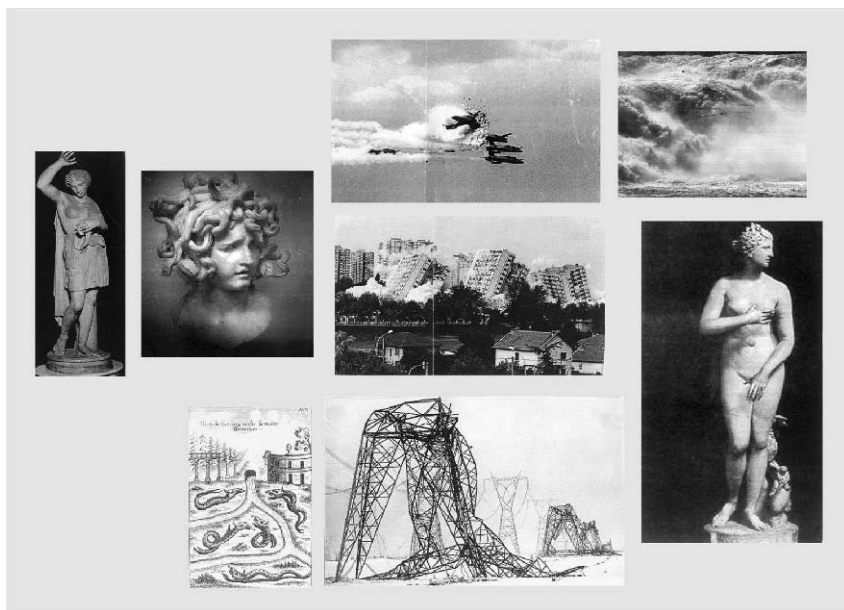
A partir deste arquivo de imagens, há um movimento constante de releitura, transferência e migração das suas imagens na produção de múltiplos sentidos, como estratégia de trazer à tona o que lhes é interno e latente. Neste sentido, são objetivos desta investigação: centrar a importância do arquivo de imagens na prática artística como matéria que ativa processos de resignificação das suas imagens; propor que uma imagem é encerrada nela própria, ao contrário, as imagens “desenham” outras imagens que ganham sentido agrupadas; enquadrar o método de relação de imagens por acumulação e justaposição em consonância com as analogias feitas pelo pensamento guiado pela imaginação; propor o desenho enquanto mecanismo de montagem das imagens numa estrutura visual que configura o fluxo da imaginação.

O anterior ao fazer: arquivo pessoal de imagens

Face ao fluxo de imagens que as técnicas de reprodução fotográfica comprimem e homogeneizam numa miniatura acessível a todos, a noção de arquivo também se alterou: de organização cronológica e temática passou a ser possibilidade de uma nova geografia do espaço e de uma nova cronologia de tempo, completamente fragmentárias e sem hierarquia.

Na prática artística, são várias as motivações e as circunstâncias pessoais não fixas que levam o autor à recolha de todo o tipo de imagens: seja a apropriação de determinada forma para fazer outras imagens, o desejo por uma imagem ideal que incita a novos projetos, a oportunidade de repensar o que não foi imediatamente apreendido, ou a possibilidade de relação com outro

1. Este artigo é parte do relatório final de Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2012.



conteúdo.

A multiplicidade de estímulos que estão na origem da recolha de imagens conduzem à formação de arquivos pessoais caracteristicamente heterogêneos e informais: pela variação dos motivos, dos formatos, dos tipos de imagem e das fontes de recolha. Contudo, as suas imagens são niveladas pela mediação da imagem fotográfica: num só olhar misturam-se tempos, lugares, experiências, o desejado e o conhecido, o colossal e a miniatura, uma referência erudita e uma referência popular, o privado e o coletivo. E, como a capacidade de armazenamento de um arquivo supera a capacidade da memória pessoal, constituir um arquivo garante que as formas e os conteúdos das imagens não são esquecidos, ao contrário, ficam em suspenso, prontos a serem revistos.

Um arquivo pessoal de imagens é então a seleção do mundo de cada um, «na medida em que o mundo de cada um acaba no limite do que cada um conhece»², mediado e redimensionado pela representação. As suas imagens são uma exteriorização da memória, em vez de evocadas na mente são reproduzidas. Cada imagem é um fragmento de uma coisa maior retirada do seu contexto, que encerra uma micro-narrativa dependente de significados e sentidos atribuídos pelo autor, por si e para si. Como refere Pedro Bandeira, «cada imagem é uma visão colecionada de um mundo estilizado na ilusão do indivíduo, na óptica possível do individual»³. Por aqui, ensaiar aproximações entre as imagens, é tentar articular pela intuição a experiência individual num todo, é a neurótica tentativa de colar os estilhaços para posicionar o “eu” no mundo.

Figura 1. Montagem com imagens do arquivo pessoal, 2010. As imagens deste arquivo pessoal são fotocópias a preto e branco, fotografias, desenhos, postais, recortes; os seus motivos são a escultura clássica e paisagens em processos de erosão, figuras mitológicas, animais, esquemas anatómicos de órgãos internos, santos bizantinos, ilustrações medievais ordenadoras do universo numa relação homem/mundo; as suas fontes de pesquisa são livros e a rede de *internet*, catálogos de exposições e de museus, desenhos, registos fotográficos, postais e folhetos de divulgação cultural.

2. Jean-Luc Godard, cit. in Pedro Bandeira - «Tudo é arquitectura» in Eduardo Souto de Moura: *Atlas de Parede, Imagens de Método*. Porto: Dafne Editora, 2011, p. 10.

3. Pedro Bandeira - «Tudo é arquitectura» in Eduardo ..., p. 10.

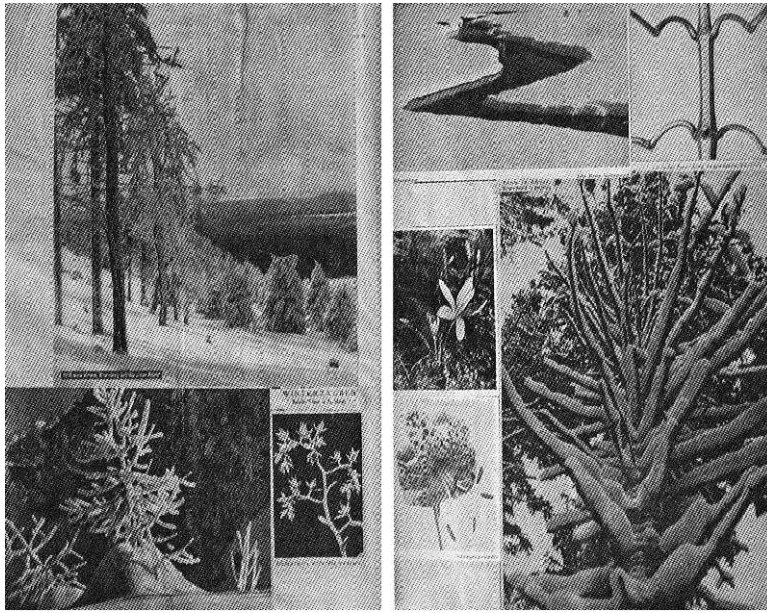
Importa neste contexto, confrontar o arquivo pessoal de imagens como construção do “eu” pelo que lhe é oposto, ou seja, enquanto acumulação de imagens que são de todos; como consequência do resgate de imagens da memória coletiva e de circulação comum, que o “arquivista” toma como suas, pela desvirtuação dos seus significados ao emancipar novas interpretações do mundo. Neste sentido, a arte é então uma proposta nova de pensamento sobre o mundo a partir do existente, cujo princípio é enquadrado no “impulso arquivista” definido por Hal Foster no texto «An archival impulse». Na caracterização deste impulso, o autor é um “arquivista” que trabalha com a informação histórica que desloca para o trabalho para propor visões críticas, numa sondagem idiossincrática⁴. A arte implicada com este impulso é descrita como discrepante nos assuntos que relaciona, e como rude e pobre na sua aparência: faz uso das fontes de pesquisa da cultura de massas para tornar dúbia a sua legibilidade, ou para a recuperar num ato de conhecimento alternativo ou de contramemória; agrupa informação diversificada (imagens, textos e objetos) misturando o autoral com o que é de todos em estruturas informais descomprometidas de uma integração no espaço de exposição. Esta afirmação do uso das imagens de arquivo na arte, bem como a sua respetiva agregação num modelo relacional, foi iniciada com os movimentos de vanguarda surrealistas e dadaístas do pós-guerra, tendo para isso contribuído o desenvolvimento das ciências sociais do final do séc. XIX. A partir daqui, a arte deixou de estar centrada na criação de imagens segundo os temas das artes, e passou a pensar as imagens numa aceção transversal à história, à política, à tecnologia e a outros temas da época. Também o método de criação de imagens passou a coincidir com os conhecimentos sobre as operações da imaginação e do inconsciente; assim, o quadro passou a labirinto de associações de imagens díspares como forma de descoberta do inconsciente histórico.

Juan Martín Prada, no texto «Sampling-collage», referindo-se aos arquivos digitais disponíveis na internet, deriva o princípio criativo do “impulso arquivista” em “arquivismo compulsivo de taxonomias disparatadas”. Situa o autor “arquivista” como um “sampler” que navega entre os arquivos digitais de partilha memórias que celebram o dia a dia, para se apropriar dos objetos, imagens, e signos que constituem o imaginário visual da sua cultura; e como “um novo fazedor de colagens” provoca desvios na produção dos seus sentidos, reconfigurando-os e recombinao-os numa construção crítica à sociedade de consumo⁵.

Contudo, os princípios do processo criativo implicados no “impulso arquivista” e no “arquivismo compulsivo” são coincidentes, bem como também o são o lugar do “*sampler*” e do “arquivista”, são eles: a apropriação do existente como forma de o digerir; a justaposição de imagens díspares na procura de relações que permitem visualizar o inconsciente do mundo; a

4. Hal Foster - «An archival impulse» in *October*, 110, 2004, pp. 3-22.

5. Juan Martín Prada - «Sampling-collage» in *Exit: Cut & Paste*, 35, 2009, pp. 120-123.



reconstrução da memória individual integrada na memória coletiva; a exploração de formatos e de estruturas visuais relacionais com um grau de complexidade concordante dos meios de reprodução e de circulação de imagens do seu tempo.

