

ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS
INVESTIGAÇÃO E PRÁTICAS
ARTÍSTICAS

VOL. 01

Estudo, digitalização e divulgação de coleções

PT

ES

EDIÇÃO

Câmara Municipal de Lisboa
Divisão de Arquivo Municipal
IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

COORDENAÇÃO

Bruno Marques
Helena Barranha
Pilar Irala Hortal



ÍNDICE

3

Notas de abertura

Laurentina Pereira
Alexandra Curvelo

8

A luz que cintila do passado: o arquivo fotográfico como espaço de investigação e criação

Bruno Marques
Helena Barranha

17

Memórias fotográficas no Arquivo Municipal de Lisboa

Isabel Corda

33

Coleções e fundos fotográficos. Teoria e prática

Antonia Salvador Benítez e Juan Miguel Sánchez Vigil

49

Jalón Ángel: obra e legado

Pilar Irala Hortal

63

Livros de livros de fotografia: estudo, divulgação e arquivo de um património em expansão

Susana M. Martins

79

A exposição de atrocidades: uma questão colonial

Afonso Dias Ramos

ENSAIOS VISUAIS

93

Actos de performance: as mulheres no Estado Novo

Ana Janeiro

103

Entre a tecnologia e a metáfora. Tecendo considerações sobre o arquivo fotográfico

Laura Covarsí

116

Sobre os autores

121

Ficha técnica



Notas de abertura

Laurentina Pereira

Alexandra Curvelo



O Município de Lisboa e a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa assinaram recentemente uma adenda ao acordo de cooperação institucional, firmado entre as duas instituições em 2018, comprometendo-se a desenvolver uma série de *workshops* sobre arquivos fotográficos e temáticas correlacionadas, nomeadamente no domínio da arquivística, da fotografia, da digitalização e da difusão do património à guarda do Arquivo Municipal e de outros arquivos, públicos ou privados.

Em paralelo aos workshops e como forma de aprofundar a reflexão, alargando-a a outros públicos, foi prevista a organização, a coordenação e a edição de uma coleção de livros, em que cada volume se centra no tema do encontro do ano anterior. Desta coleção, que ficará disponível em formato impresso e digital, em acesso aberto, apresenta-se agora o primeiro número, referente ao *workshop* realizado em 2023, que teve como tema *Arquivos fotográficos: estudo, digitalização e divulgação*.

A coordenação científica do projeto é de Bruno Marques (IHA-NOVA FCSH / IN2PAST) e de Helena Barranha (Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa e IHA-NOVA FCSH / IN2PAST), sendo também de destacar, em cada ano, a participação de um investigador espanhol como orador e autor convidado, o que confere ao programa uma dimensão ibérica. Esta colaboração entre instituições e autores dos dois países está também evidenciada na modalidade bilingue da publicação.

Constatada a necessidade de se enveredar por novos territórios, que permitam explorar a fotografia enquanto documento de registo e memória, a recetividade por parte do público, principalmente na comunidade académica, tornou-se garante para o sucesso da iniciativa.

É com o propósito de fomentar a cooperação e a partilha que a Divisão de Arquivo Municipal se associa a este projeto de investigação. As narrativas que se escrevem cruzam outros domínios do saber e decorrem da prática arquivística e curatorial desenvolvida pelo Arquivo Fotográfico, sobretudo desde 1994.

O estabelecimento deste tipo de parcerias e compromissos institucionais dignifica a edilidade e envolve o município no meio académico permitindo, deste modo, que os equipamentos da Câmara Municipal e as suas equipas participem de forma empenhada e colaborativa na reflexão e na produção de mais e melhor conhecimento crítico.

É, portanto, com enorme orgulho que, em representação da Câmara Municipal de Lisboa, felicito os organizadores fazendo votos de que esta relação, próxima e alinhada, se desenvolva e consolide em torno do essencial: a reflexão e o conhecimento com os olhos também postos no progresso e na inovação.

O livro *Estudo, digitalização e divulgação de coleções*, com coordenação científica de Bruno Marques, Helena Barranha e Pilar Irala, constituiu o primeiro volume da coleção *Arquivos fotográficos: investigação e práticas artísticas*, partindo de um *workshop* organizado pelo Instituto de História da Arte (IHA), da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa / IN2PAST – Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território. O evento teve lugar no Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico, a 17 de Maio de 2023, numa parceria que incluiu também o Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa e a Universidade San Jorge de Saragoça, através de um Programa Erasmus+.

Este encontro, o primeiro de três programados, inscreve-se no ciclo de *workshops*, que consubstancia a estratégia científica do IHA para estabelecer parcerias e desenvolver programação partilhada com instituições académicas e agentes culturais, fomentando o debate de ideias e a disseminação científica através de encontros e publicações em acesso aberto. Assim, começando em maio de 2023 e estendendo-se até 2025, cada um dos três *workshops* organizados num formato de proximidade terá um ebook associado, reforçando desta forma um dos eixos de atuação basilares do IHA.