Um arquivo pessoal de imagens é então aqui entendido como matéria que ativa processos de ressignificação das imagens coletivas definidores de uma posição crítica, e que incita ao fazer como uma reconstrução de novas visões pessoais do mundo a partir de imagens que já existem. Por isto, o processo de criação potenciado pelas imagens de arquivo é aqui aproximado de uma ideia de “colagem”, na medida que agrega imagens existentes, e por isso já com uma significação própria, para explorar poeticamente novos significados: por movimentos de apropriação, descontinuidade e desfamiliarização; numa lógica de montagem aditiva por acumulação de exemplos e encadeamento de significados; pelo caráter de reconstrução fragmentária da memória e do tempo; pela exploração de formatos informais que deem expressão ao processo criativo. Assim, os arquivos de imagens, contrariamente a serem uma acumulação, sinónimo de “conservação” e “guardado”, são matéria migrante e maleável: as suas imagens são justapostas, repetidas, variadas, transformadas, deslocadas e montadas, potenciando estruturas visuais complexas que configuram o percurso do pensamento no processo criativo.

O interno das imagens

Embora a história nunca se repita, características comuns entre

Figura 2. Hannah Höch, *Sammelalbum* (Álbum de recortes), 1933-1934. Caderno com colagem, 36 x 28 cm, Berlinische Galerie. Hanna Höch, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Ediciones Aldeasa, 2004, p. 91.

A artista reutilizou um livro cujas páginas cobriu com mais de quatrocentos imagens em reprodução fotográfica, apropriadas maioritariamente a revistas. Os conteúdos do seu álbum são os mesmos das suas colagens: a natureza, a tecnologia, o desporto, a mulher moderna, plantas, representações de animais, nus de crianças e de mulheres. O seu método de organização das imagens por justaposição, variações e repetições, cria contextos de interpretação pessoal, cujo sentido é projetado pela acumulação das imagens em grupos.

acontecimentos diferentes quanto ao seu contexto, tempo e lugar, levam a que perante um acontecimento a imaginação evoque outro, como uma ação diferida em que se reveja a semelhança. Assim, entre os momentos históricos do passado e o presente são estabelecidas analogias porque características comuns o permitem: é o que nos pode levar a relacionar a colonização com a expansão capitalista; a condição de refugiado à de suicida; uma cidade “limpa” por uma política de biopoder a uma cidade bombardeada pela guerra, ou ainda, saltando para o domínio da representação, a pintura de Piero della Francesca que projeta a cidade ideal, monumental, sem pessoas, como uma imagem paradigmática do poder ideológico que suporta a cidade “higienista” contemporânea.

Referir o passado é evocar a memória dos acontecimentos. Contudo, o entendimento de analogias entre o passado e o presente constrói-se como uma crítica formulada por um conjunto de circunstâncias latentes. No campo das imagens, a associação entre acontecimentos diferentes, em que o presente resgata o passado, remete para a alegoria como estratégia de representação. Craig Owens, no texto «Impulso alegórico: sobre uma teoria do Pós-Modernismo», refere que a pintura histórica do início do séc. XIX é «imagem do presente, sobre a imagem do presente em termos do passado clássico»⁶: resgata características de imagens do passado, pela migração de detalhes de costume, fisionomias e gestos, numa estrutura feita de momentos interrompidos retirados a um contínuo, condensando a narrativa num único momento carregado de significação histórica que liga o passado, o presente e o futuro⁷. Craig Owens, avança que o impulso alegórico incide na «convicção a respeito do passado e o desejo de redimi-lo ao presente»⁸. Neste sentido, caracteriza que a imagem alegórica, embora dê a entender a imagem apropriada, propõe outras significações comparando-a a um palimpsesto: a estrutura de uma imagem alegórica é de caráter metavisual - uma imagem é lida por outras imagens -, embora as relações não sejam evidentes e diretas, mas antes interrompidas e caóticas. Por isso, propõe que a decifração das imagens alegóricas seja feita por correspondências com outras imagens contrariando a linearidade histórica e a unidade narrativa.

6. Craig Owens - «Impulso alegórico: sobre uma teoria do Pós-Modernismo», in *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*. EBA, UFRJ: 2004, p. 118.

7. Craig Owens - «Impulso...», p. 114-118.

8. Craig Owens - «Impulso ...», p. 114. Neste contexto, o significado da palavra “redimir” sugere o sentido de reaver, como recuperação de algo, mas também sugere o sentido de livrar, como superação pela libertação de algo.

9. Artavazd Peleshian - «Distance Montage, or the theory of distance» in *Artavazd Peleshian: Our century*. Kunsthalle Wien: Kerber Verlag, 2004, pp. 83-100.

Em paralelismo com o cinema, Artavazd Pelechian, na sua teoria *Distance-montage*, refere-se aos mecanismos de montagem cinematográfica como a potência do pensamento pelo interno das imagens: os movimentos de acumulação, justaposição e encadeamento de imagens díspares e heterogêneas mas de ressonância visual comum, permitem desenvolver um entendimento sobre um tema sem ser factual quanto ao contexto espacial e temporal. No entanto, estes movimentos dão expressão ao pensamento pelo interno das imagens: é na aproximação de imagens de ressonância comum, e na combinação de imagens de um modo encadeado, acumulativo e fragmentário, que reside o olhar crítico⁹.



Figura 3. Excertos do filme *Our Century* de Artavazd Peleshian, 1982, p/b, 50 min. *Artavazd Peleshian: Our century*. Kunsthalle Wien: Kerber Verlag, 2004, p. 231.

A imagem é então a camada superficial visível rememorativa do que não está lá. Tem uma história feita de vínculos a outras imagens, disseminações e desvios – ressignificações - que as tornam singulares. Cada imagem, é então um momento dinâmico de forças contraditórias entre tempo, discursos, ideologias e disciplinas que as fazem ser do seu tempo. As imagens alegóricas são despojos da ressonância de sentido das imagens originais, submetidos à interpretação e significação do alegorista que os trabalha enquanto potência generativa que se abre a outras imagens relacionadas; a imagem alegórica é então a representação que revela os segredos das imagens apropriadas, assume e condensa o que nos fascina nas imagens.

De forma a esclarecer essa potência interna às imagens, Aby Warburg, no texto «Las imágenes también sufren reminiscências», refere que a imagem condensa dimensões psíquicas e plásticas que determinam o estilo, garantindo o “ser das imagens”. Este “ser” reporta-se a impressões originárias das imagens tornadas símbolos figurativos, que ao serem reformuladas plasticamente formam sedimentações providas de uma memória inconsciente que garante a sobrevivência¹⁰ da dimensão psíquica das imagens. No fenómeno de sobrevivência, a memória inconsciente das imagens é apreendida em momentos-sintoma, em que se entrelaçam momentos anacrônicos e sistemas de inscrição heterogêneos¹¹. O sintoma é a manifestação de uma rede complexa de sinais incompreensíveis, ilógicos, disparatados que ativam a memória inconsciente ligada às reminiscências das formas, e que garantem a dimensão psíquica que pertence às imagens¹².

As imagens condensam símbolos mnemônicos que recordam e sintetizam

10. Tradução correspondente ao termo alemão “Nachleben” utilizado por Aby Warburg.

11. Perceber as movimentações do fenómeno de sobrevivência das imagens, implica percorrer em sentido contrário o caminho da transformação das formas ao longo dos tempos. Implica escavar, de uma forma consciente, a memória inconsciente das formas. Tal caminho em profundidade implica a identificação dos sintomas por processos de estratificação.

12. Georges Didi-Huberman - «Las imágenes también sufren reminiscências», *La Imagen Superviviente, Historia del Arte y Tiempo de Los Fantasmas Según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009, pp. 277-280.

acontecimentos geradores de emoções e de operações mentais. É aqui que reside o interno das imagens: tal como a manifestação de sintomas referida por Aby Warburg, é relativo à dimensão psíquica das imagens, põe em ação a memória e ativa a imaginação. Assim, o interno não está sensível na imagem mas é-lhe latente; é a potência generativa de outras imagens na construção de novas significações por relações de analogia: relacionar imagens pelo interno, é atingir a legibilidade para além do imanente, “é ir para além da copa da árvore”, por um enredo de analogias que nomeiam o que é invisível, mas sem que nada seja fixo nem evidente.

Configuração da imaginação: colagem diagramática

Entendendo o desenho como um mecanismo de relação de imagens por analogias, os movimentos de deslocar, justapor, sobrepor, agrupar e encadear permitem pensar o desenho enquanto a montagem que configura as operações da imaginação.

O modo como a faculdade combinatória da imaginação estabelece possibilidades de relação entre o que é díspar por pensamentos fugidios e curtos, projeta-se nos desenhos inacabados sugeridos por espaços em branco, tracejados, cortes, colagens, repetições e variações. Ambos, imaginação e desenhos inacabados, partilham o fugaz, transitório, frágil e fragmentário. Os desenhos inacabados, mesmo não definindo claramente um assunto, apontam direções e conteúdos, e permitem perceber o que se pensa e como se pensa, tornando-se fundamentais porque condensam momentos de procura e de descoberta, contudo, são insuficientes para esclarecer o fluxo disseminado e fragmentário da imaginação.

Uma representação visual da articulação do pensamento guiado pela imaginação é uma abstração, é uma imagem que traduz o que pertence ao domínio do interno, o que não é visível. Um esquema muito confuso e de ligações interrompidas seria o que se obteria se fossem traçadas todas as ligações estabelecidas na articulação de dados pela imaginação. Contudo, «o espaço interno não tem duas dimensões, como a folha de papel, é antes um sistema de relações espaciais, onde alto e baixo, dentro e fora, antes e depois não existe»¹³. Considerando esta afirmação, a imaginação pode ser pensada enquanto fluxo, num processo semelhante ao do diagrama, aqui entendido de duas maneiras: como atalho gráfico, mas também como mecanismo generativo. A mesma conceção de diagrama pode ser entendida segundo Gilles Deleuze, enquanto «possibilidade de quadros infinitos, uma possibilidade infinita de quadros»¹⁴, sintetizada em três momentos da criação: o pré-pictórico referindo-se ao cliché da pintura, o de caos-catástrofe da pintura que destrói a estabilidade do pré-pictórico, e o de germinação de novas formas pelo ato de pintar. A partir desta noção, é então aqui referida uma aceção muito particular do diagrama, não como uma imagem de síntese e clara, mas enquanto sistema de relações espaciais de ligações interrompidas

13. Jean Fisher - «On drawing» in *The Stage of Drawing: Gesture and Act, Selected from the Tate Collection*. Nova York: Tate Publishing and The Drawing Center, 2003, p. 222.

14. Gilles Deleuze - *Pintura, El Concepto de Diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007, p. 46.

da imaginação em estado de potência. O desenho é então por aqui proposto como uma “colagem diagramática” enquanto estrutura visual, como uma espécie de relação combinatória espacial que agrega os desenhos e as imagens do arquivo pessoal, na qual participam o que tomo como interno às imagens e o conceito de colagem¹⁵. O que de maneira mais direta se aproxima desta colagem diagramática é uma aglomeração de informação diversificada montada em sistema relacional, em que imagens são associadas, justapostas, deslocadas e transferidas, dando visibilidade às relações de sentido combinadas na imaginação: seja um desenho ou uma parede coberta de imagens, as operações da imaginação ganham corpo na superfície; uma forma é encadeada noutra forma, e o sentido de um desenho é completado por uma imagem do arquivo pessoal.

O desenho é então referido como a montagem que configura as conexões formadas pela imaginação: está aberto à acumulação e à deslocação de imagens na formação de possibilidades de sentido consoante o encadeamento do pensamento; constrói um labirinto de analogias e devolve um enredo centro, afirmando o fragmentário e o transitório em vez da unidade.

Non finito: arquivo, analogia, atlas

Neste contexto, a prática artística é atravessada pela procura de disposições das imagens em correspondência com a estrutura mental subjacente ao pensamento criativo: as imagens são justapostas, agrupadas e deslocadas, encontrando a sua configuração numa colagem diagramática ativada por analogias formadas na imaginação.

De forma a concluir a constância destas relações de analogia no processo criativo, o atlas, é aqui proposto como a tática de desestabilização das imagens do arquivo pessoal, mas também como modelo estrutural de toda a prática.

Por definição, um Atlas é uma reunião de imagens sobre determinado assunto, que consultamos para uma pesquisa específica ou que folheamos descomprometidamente para nele “viajar” de imagem em imagem. Sem a exigência de uma ordem de leitura, e à partida sem um texto exaustivo que defina as suas imagens, abusar e tirar partido desta liberdade de “viajar”, é estar no limiar de todos os caminhos possíveis. A natureza fragmentária, incompleta e sensível de um atlas, propõe a abertura a múltiplas leituras, ao não sequencial e ao não definitivo.

Também, a estrutura visual de um atlas, mostra o conhecimento sobre o mundo através da acumulação e da justaposição de imagens. O carácter aberto da sua montagem, em que as páginas são organizadas por conjuntos de imagens heterogéneas e anacrónicas numa dimensão espacial proliferante, potencia novas possibilidades de entendimento das imagens por correspondências, analogias e intervalos. A particularidade do atlas é então o incitamento ao entendimento do mundo pela exploração heurística dos conteúdos das suas

15. Cláudia Amandi, na sua tese de doutoramento, problematiza a mesma correspondência entre “diagrama” e “colagem”: o primeiro, numa aceção abstrata relacionada com os movimentos implícitos ao processo criativo, o segundo, implicado com a disposição física dos elementos no processo de desenho: “O desenho, enquanto corpo de imagens, é também esse diagrama abstracto em contínua relação e associação entre as coisas, tornando-se um híbrido que reflecte a estrutura mental do autor. (...) Se podemos identificar o diagrama como modelo físico, a sua maneira concreta de fazer as coisas no plano material, é uma espécie de contínua operação de colagem. Não apenas na sua aceção elementar como acção que adere duas superfícies com cola, mas, sobretudo, como operação física e metafórica que liga, ajusta, aproxima, que junta ou une elementos diversos para equacionar ordens e ligações no contexto do processo”. Cláudia Amandi - «Híbridos visuais para estruturas mentais» in *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2010, p. 63.



Figura 4. Trabalho do autor, *Mão Que dá, mão que atira*, 2009–2014. Guache, esferográfica, grafite e fotocópia, dimensões variáveis aproximadas do A4. Ao agrupar os desenhos é exercida uma resistência para não excluir possibilidades, mas antes acumular e derivar imagens em compromisso com as relações feitas na imaginação. O movimento de relacionar imagens é permanente: cada imagem encontra lugar entre as outras imagens acumuladas na parede do *atelier*, e suscita uma outra. Um desenho deriva de outro desenho e cada desenho é também uma possibilidade isolada de um outro encadeamento de desenhos. Desenhar é fazer *non finito*, no sentido de imagens inacabadas, mas também sem conclusão, na medida que não apresenta imagens finais mas um enredo não linear.

imagens.

Didi-Huberman no texto «Dispar(at)es, leer lo nunca escrito», nomeia o atlas simultaneamente como “objeto visual” e “forma visual de saber”¹⁶, na medida em que modela o conhecimento dedutivo baseado no sensível. Por aqui, aproxima a configuração do atlas do que poderá ser denominado de “estética impura da imagem”: caracterizada como proliferante, múltipla, diversa, e oposta ao quadro de herança estética renascentista, exigente da integração harmoniosa das partes na construção da unidade encenada e encerrada nos limites do suporte.

A estética renascentista é baseada na unidade estabelecida por critérios, e é concordante com o conhecimento racionalista: Alberti resumiu o quadro à unidade formular como um todo completo. No modernismo, Greenberg elevou a arte a um purismo levando ao limite a proposição de que a imagem é uma relação ideal. Por aqui, o quadro é unidade evidenciada no encerramento espacial, é axioma resultante de uma lógica, é encenação e obra-prima¹⁷. Neste sentido, Didi-Huberman no texto «El atlas das imágenes. Releer (remontar) el mundo», contrapõem as páginas do atlas ao quadro:

- enquanto que o quadro é encerrado em dois movimentos, vertical e centrípeto, o atlas é aberto por dois movimentos, horizontal e centrífugo;
- enquanto que o quadro é unidade resultante de um percurso de aprimoramento da prática e do conhecimento, que criva para tornar puro, ideal, dos deuses, o atlas, destrói a singularidade para afirmar a multiplicidade.¹⁸

O atlas é uma apologia ao aberto e ao múltiplo, cuja estrutura baseada na acumulação e na justaposição, é concordante com o pensamento que potencia. Assim, no contexto da prática artística dependente da provocação

16. Forma visual de saber que recupera a gênese do modelo epistêmico platônico, na qual, o conhecimento é extraído das imagens.

17. Georges Didi-Huberman - «Dispar(at)es, leer lo nunca escrito» in *Atlas ¿Cómo Llevar El Mundo a Cuestas?*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011, pp. 14-22.

18. Georges Didi-Huberman - «El atlas de imágenes. Releer (remontar) el mundo» in *Exit: Cut & Paste*, 35, 2009, p. 5.

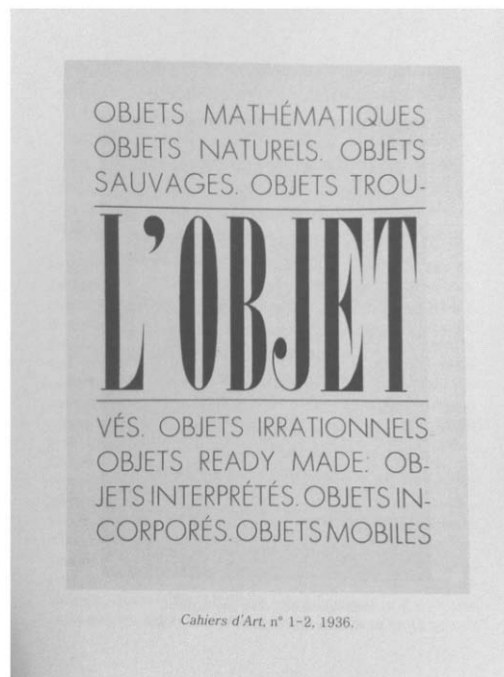
das imagens de um arquivo pessoal, dos significados que lhe são atribuídos e das analogias que se estabelecem entre elas, mas também, comprometida com a procura de uma estrutura visual concordante a este modo de pensar as imagens, o atlas é então tido como modelo: aqui uma imagem não existe nem é mostrada isolada, ao contrário, sendo o fazer baseado na exploração heurística dos sentidos das suas imagens, uma imagem relaciona-se e gera outra imagem; e a estrutura visual correspondente à configuração deste fluxo da imaginação é uma acumulação de imagens justapostas.

O OBJECTO NO CENTRO: O ESPÓLIO COMO METODOLOGIA

Aida Castro

O principal acontecimento na elaboração de um trabalho parece ser o encontro de uma metodologia. Uma metodologia que na sua forma reflecta a subtilidade do argumento. Dar forma a uma componente considerada técnica também pode parecer um acto. Ou melhor, uma prática associada a gestos. Através da análise de (1.) alguns objectos referenciais de um trabalho e (2.) dos seus modos de aparecer na pesquisa, constataremos a impossibilidade de acordar com uma metodologia singular. Um pré-inventário de objectos-referências será apresentado enquanto espólio próprio da investigação em curso. Esta sequência numerada estruturará (3.) um breve ensaio e um teste, considerando que esses objectos estão de facto colocados num espaço. Ao dispor (4.) outras referências metodológicas em lista, acordaremos com uma extrapolação de práticas.

1. Alguns objectos referenciais de um trabalho



Objecto #1: *Cahiers d'Art*, n°1-2, 1936. Reprodução de uma página da revista *Cahiers d'Art*, in Emmanuel Guigon, Georges Sebbag — *Sur L'Objet Surréaliste*, Paris: Les presses du réel, 2013, p. 143.

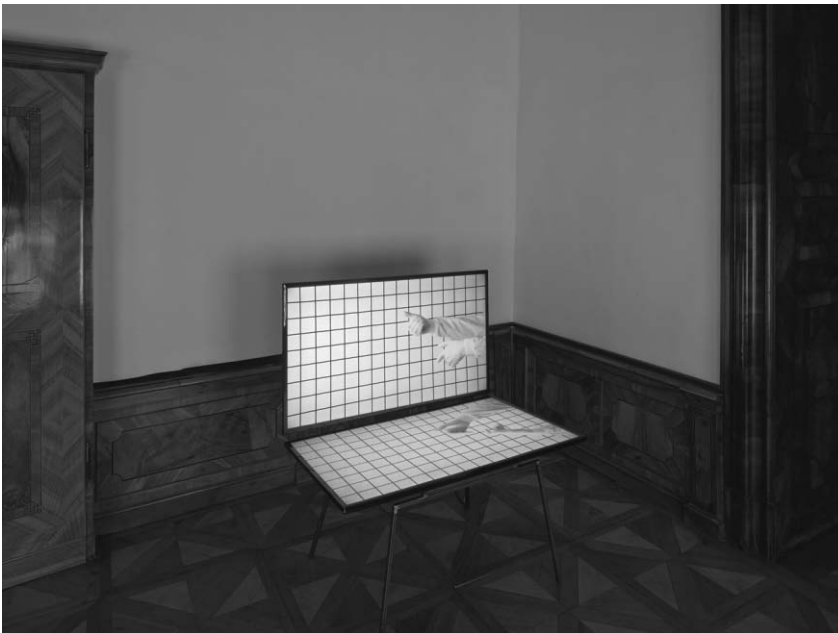


SUBVERSION DES IMAGES/ LA NAISSANCE DE L'OBJET.



SUBVERSION DES IMAGES/ LES BUVEURS.

Objecto #2: Paul Nougé, *La Naissance de l'Object e Les Buveurs* da série *Subversion des Images* (1929 - 1930). Reproduções de fotografias in Frédéric Thomas — “Expériences photographiques et pratiques bouleversant. Paul Nougé et la Subversion des Images”, in *Colloque L'Image Comme Stratégie: des usages du médium photographique dans les surréalisme*. Org. L'Association de recherche sur l'image photographique (ARIP), l'équipe d'accueil “Histoire culturelle et sociale de l'art” - Université Paris 1 Panthéon Sorbonne (HiCSA) e Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), 2009. Disponível: [<http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=411&lang=fr>]; última consulta: 2 de Outubro de 2014.



Objecto #3: Herwig Turk, *Hands On* (vers. 3), *Quasicrystals or the Harmony of Illusion*, Exhibition Center Heiligenkreuzerhof, Vienna/A 2014. Fotografia: © Gebhard Sengmüller.

2. Dos seus modos de aparecer na pesquisa

O que apresentamos é um pré-inventário. Alguns dos objectos-referências que participam de um trabalho de investigação em curso. Estes objectos-referências são citações organizadas numa sequência. Em conjunto não representam o trabalho, mas derivam da sua metodologia. Então podemos dizer que esta sequência de objectos apresenta-se enquanto espólio: os objectos são retirados desse trabalho e no espaço deste texto são apenas o início de uma lista. A sequência é numerada segundo o seu modo de aparecer na pesquisa. E o seu fundamento surge de uma série de leituras, das pequenas explosões provocadas pelas ligações dos seus conteúdos e da junção dos

caços. Coisas próprias da pesquisa relativa ao trabalho em curso. Não interessa aqui definir esse trabalho e esclarecer o seu argumento, mas a opção de iniciar pelas imagens citadas, criando objectos, aproxima-se da convicção de fazer um mapa. Um mapa de referências constituído por imagem e texto. Sobre o objecto decidimos aprofundar. Porque ele aparecia em diferentes modos na pesquisa e no seguimento das leituras. Por leituras consideramos os textos, todas as formas de textos, que se leu. E os objectos que aparecem delas são retirados e reproduzidos noutra espaço, por exemplo, no espaço deste texto. A lista e a sequência já mencionada, o espólio se quisermos, não é estável. É inacabado. A lista assemelha-se a uma qualquer lista bibliográfica, mas o seu carácter referencial que se exprime em imagem organiza-a em objectos.

3. Um breve ensaio e um teste

O objecto foi central na prática artística do Surrealismo: a investigação sobre o objecto parte do excesso, da série de manufacturados, contexto onde apenas se reclama uma (ainda) insignificante legitimidade técnica. Para Breton e outros companheiros, o surreal, definido como uma espécie de realidade absoluta, dilata a experiência do sujeito com os objectos, libertando uma vida latente. Sem as funções utilitárias, cada objecto é susceptível de alterar o sentido¹. O Objecto, tal como definiu Dalí, é um “objecto que se presta a um mínimo de funcionamento mecânico e que é baseado nos fantasmas e nas representações susceptíveis de serem provocadas pela realização de actos inconscientes.”² O “objecto selvagem”, por exemplo, aparece no meio de uma experiência de catalogação, por entre uma genealogia sobre o objecto que se ordena à volta do eixo encontrado(*trouvé*)/fabricado (Objecto #1). E sobretudo para situar os objectos provenientes de outras culturas. A galeria surrealista em Paris inaugurou em 1926 com uma exposição sobre a coabitação dos “objectos surrealistas” e os “objectos das ilhas”³: foi aqui que a palavra “objecto” apareceu no centro da prática artística. Os objectos selvagens são, então, para os surrealistas parisienses, objectos fetiches ou o que vulgarmente se chama de “objectos primitivos”, sobre os quais Breton tinha um especial gosto. A catalogação destes e outros objectos justifica o argumento surrealista de que “ (...) jamais a função utilitária de um objecto legítima por completo a sua forma, ou seja, a noção de objecto transborda a noção de instrumento nele contida. Assim é possível descobrir em cada objecto o tal resíduo irracional determinado, entre outras coisas, pelas representações inconscientes do inventor ou do técnico”⁴.

Entre 1929 e 1930 Paul Nougé, conhecido como o teórico do Surrealismo Belga, produziu uma série de 19 imagens às quais deu o título *Subversion des Images*. Esta série contextualiza um momento de crise tripartida: a crise do Surrealismo, a crise da fotografia e, de uma forma mais expansiva, a crise da sociedade como um todo. Do Surrealismo por ser o momento onde se afirmou

1. V. Emmanuel Guigon — *L'Object Surréaliste*. Paris: Éditions Jean-Michael Place, 2005, p.11.

2. Apud. Andre Breton — *Positions Politiques du Surréalisme*, Paris: Editions du Sagittaire anciennes éditions Kra, 1935, p.161. Optamos por traduzir as citações que se apresentaram noutra língua.

3. Inaugurada em 26 de Março na Rue Jacques-Callot, com os trabalhos “Tableaux de Man Ray” e os “Objets des Îles”. V. Emmanuel Guigon e Georges Sebbag — *Sur L'Objet Surréaliste*, Paris: Les presses du réel, 2013, p.85.

4. Cit. Roger Caillois, “Spécification de la poésie”, in *Surréalisme A.S.D.L.R.*, N°5, 1933. Apud. Emmanuel Guigon e Georges Sebbag — *Sur L'Objet Surréaliste*, Paris: Les presses du réel, 2013, pp. 42-43.

a distância (política) entre o núcleo Belga e o núcleo Parisiense. Da fotografia por ter sido o momento de debate sobre a sua autonomia enquanto meio, do seu valor enquanto documento ou obra de arte, afastando-se do pictoralismo. E foi precisamente em 1929 que sucedeu o “Wall Street Crash”, que ascendeu o fascismo e se estabeleceu o Estalinismo na URSS⁵.

As 19 imagens representam encenações: são “encenações da ausência”. Da ausência de objectos. São o espaço negativo, como diríamos se estivéssemos a falar de representações do desenho. É dessa ausência que queremos falar, por considerarmos que nela reside a potência do espaço poético. Ou se quisermos, a hipótese de abertura do espaço poético. Frédéric Thomas refere precisamente estas duas imagens (Objecto #2), colocando-as como imagens que operam entre a banalidade e o maravilhoso. Num sentido quase inverso da visão do grupo surrealista parisiense, que propôs uma oposição entre o banal e o maravilhoso na descoberta do inconsciente, as investigações do grupo belga em torno do objecto afirmam uma paradoxal proximidade entre o registo da banalidade e do quotidiano, da ruptura e do mistério. A ideia seria inventar, através da encenação de momentos e acções com os objectos, um espaço de contemplação. E não tanto recuperar os momentos enigmáticos a partir de uma perspectiva particular que acede a essa realidade maravilhosa evocada nos objectos. Para Nougé ver é um acto.

Nas imagens *La Naissance de l'Object* e *Les Buveurs*, como nos diz F. Thomas, assistimos a um jogo de deslocamentos, de combinações e manipulações, metodologias estas que pretendem perturbar construções do pensamento linear e óbvio sobre os objectos e a sua presença quotidiana. Estamos então perante uma exploração de técnicas de subversão, radicalmente não simbólica, que inventa uma paixão. Circunscritas na teoria dos “objets bouleversants” por Nougé, estas imagens são um convite ao espectador. Um convite a procurar, a imaginar o que vem, ou o objecto que vai nascer. São uma procura, e não um achado (*objet trouvé*). Elas supõe um acto e não um automatismo.

La Naissance de l'Object é uma encenação da reprodutibilidade: as personagens da fotografia mimetizam a reacção do espectador perante a própria imagem, sendo que o objecto prestes a nascer depende da atenção e do desejo (desejo de ver) e não existe senão perante esta intervenção. Paradoxalmente, o objecto desejado é ausente, ou melhor, ao objecto prestes a aparecer é devolvida uma visibilidade pela excitação do seu contorno.

Les Buveurs, seguimos F. Thomas⁶, age sobre o lugar do objecto. A acção é perfeitamente inteligível mesmo sem a sua presença, reenviando para a reflexão sobre os hábitos. Aquela acção permite que a experiência da ausência do objecto, num sentido mais radical, incida sobre as relações do objecto com o sujeito e com o mundo.

A performatividade destas imagens, ligada ao seu modo de acto na encenação da ausência, evidencia o objecto concreto tanto quanto a sua plasticidade. E é

5. Seguimos o estudo de Frédéric Thomas — “Towards a Minor Surrealism: Paul Nougé and the Subversion of Images”, in *Minor Photography: Connecting Deleuze and Guattari to Photography Theory*. Ed. Mieke Bleyen, Leuven University Press, 2012, pp. 125-143.

6. Frédéric Thomas, 2009 — “Expériences photographiques et pratiques bouleversant. Paul Nougé et la Subversion des Images”, in *Colloque L'Image Comme Stratégie: des usages du médium photographique dans le surréalisme*. Org. L'Association de recherche sur l'image photographique (ARIP), l'équipe d'accueil “Histoire culturelle et sociale de l'art” - Université Paris 1 Panthéon Sorbonne (HiCSA) e Institut National d'Histoire de l'Art (INHA). Disponível: [<http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=411&lang=fr>]; última consulta: 2 de Outubro de 2014.

na tensão provocada por este paradoxo que reside a abertura do espaço e também um fundamento crítico mais radical: o esboço de uma estratégia poética num mundo pouco poético⁷. Para Nougé a estratégia foi procurar no objecto e na banalidade do seu uso as dobras que potenciam um deslocamento da representação e do familiar, ou uma torção ao limite.

Herwig Turk apresentou um vídeo sobre o objecto técnico, acrescentando outras implicações ao nosso texto. Em *Hands On* (Objecto #3) estamos a ver gestos, gestos revestidos por luvas e batas brancas, coreografados sobre um fundo de grelha clássico. Apesar de parecerem gestos livres — são mãos sem objectos e braços em movimento — a acção que encenam não é reconhecível por todos: é uma acção operativa. Estes gestos são específicos e repetitivos, repetem-se, de facto. Estão em *loop*. Por momentos até parecem não estar a dizer nada, mas participam de uma linguagem tecno-científica, ainda assim, temporária⁸. Nestas imagens procuram-se as estruturas invisíveis do laboratório científico: os rituais de uma prática reproduzível encobertos pela rotina. Estas imagens são encenações da ausência. E abrem um espaço de reflexão no contexto de um trabalho gerido pelo *estímulo maquínico*. Dizemos estímulo maquínico por esta encenação ser aparelhada: evoca e circunscreve o que não está lá (objectos e procedimentos técnicos: câmaras, instrumentos, máquinas.) Inscritas no espaço científico, avisam-nos que para além da vestimenta existe um corpo que tenta ser operativo, gesticulando por defeito. Apresentado assim, o gesto sem a ferramenta entrega-se a uma transversalidade: a de pensarmos a técnica e os procedimentos mecânicos e industriais enquanto estímulos de gestos frenéticos, automáticos e (des)controlados.

4. Outras referências metodológicas em lista

a) O conceito “objecto técnico” insere-se supostamente numa “sociedade científico-industrial”. Esta última expressão surge ao longo da obra *Experimentum Humanum*⁹ de Hermínio Martins para, em parte, constituir uma elaboração crítica da actualidade, ligando o significado histórico da expressão à denominação presente (sociedade industrial ou capitalista), assim como, às visões proféticas nele contidas. É descrita a visão saint-simoniana da “sociedade científico-industrial” que através da crença no investimento da técnica “permitiria ultrapassar as estruturas da opressão humana” e “aceder a uma condição da sociedade e da história liberta de jugos”¹⁰. Este conceito enunciado por Auguste Comte (séc. XIX, 1820), seria um novo tipo de formação social que, segundo Martins, “representava ainda muito mais uma antecipação, no máximo uma extrapolação a muito longo prazo para o Ocidente, do que uma delineação do estado de coisas vigente em qualquer sociedade coeva, (...)”¹¹ Como o autor sublinha, o que está contido nesta expressão não dizia respeito a qualquer formação social existente na época, apontando antes para “um tipo societal em emergência putativa, que

7. V. Frédéric Thomas — “Towards...”, 2012, p. 136.

8. Suspeitamos que a linguagem tecno-científica actual não seja reconhecível pelos técnicos do futuro, por isso a consideramos temporária.

9. Hermínio Martins — *Experimentum Humanum: Civilização Tecnológica e Condição Humana*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2011.

10. Hermínio Martins — *Experimentum...*, p. 38.

11. Hermínio Martins — *Experimentum...*, p. 71.

foi teorizado como destinado a prevalecer enquanto quadro dominante, supraparcial, final e, por fim, pervasivo da existência humana em termos planetários.”¹² Então o “objecto técnico” a que nos referimos aparece, é consequente das promessas desta sociedade industrial, organizando esta ideologia numa coisa palpável e sociodimensional, sendo ele também um veículo de algumas realizações e aspirações. Mas, como adverte Hermínio Martins, “(...), os objectos técnicos servem muito regularmente finalidades inesperadas, demonstram propriedades relevantes ou funcionalidades que não foram consideradas como pertinentes no seu desenho, tanto no bom funcionamento como nos seus fracassos.”¹³

b) O estudo sobre os objectos técnicos por Simondon, seguimos o curso “psicosociologia da técnica”¹⁴, inicia com esta óbvia constatação: para constituir um objecto técnico é preciso uma operação técnica. Os objectos técnicos são então resultado de operações técnicas, colocando desde logo a produção e o produto numa rede, mas também dentro de uma problemática que nos parece pertinente articular. Simondon refere a capacidade de desprendimento (*détachement*) do objecto produzido das operações técnicas, e diz que essa capacidade, ou se quisermos esse modo de alienação, é o início de uma “aventura livre”. Citando o autor, “o objecto técnico em condição de liberdade (evitando o termo *autonomia*), encontra-se dotado de uma equivalente espontaneidade que se manifesta sobre a forma de *qualidade* reconhecida na cultura dominante do grupo humano onde se encontra”¹⁵. Esta condição de liberdade no universo social coloca problemas “próprios à existência espontânea dos produtos técnicos que devêm objectos”¹⁶ que se agrupam, segundo o autor, em três rubricas: utilidade, carácter histórico e estrutura profunda da técnica.

“O ser técnico torna-se objecto não apenas pela sua materialidade, mas também porque nele se inscreve um halo de sociabilidade: nenhum objecto é puramente objecto de uso, ele é parcialmente sobredeterminado (*surdéterminé*) como símbolo psicossocial;(...).”¹⁷ Como adverte na introdução da teoria, “este desdobramento dicotómico do objecto técnico, autoriza um frenesim de tecnicidade e um frenesim de simbolismo social, mas estas não são as únicas vias de evolução do objecto técnico”¹⁸. A preferência por colocar *os objectos no centro*, ou melhor, enquanto centros que operam a ligação entre as regiões fundamentais do espaço (apoiando-se na noção de *centres* de Mircea Eliade)¹⁹, define uma estratégia teórica e analítica que considera os objectos enquanto agentes e centros de mediação. Para o autor as dimensões utilitária e simbólica-social agregadas ao objecto técnico são apenas aspectos secundários e não determinantes que se manifestam posteriormente através de fenómenos de *captura* e de *degradação*.

12. Hermínio Martins — *Experimentum...*, p. 144.

13. Hermínio Martins — *Experimentum...*, p. 97.

14. Gilbert Simondon — “Psychosociologie da la technicité (1960-1961)” in *Sur la technique* (1953-1983), Paris: Presses Universitaires de France, 2014, pp. 27-129.

15. Gilbert Simondon — “Psychosociologie...”, p.28.

16. Gilbert Simondon — “Psychosociologie...”, p.28.

17. Gilbert Simondon — “Psychosociologie...”, p.29.

18. Gilbert Simondon — “Psychosociologie...”, p.31.

19. “Todo o microcosmo, toda a região habitada, tem o que poderíamos chamar um 'Centro', quer dizer, um lugar sagrado por excelência.”, (p.54). “(...) todas as civilizações orientais — Mesopotâmia, Índia, China, etc. — conhecem um número ilimitado de 'Centros'. Ou melhor: cada um destes 'Centros' é considerado e literalmente designado por 'Centro do Mundo'”, (p.55). “As culturas que reconhecem três regiões cósmicas — Céu, Terra, Inferno — o 'centro' constitui o ponto de intersecção destas regiões. É aqui que é possível uma ruptura do nível e, ao mesmo tempo, uma comunicação entre estas três regiões.” (p.56), in Mircea Eliade (1952) — *Images et Symboles*. Paris: Gallimard, 2013.

c) Tacita Dean trabalha estes fenómenos de captura e de degradação dos objectos (técnicos ou não) com as próprias mãos. O projecto *An Aside*²⁰ (2005) consiste na selecção criteriosa de objectos depositados em arquivos, espólios, galerias e colecções públicas e privadas. A realização de uma exposição, assim como a edição de um livro, são os formatos convencionais desta pesquisa. A metodologia e as escolhas de Dean são implícitas da sua prática artística: conhecida por “collector” ou respigadora. Em *An Aside* é explícito o entendimento dos objectos artísticos a partir das ligações entrepostas: dos processos associativos, das coincidências, do acaso objectivo, referindo a experiência de Breton, mas também das decisões exactas e formais. As constelações que reúnem os objectos são breves ensaios que reflectem um modo de ver: são as ligações encontradas no objecto que determinam a chegada ao outro. A elaboração de um texto exploratório faz a gestão das referências literárias que organizam tematicamente a disposição. A escrita é narrativa e efectua outras descobertas na conexão com os objectos. O significado da escolha e as ligações aparecem através da escrita. A prática artística de Dean é muitas vezes entendida como uma série de investigações que ambicionam revelar a essência conectiva de pólos aparentemente opostos. Entre verdade e ficção, video e filme, sujeito e media ou ciência e arte, seguindo algumas indicações de Patrick T. Murphy. “Dean's work does not service the media byte”.²¹

d) Batia Suter apresentou *Surface Series* (2009) no espaço da Culturgest no Porto. Estamos perante uma investigação que se debruça sobre a superfície enquanto temática representada em imagens reproduzidas em livros (fotografias). Suter corta e destaca as imagens. Separa-as e torna-as autónomas do suporte, mantendo por vezes anexado as suas legendas. No espaço as imagens são colocadas em várias escalas, respeitando sempre uma sequência matriz²². Interessa pensar esta partida para o espaço. A qual, no trabalho de Suter, é impulsionada pela realização de uma colecção, ou de uma selecção, de imagens impressas. Em *Surface Series*, Suter preferiu organizar o conjunto das legendas no anexo do catálogo, onde também foi (re)reproduzida a sequência de imagens²³. A reprodução da imagem fotográfica nos livros, o recorte e o destaque, a ampliação, a colocação de uma sequência no espaço, a reprodução da sequência no livro de autor, é uma aproximação da itinerância das imagens de Suter. A metodologia da sua prática não reside apenas nesta itinerância, reside igualmente na plasticidade e na maleabilidade dos suportes e do espaço. Estes servem apenas o interesse da sequência montada. Nem o suporte e nem o espaço resistem, ou impedem, a sua existência. Nesta pesquisa de Suter o que se transforma são os desígnios e a materialidade dos suportes e do espaço.

e) O conceito de profanação de Agamben²⁴ se atendermos ao exemplo da

20. Tacita Dean — *An Aside*, London: Hayward Gallery Publishing, 2005.

21. V. Patrick T. Murphy — *Tacita Dean*. Institute of Contemporary Art, University Pennsylvania Philadelphia, 1998, pp. 5-15. Optamos por não traduzir esta citação por considerarmos que tal funcionalidade alteraria o sentido da expressão.

22. V. Batia Suter: <http://www.batiasuter.org/bs033b.html>. Última consulta em 29 de Outubro 2014.

23. Batia Suter — *Surface Series*. ROMA Publications/Culturgest, 2011.

24. Giorgio Agamben — *Profanations*. Paris: Rivages, 2006.

criança que brinca e transforma a esfera (do sagrado, da economia, do ritual, do jurídico) em brinquedos. Não interessa o brinquedo das coisas que se transformam, mas este gesto de brincar que activa uma operação complexa: o desactivar do dispositivo que capturou, ou que separou, os objectos das mãos e, ao mesmo tempo, a invenção de um novo uso. A secularização, seguindo o autor, não propõe uma alteração, nem uma transformação radical do sentido. A estrutura mantém-se, retomando apenas outro modo de actividade. Esta é, então, apenas uma deriva: uma forma secularizada do (poder) sagrado. A criança a brincar não seculariza nada, antes desactiva e transforma, dá um novo uso aos objectos: trata-se de profanação.

EM EXPOSIÇÃO: O FUNDO FOTOGRÁFICO TEÓFILO REGO E AS “EXPOSIÇÕES MAGNAS”¹

Inês Azevedo e Joana Mateus

Este texto resulta de uma reflexão inserida no projecto de Investigação "Fotografia, Arquitectura Moderna e a «Escola do Porto»: interpretações em torno do Arquivo Teófilo Rego" (FAMEP) - desenvolvido no CEEA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo, na Escola Superior Artística do Porto e na Casa da Imagem, Fundação Manuel Leão, Vila Nova de Gaia. Apresenta um conjunto de considerações associadas a um dos momentos deste projecto, a exposição final², onde se pretende reflectir sobre “modos de conceber uma mostra de um fundo fotográfico nos dias de hoje, que compreende o acto expositivo associado a uma perspectiva de educação artística não formal”.³ A concepção desta exposição afirma-se pela capacidade de conjugar diferentes discursos “desenvolvidos em torno da visualização e interpretação das imagens fotográficas de arquitetura modernista portuguesa presentes neste acervo, bem como em torno da problemática de como tornar público os registos fotográficos e os conteúdos científicos, entretanto construídos no projeto de investigação, a uma audiência alargada, acompanhados de uma reflexão crítica.”⁴

Numa primeira abordagem à investigação sobre os modos de expor, a imagem fotográfica foi pensada enquanto superfície ambígua e campo de interpretação e acção. Assumiu-se a fotografia de Teófilo Rego, pertencente ao seu trabalho comercial de finalidade publicitária, e considerou-se a “*Lacuna* como dispositivo de pensamento contemporâneo sobre a fotografia”⁵. Desta forma, encarou-se a exposição enquanto contexto capaz de promover relações entre a fotografia e o seu público actual, dotando, esse mesmo público, da possibilidade de interferir e ser actor na recriação de narrativas emergentes das imagens.

Em Julho de 2015, na Casa da Imagem da Fundação Manuel Leão, será realizada a exposição final do projecto FAMEP. A proposta desta exposição ficará sob alçada das investigadoras do FAMEP pertencentes ao Serviço Educativo da Casa da Imagem que, em relação estreita com os restantes investigadores deste projeto, a irão conceber.

Para dar início à constituição do corpo expositivo formulámos uma abordagem mais específica ao contexto de onde a relação entre fotógrafo e arquitectos poderia ter surgido - a Escola Superior de Belas Artes - e debruçámo-nos sobre um evento expositivo específico desta Escola, que

1. 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”).

2. www.ceea.pt/foto-arq-moderna-e-a-esc-do-porto/

3. Assunção Pestana, Inês Azevedo, Joana Mateus – “*Lacunas and their reinterpretations: a contemporary look at the photographic work of Teófilo Rego*” in *Visualisation & urban history in contemporary photography*. Dakam: Contemphoto’13 Contemporary Photography Conference. 2013, p.28.

4. Assunção Pestana, Inês Azevedo, Joana Mateus – “*Lacunas and their reinterpretations...*”. 2013, p.28.

5. Assunção Pestana, Inês Azevedo, Joana Mateus – “*Lacunas and their reinterpretations...*”. 2013, p.34.

Teófilo Rego registou e para o qual contribuiu: as “Exposições Magnas”.

A partir das “Exposições Magnas” pretendemos aprofundar o conhecimento já existente sobre a relação entre os arquitectos e o fotógrafo, bem como compreender o contexto – o motivo da encomenda, a escolha de determinadas perspectivas ou objectos - das fotografias que nos propomos a exhibir. A razão de tal enfoque resulta do desejo de que esta exposição não se afirme apenas como um mostruário linear sobre o fotógrafo, a fotografia, os arquitectos e os projectos de arquitectura, mas que considere a relação entre todos. É partindo do conceito de relação, endémica ao projecto de investigação FAMEP, que se pretende entender a estrutura desta exposição bem como a natureza da relação que o serviço educativo pode propor ao público no seu contacto com a exposição, com a arquitectura e com a fotografia.

Neste sentido, as fotografias serão compreendidas enquanto documentos que permitem desvelar momentos e narrar histórias. Os pontos de análise são: o que é fotografado, o que promove o acto de fotografar, a forma como é fotografado e de que forma dialogamos com estas referências hoje. Esta análise deriva daquilo que existe enquanto documento: dos negativos, das impressões fotográficas e dos documentos escritos que testemunham a presença dos actores intervenientes e da sua possível relação. Compreendemos, como assinala Margarida Medeiros sobre o registo documental da fotografia, que “o que nos traz (...) é a urgência do documento como matéria-prima para a construção de um discurso (qualquer que seja) e a noção de que qualquer análise terá sempre de ter em conta a “dispersão dos enunciados”.⁶ Efectivamente, no contexto da “Escola do Porto”, de Carlos Ramos que aqui se representa, as fotografias de Teófilo Rego transitam “(...) como objectos *mutantes*, sujeitas a diferentes interacções, existindo no seio de um entrelaçar discursivo”⁷. Resultam ainda de enquadramentos extremamente permeáveis e complexos onde a pedagogia (como a proposta das Três Artes), a divulgação e comunicação pública (que será função das Exposições Magnas) e um posicionamento político (sob o impulso dos concursos públicos e dos projectos de urbanismo) são reconhecidos através das imagens.

Considerando as fotografias de Teófilo Rego em relação com outros discursos, como o da história, da arquitectura, da museologia e da educação artística, novas possibilidades de interpretação se criarão e abrirão para o público, entenda-se dessa forma, mais capacitado para compreender a diversa natureza da prática fotográfica.

O fotógrafo: Teófilo Rego

O Fundo Fotográfico de Teófilo Rego (1914-1993), é constituído por cerca de 600 mil documentos fotográficos do Porto e Norte de Portugal e reúne 50 anos de actividade da “Foto Comercial Teófilo Rego” ligados à história de vida do seu fundador.

6. Margarida Medeiros - *Fotografia e verdade uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2012, p.59.

7. Margarida Medeiros - *Fotografia e verdade...*, Lisboa: Assírio & Alvim. 2012, p.53.

Teófilo Rego nasceu no Brasil e foi repatriado para Portugal em 1924. Em 1925 ingressa nas Oficinas Marques de Abreu onde, segundo Teresa Siza, se não tiver aprendido a fotografar, terá aprendido a ver fotografias. Posteriormente ingressa na litografia Maia, já com a convicção de que seria fotógrafo. Nas palavras de Teófilo Rego: “Já o velho Maia dizia, às vezes, quando eu gabava, por exemplo, o Mesquita, de quem também ele era muito amigo: «Você há-de ser trinta Mesquitas!» Saí com muita pena, e estabeleci-me na Rua da Alegria, sem dinheiro – que eu era um probretanas...”⁸

Teófilo Rego monta o seu próprio estúdio fotográfico em 1947, na Rua da Alegria, 482, onde constrói as estruturas de sustentação de um ampliador 13x18, os iluminadores, tripés, prensas e outros instrumentos. Entre outros trabalhos, executou ampliações e clichés para o stand da Vouga Alimentação na primeira Feira do Palácio de Cristal, trabalhou como 1º repórter e repórter da manhã no “Diário do Norte”, onde angariou vários clientes que lhe possibilitaram dedicar-se exclusivamente à fotografia comercial. Percorreu o país de norte a sul para realizar encomendas de diversos clientes, entre os quais, várias Câmaras Municipais. Colabora com vários artistas e estudiosos na documentação de publicações e trabalhos académicos, fez reportagens de fábricas e de barragens, de museus e do circo. Em 1956 muda o estúdio para a Rua Santa Catarina, no 1583, que aí se manteve até 2001.

Na sua empresa trabalham também a sua filha mais velha, no retoque e pintura de retratos, o genro, o filho e, mais tarde, a neta a quem vai confiar o estúdio “Foto Comercial”.

Entre Agosto e Setembro de 1990, Teófilo Rego realizou na Casa do Infante, no Porto, a exposição “Porto, memória fotográfica”, expondo um conjunto de 80 fotografias, a preto e branco.

Ao longo de quase 50 anos de Fotografia Comercial, Teófilo Rego desenvolveu, desde o início, um trabalho caracterizado pela diversificação e abrangência de serviços fotográficos.

O Fundo Fotográfico e o projecto FAMEP: das primeiras referências às Exposições Magnas

Ao contactar com o Fundo Fotográfico de Teófilo Rego, no âmbito deste projecto de investigação, o ponto de partida conhecido era a exposição de homenagem ao Arquitecto Marques da Silva, realizada em 1953. Esta exposição, organizada pela ESBAP em colaboração com a Academia Nacional de Belas Artes e com o Sindicato Nacional dos Arquitectos, contava com 120 fotografias em larga escala (50x60cm a 2m) realizadas por Teófilo Rego.

A exposição apresenta a obra do Arquitecto Marques da Silva acompanhada pelo trabalho de alguns dos seus antigos alunos e assistentes. Pela relevância deste momento, crê-se que a relação entre o fotógrafo e os arquitectos do Porto se vê fortalecida.⁹

8. Maria Teresa Siza - “Os produtores do imaginário colectivo” in *O Comércio do Porto*. Porto: 07/08/1986.

9. Maria Helena Maia, Alexandra Trevisan e Miguel Moreira Pinto – “On Modern Architecture, photography and city readings: Teófilo Rego and the “School of Oporto” in *4th Annual International Conference on Architecture*, org. Athens, Greece: Athens Institute for Education and Research. 2014.



Figura 1. Inauguração da Exposição de homenagem a Marques da Silva. Fundo Fotográfico Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem – Fundação Manuel Leão.



Figura 2. Fotografia interior pertencente à Caixa de acondicionamento com o nome “Marques da Silva”. Fundo Fotográfico Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem – Fundação Manuel Leão.

Quando o projecto FAMEP se constituiu eram conhecidas as fotografias da exposição de homenagem a Marques da Silva, bem como algumas das fotografias da obra de mais de três dezenas de arquitectos, de entre os quais João Andresen, Januário Godinho, Rogério de Azevedo e Fernando Távora. Cedo na investigação se compreendeu que a relação entre arquitectos e fotógrafo nem sempre se resumia ao ofício do arquitecto e à presença da sua obra. Algumas das caixas de acondicionamento, realizadas por Teófilo Rego, e que indicam no seu exterior o nome do Arquitecto, estão recheadas com fotografias de família ou com objectos do interior da casa, como por exemplo, salvas de prata.

Esta pluralidade de referências na natureza do objecto representado permite supor que a relação do fotógrafo com os Arquitectos não era exclusiva ao registo da obra ou das suas fases de concretização, mas que, provavelmente numa fase posterior a este, se estendia ao ambiente familiar.

Efectivamente, não existindo registos escritos sobre o processo de trabalho de Teófilo Rego, nem sobre o modo como ia angariando clientes, será fundamental, nesta investigação, recorrer aos testemunhos daqueles com quem trabalhou. Só assim será possível ir escrevendo a história do seu percurso profissional.

Um desses testemunhos foi-nos dado pelo Eng.º António Vasconcelos, que colaborou com Teófilo Rego na realização de um catálogo para a empresa EFACEC (na qual trabalhava e para o qual chegou a servir de modelo). Relatou-nos aspectos da relação estabelecida entre ambos que nos permitem

ir compreendendo de que modo o fotógrafo desempenhava a sua atividade profissional. O Eng.º António Vasconcelos recordava-se da câmara utilizada por Teófilo Rego na época e como servia as especificidades técnicas do trabalho realizado nessa encomenda em particular: “(...) lembro-me perfeitamente dele ter uma máquina LINHOF, uma máquina em que a objectiva pode variar, que ele utilizava muito para distorcer a perspectiva, no caso da fotografia de arquitectura.” Foi a partir dessa colaboração que o Eng.º António Vasconcelos disse ter adquirido uma série de noções sobre fotografia, particularmente, de edifícios: “Na ampliação que ele fazia também podia, conforme o arquitecto quisesse, aumentar a perspectiva ou, pelo contrário, reduzi-la. Um edifício muito alto, se quisesse dar a noção de perspectiva podia apertá-lo mais e ficava mais inclinado ainda. Se quisesse, podia quase eliminar a perspectiva e o edifício ficava alto e totalmente paralelo.” Estabeleceu-se entre ambos uma relação de cumplicidade baseada na partilha do conhecimento técnico do fotógrafo. Diz-nos ainda: “mais tarde, resultado dessa amizade desses pequenos truques que aprendi com ele, realizei muitas vezes fotografia... convidámo-lo para fotografar o nosso casamento e esteve lá presente; deu-nos um álbum bastante bonito.”¹⁰

Seguindo a hipótese de que Teófilo Rego, na sequência do trabalho fotográfico que realiza, investe e mantém relações profissionais de proximidade com os seus clientes, promovendo futuras encomendas, supõe-se que a exposição de homenagem a Marques da Silva terá dado aso a que novas solicitações se tenham firmado.

Numa fase posterior à identificação das fotografias tiradas por Teófilo Rego para a Exposição de homenagem a Marques da Silva, decidiu-se iniciar uma pesquisa sobre aquilo que estaria presente nas caixas de acondicionamento do fotógrafo com a indicação “Belas Artes”¹¹. Para além de variadíssimas fotografias de trabalhos individuais de alunos e professores, nas caixas estavam presentes fotografias das “Exposições Magnas” da ESBAP, registos esses que vão desde a primeira Exposição, em 1952, até à final de 1968.

A existência destes registos e a possibilidade de criar referências para o momento expositivo final do projecto de investigação, foi o que conduziu a que se dedicasse atenção a este momento em particular.

A Escola Superior de Belas Artes do Porto: As Exposições Magnas

O processo de investigação leva a que se mergulhe no passado da cidade do Porto e na história da Escola de Belas Artes. Octávio Lixa Filgueiras, que foi aluno da ESBAP, faz o relato desse tempo: “(Outubro de 1940 a Abril de 1946) (...) Vivía-se, então, sob o signo das “Beaux-Arts”. (...) Mas num meio tão exclusivista e tão pequeno como era o da cidade, com a ascensão de uma nova camada de dirigentes, na mutação da cena política desde a Ditadura, os ventos não eram de feição para o natural desenvolvimento das áreas culturais menos concretas e controláveis (*Letras-Artes*).” O ensino artístico, conta,

10. Entrevista realizada com Eng.º António Vasconcelos a 24 de Abril de 2014, no âmbito do Fundo Fotográfico Teófilo Rego.

11. José Marques da Silva foi director da Escola de Belas Artes do Porto entre 1913 e 1939. Sendo muitos dos seus discípulos docentes na ESBAP no momento em que se realizou a exposição de homenagem, 1953, considerou-se oportuno ao desenvolvimento do projecto de investigação, aprofundar a pesquisa das fotografias presentes nas caixas de acondicionamento da Escola Superior de Belas Artes.

carecia de estatuto social e de investimento político: “O dogma de superioridade da “formação” matemática e o aparecimento duma geração de universitários de grande prestígio nesse ramo, (...) em prejuízo da imagem sempre subalternizada dos “artistas”.¹²

As Belas Artes, onde se reconhecia a carência de formação, associada ao desfazamento da Escola em relação à contemporaneidade, ganham um novo fulgor quando, em 1941, o Arquitecto Carlos Ramos toma posse como Professor interino da 4ª Cadeira da ESBAP, substituindo o Arquitecto Marques da Silva, até então Professor desta cadeira.

Em 1933, Carlos Ramos tinha já proferido, numa “Palestra dedicada exclusivamente a todos os alunos da Escola de Belas-Artes de Lisboa”, as oito regras para o funcionamento pedagógico mínimo da escola. Inicia a palestra com a convicção do papel fundamental do desenho que o aluno deve saber traduzir em cada traço e na relação do seu todo; segue afirmando que o estudo de problemas de arquitectura deverá ser realizado em função do local a que se destina e “da natureza, da orientação e da topografia de um determinado terreno”; defende a necessidade do ajustamento progressivo das dificuldades e exigências dos programas e salienta a importância das aulas teóricas se configurarem relevantes para todos os alunos, pela sua referência aos pontos de trabalho; por outro lado, evidencia a importância de se realizarem semanalmente visitas às obras em construção; requer a existência de um museu de materiais de construção; concebe a colaboração dos alunos, em “indispensável troca de impressões”, na “execução de motivos de escultura e pintura”, cujos temas resultem de “exigências dos programas e pontos de arquitectura, e que dali fossem emanados para as respectivas especialidades”; por fim, aponta como conclusão a importância de realizar uma exposição anual de Arquitectura, Pintura e Escultura na Sociedade Nacional de Belas-Artes, dos trabalhos desse modo realizados.

Este último objectivo, reconhecido por Carlos Ramos como mínima função pedagógica da Escola, será concretizado no ano em que aceita o cargo de Director da Escola de Belas Artes do Porto, em Outubro de 1952, com o nome de I Exposição Magna.

As Exposições Magnas (EM), que se realizaram entre os anos de 1952 e 1968, conceberam-se como momentos de exibição pública do trabalho de professores e alunos da ESBAP. Por orientação do Conselho Escolar da ESBAP, considera-se fundamental organizar uma Exposição Magna, anual que reunisse “os trabalhos dos alunos mais classificados durante o ano lectivo anterior, a par dos dos professores a que (competia) o ensino daquelas especialidades, dando assim a conhecer a seu tempo, e publicamente, o produto das actividades profissionais e escolares de mestres e alunos.”¹³

Em 1954 é publicado o “Arte Portuguesa - Boletim da Escola Superior de Belas Artes do Porto, nº 2 e 3, anos lectivos 1951-52, 1952-53”, um tipo de

12. Octávio Lixa Filgueiras - “A Escola do Porto” (1940/69)” in *Carlos Ramos: exposição retrospectiva da sua obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

13. “Arte Portuguesa - Boletim da Escola Superior de Belas Artes do Porto, nº 2 e 3, anos lectivos 1951-52, 1952-53”. Coordenação/ Eduardo Bairrada, Luis Cunha. Porto: Escola Superior de Belas Artes do Porto.



Figura 3. Imagem da página do Boletim “Arte Portuguesa - Boletim da Escola Superior de Belas Artes do Porto, nº 2 e 3, anos lectivos 1951-52, 1952-53”. Fotografias de Teófilo Rego.

catálogo onde se podem visitar as actividades expositivas da Escola referentes aos dois anos lectivos. Este Boletim está maioritariamente dedicado às Exposições Magnas¹⁴, não deixando Carlos Ramos de apelar, no texto introdutório, à concretização da reorganização das Escolas Superiores de Belas-Artes do Porto e Lisboa bem como à instalação do “Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo”.

É neste Boletim que podemos encontrar os diversos momentos destas duas exposições ilustrados por fotografias de Teófilo Rego. Na sua maioria, tendem a existir dois tipos de registo das Exposições: os planos afastados que retratam o ambiente e enquadramentos próximos que apresentam o trabalho individual dos alunos. Os planos mais afastados, oscilam entre uma representação dos ambientes expositivos vazios ou dos momentos da inauguração, guiada por Carlos Ramos. São apresentados “ângulos da exposição, aspectos da exposição, pormenores da montagem”¹⁵ e vistas dos diferentes espaços, sempre sem visitantes. No que concerne à representação dos trabalhos dos alunos, apenas os trabalhos de pintura e escultura surgem juntos numa mesma fotografia, sendo que os do curso de arquitectura são representados isoladamente. As fotografias de arquitectura apresentam o projecto, os desenhos, os estudos, as perspectivas e as maquetas. Já as fotografias dos cursos de pintura e escultura tendem a mostrar unicamente o trabalho final de pintura ou, no caso da escultura, poderão ser trabalhos para posteriormente serem passados a bronze ou outro material, aparacendo, contudo, representados como objectos finais.

14. O Boletim apresenta mais duas exposições, a “Exposição de Restauro” e a “Exposição de Arquitectura Religiosa Contemporânea”, da qual existe um catálogo no qual poderão ser encontradas mais fotografias de Teófilo Rego.

15. Legendas presentes no “Arte Portuguesa - Boletim da Escola Superior de Belas Artes do Porto, nº 2 e 3, anos lectivos 1951-52, 1952-53”.

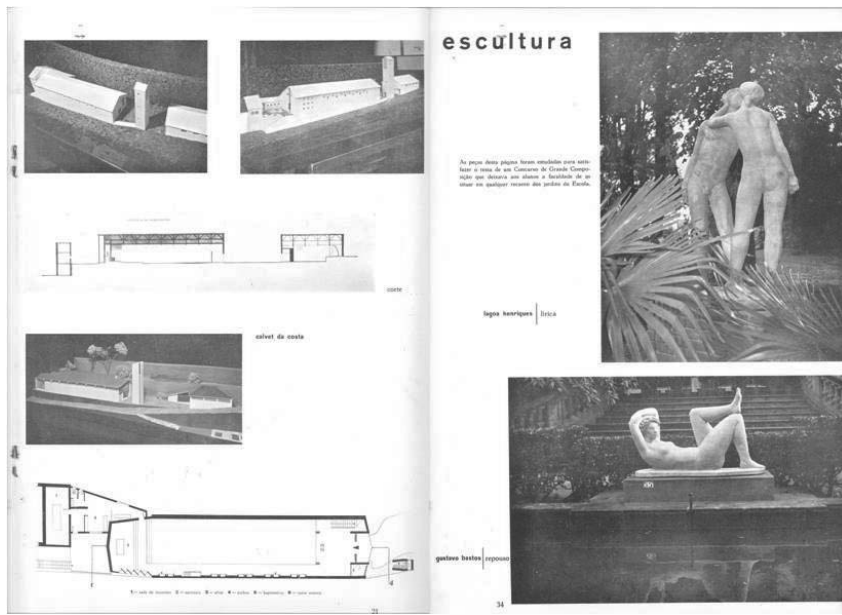


Figura 4. Imagem resultante da montagem de duas páginas pertencentes ao Boletim “Arte Portuguesa-Boletim da Escola Superior de Belas Artes do Porto, nº 2 e 3, anos lectivos 1951-52, 1952-53”. A imagem da esquerda refere-se a um projecto de Arquitectura e a da direita apresenta trabalhos de Escultura. Fotografias de Teófilo Rego.

Será apenas na III Exposição Magna — porque a I Exposição Magna é dedicada a apresentar a obra do Professor Escultor Salvador Barata Feyo e a II Exposição Magna apresenta somente trabalhos de alunos¹⁶ — que Carlos Ramos consegue apresentar em plenitude a partilha de trabalho existente entre professores e alunos, bem como “o Pacto das Três Artes Maiores”. Diz Carlos Ramos, reflectindo sobre o exercício duma acção profissional integrada, que a III Exposição Magna “oferece, sobre as anteriores, a novidade de apresentar não só trabalhos dos alunos, mas também de seus mestres nas três artes maiores, que assim aparecem a agasalhá-los em público, na mesma medida em que, na sua própria casa, praticam o mesmo sistema de ensino susceptível de originar o clima mais favorável ao trabalho de criação, sublime privilégio dos artistas”¹⁷.

Nesta fase de conhecimento sobre o Fundo Fotográfico, não se sabe com certeza se Teófilo Rego registou todas as Exposições Magnas, sendo certas apenas a I, a II, a XII, a XIV e a XVI.¹⁸ Nessas imagens podemos encontrar formas de documentar o espaço expositivo que apresentam mais do que um curso ao mesmo tempo, ou seja, não só os três cursos são fotografados individualmente como, também, em conjunto.

A XII Exposição Magna pretendeu imprimir um carácter acentuadamente didáctico, procurando transmitir uma ideia geral do trabalho desenvolvido pelos alunos e seus professores ao longo dos cinco anos dos cursos de Pintura ou de Escultura e dos seis anos do curso de Arquitectura.¹⁹

Por esta ocasião, Teófilo Rego fotografou diversos projectos de alunos ou de equipas de trabalho. Uma parte das fotografias incluídas nas exposições eram, precisamente, essas imagens que documentavam os projetos de

16. Os trabalhos expostos resultavam de uma selecção prévia. Em primeiro lugar, eram escolhidos os trabalhos dos melhores alunos dos quais, posteriormente, eram seleccionados um conjunto pelos professores das diferentes disciplinas. Uma vez criada uma amostra, os professores reuniam-se para escolher os trabalhos em conjunto.

17. Carlos Ramos – *III Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Porto: Ministério da Educação Nacional, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. 1954, p.3.

18. No âmbito do projecto FAMEP e da investigação em torno das “Exposições Magnas”, em 2014 estabeleceu-se o contacto com o Museu da Faculdade de Belas Artes da UP. Nesse seguimento, foram vistas uma série de fotografias impressas, muitas identificadas como tendo sido realizadas por Teófilo Rego. É no entanto notável a quantidade de casas fotográficas contemporâneas da “Foto-comercial Teófilo Rego” que também registaram estas exposições, São elas: “Estúdio Tavares da Fonseca. Desenho. Foto e Cinema”; “Foto-chic”; “Olimpia Fotos”; “Império. Reportagens Fotográficas”; “Foto Lux – reportagens fotografia de arte”; “Foto Cine – Alegre”; “Foto Timóteo”; “Unifoto”; e “Artur Amorim”.

19. XII Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto. Porto: Ministério da Educação Nacional, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Novembro de 1963.



Figura 5. Exposição na Escola Superior de Belas Artes do Porto.²⁰

Figura 6. Exposição na Escola Superior de Belas Artes do Porto.²¹



arquitectura e que serviam muitas vezes o propósito de candidaturas a concursos nacionais (como o projecto de Sagres da equipa *Mar Novo* de João Andresen) ou outros internacionais.

As Exposições Magnas e a Exposição Final do FAMEP

Sistematizando os principais aspectos resultantes da investigação anterior, identificam-se os locais e momentos que promovem a existência das fotografias; as referências aos modos de expor trazidos pela observação das fotografias; e as propostas pedagógicas defendidas por Carlos Ramos presentes nas Exposições Magnas.

Da observação das fotografias de Teófilo Rego é possível agrupá-las enquanto:

- apresentação de um projecto a submeter a concurso nacional ou internacional – tendem a ser imagens descritivas, com os desenhos de planeamento e com as maquetas em encenação;
- documentação de um trabalho de professor e aluno para seu próprio usufruto;
- fotografia documental de um determinado evento – tendem a ser imagens da inauguração, onde estão retratadas as personalidades de relevância política nacional e local, ou das exposições, apresentando os espaços vazios privilegiando a mostra dos objectos;

20. Figura 5. Fundo Fotográfico Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem – Fundação Manuel Leão. 54M1_PT-FML-TR-COM-69-034.

21. Figura 6. Fundo Fotográfico Teófilo Rego, Museu Casa da Imagem – Fundação Manuel Leão. PT-FML-TR-COM-69-020.

Imagem que comunica algo sobre a natureza daquilo que demonstra – o

trabalho individual, o projecto, a obra ou a conjugação das “3 Artes Maiores”. Relativamente às condições dos espaços físicos das Exposições Magnas, as fotografias de Teófilo Rego revelam que os jardins, as salas de aula, os corredores e os salões serviam todos como espaços expositivos. Mostram também que os suportes de exposição são os suportes de trabalho, provavelmente utilizados pelos alunos, como os cavaletes de desenho, cavaletes de pintura e de escultura. Supõe-se, há medida que os anos foram correndo - sabendo a falta de meios de que a ESBAP dispunha no início da década de 50 e conhecendo a posterior remodelação física e apoio concedido pela Gulbenkian -, que estas alterações tenham contribuído para que os materiais expositivos fossem melhorando. Conseguimos observar, em espaços idênticos, um mobiliário expositivo diferente considerando o dos primeiros anos em relação aos anos finais.

Relativamente às propostas pedagógicas de Carlos Ramos concretizadas nas Exposições Magnas e às referências que estas permitem criar para uma futura exposição, consideram-se: 1. A disponibilidade e abertura da Escola aos alunos; 2. A ideia de “escola-oficina”; 3. O trabalho conjunto das “3 Artes”.

A propósito do ponto 1. e da disponibilidade criada para que, no processo de ensino-aprendizagem, haja espaço para a interferência do aluno diz Carlos Ramos, “Não indicando ou impondo qualquer deles como sendo «o único caminho que conduz à verdade», só assim se assegura da certeza de impedir que qualquer aluno deixe, um belo dia, de nos dizer algo de novo.”²²

A não concepção de uma escola hermética e indiferente aos tempos e às pessoas, criando a possibilidade de integrar novos discursos emergentes e a abertura ao cruzamento de contextos que refaçam pensamentos, permite esboçar uma metodologia de abordagem ao público da exposição. Será, assim, um dado a reter: a concepção de um momento expositivo que não se demonstre detentor de conhecimentos estanques e que permita a interferência do público.

Sobre a “escola-oficina”: a oportunidade que os alunos têm de trabalhar em equipas, perante situações reais com propostas resultantes da abertura da Escola ao seu exterior (sejam as parcerias com a Câmara Municipal do Porto ou os programas de “vocação comunitária”), promovem uma aprendizagem que se concretiza numa experiência aproximada ao que viverão no futuro.

Esta proposta de conceber a aprendizagem pela vivência de um contexto real (ainda que privilegiado e protegido pela instituição escolar), contextualiza o trabalho do serviço educativo e das futuras propostas de trabalho de carácter oficial, a promover junto do público que visite a exposição.

A presença das “3 Artes Maiores” nas Exposições Magnas e enquanto disciplina pertencente ao programa curricular dos alunos da ESBAP, sugere a possível disponibilidade que este projecto de investigação possa ter no estudo e compreensão do contexto artístico em que a fotografia e a arquitectura

22. Carlos Ramos, 1953 – II Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto. Porto: Ministério da Educação Nacional, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes.

modernistas estavam envolvidas.

Todos estes pontos, aqui descritos em modo de conclusão, abrem possíveis caminhos que poderão ser desenvolvidos em momentos posteriores a este projecto de investigação.

As Edições Caseiras, publicadas pelo Centro de Estudos Arnaldo Araújo da ESAP, pretendem divulgar em pequenos cadernos, estudos académicos sujeitos a revisão por pares (*peer review*), elaborados no seu âmbito de investigação e interesses.

Fotografia e Arquivo organiza-se em volta de três temas distintos, mas que se complementam: o primeiro “Arquivos”, no qual se refletiu sobre o tema da arquivística e conservação de fotografia; o segundo “Arquivo” incidiu no uso do arquivo a partir da prática artística; e o terceiro tema “Narrativas” que pensou a concepção do arquivo como veículo para a construção de narrativas e interpretações.