Fruto do contributo de um conjunto de investigadores portugueses e espanhóis, que têm abordado e analisado questões relacionadas com a preservação e a (re)interpretação de arquivos fotográficos, os textos reunidos neste volume partem de cruzamentos interdisciplinares, geográficos e culturais, questionando a relevância do arquivo para a investigação académica, curatorial e artística.

Às preocupações relacionadas com o arquivo enquanto instituição de memória, mas também decorrentes de problemas transversais à preservação dos objetos, associa-se o questionamento sobre o acesso a um conjunto de materiais de natureza heterógena – textuais, gráficos, audiovisuais e mistos –, que estão a ser, sobretudo nos últimos anos, maciçamente transferidos para objetos digitais. Contudo, se a apresentação digital do património material e imaterial facilita e democratiza o acesso, a leitura e a contextualização das

obras, é, porém, fundamental para estabelecer critérios de políticas públicas e de ética neste domínio.

Esta é uma linha de pesquisa e de investigação em que se inscreve o trabalho de vários investigadores do IHA e do IN2PAST, designadamente no âmbito do eixo estratégico do IHA *Monumentos, Memória e Arquivos* e da Linha Temática do Laboratório Associado intitulada *Arquivos: da Conservação Preventiva à Digitalização*, plataformas que têm sido particularmente dinâmicas na transversalidade criada com diferentes parceiros, com vista a contribuir de forma efetiva para uma reflexão alargada, em termos sociais e culturais.

•

**A luz que cintila do passado:
o arquivo fotográfico como
espaço de investigação e criação**

Bruno Marques

Helena Barranha

•

A luz que cintila do passado: o arquivo fotográfico como espaço de investigação e criação

Bruno Marques

IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

Helena Barranha

Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa

IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

O tempo contido no instante em que a luz da estrela cadente cintila para uma pessoa é da mesma matéria daquele tempo que Joubert, com a segurança que lhe é própria, definiu do seguinte modo: “O tempo – escreve – também se encontra na eternidade; mas não é o tempo terreno, deste mundo... Esse tempo não destrói; só aperfeiçoa e consoma”. É o oposto do tempo infernal em que decorre a existência daqueles que nunca consumam aquilo a que deitaram mãos.

Walter Benjamin, “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, 1939.

A contemplação do céu estrelado, carregada de simbolismo e espanto, revela um paradoxo que nos convida a refletir sobre o desejo humano de capturar e eternizar o efémero. Como uma estrela que ainda cintila no céu muito tempo após ter desaparecido, a fotografia permite-nos ver aquilo que já foi. Ao comparar a estrela cadente com o conceito de tempo eterno de Joseph Joubert, Walter Benjamin opõe a efemeridade a um tempo que, em vez de destruir, aperfeiçoa, ao ponto potenciar a consumação de um (antigo) desejo. Esta reflexão espelha a sua crítica à modernidade, onde o verdadeiro valor das experiências e dos objetos só é alcançado retrospectivamente, quando estes já se encontram à beira do esquecimento ou da destruição (Benjamin 1939).

Este anseio de eternizar o efémero pode explicar por que, no contexto da chamada “revolução digital”, os arquivos fotográficos têm adquirido uma relevância sem precedentes, tanto para as instituições que tutelam estes acervos como para a investigação académica e a criação artística que se têm dedicado ao seu estudo e à sua (re)interpretação. É hoje consensual que a digitalização favorece a preservação física dos arquivos e, simultaneamente, possibilita novas formas de acesso e análise, promovendo práticas criativas inovadoras e abrindo horizontes teóricos, no campo da história da arte. Contudo, a transição do analógico para o digital exige uma constante consciência de eventuais equívocos, limites e exclusões, que possam ocorrer nos processos de recolha, conservação, classificação, catalogação e partilha da informação.

Num mundo digital saturado de imagens fotográficas, o acesso a diferentes arquivos, públicos e privados, tem suscitado múltiplos estudos e debates. Reunindo contributos de investigadores, artistas e outros profissionais que trabalham sobre arquivos fotográficos, em contextos analógicos e/ou digitais, o presente livro procura discutir o papel deste tipo de património para a preservação, a reinterpretação e a construção de diferentes narrativas históricas e culturais. Este foi o objetivo central do primeiro *workshop* do projeto colaborativo *Arquivos fotográficos: investigação e práticas artísticas*, iniciado em 2023, numa iniciativa conjunta do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (IHA-NOVA FCSH / IN2PAST), e do Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico.

Este primeiro volume da coleção associada ao projeto parte de um enquadramento institucional e curatorial, com um conjunto de três textos que evidenciam a importância e a complexidade dos arquivos fotográficos. O texto de **Isabel Corda**, responsável pelo Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico, proporciona uma visão global da história, da estrutura e da missão deste equipamento cultural. Tutelado pelo Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, o acervo do Arquivo Fotográfico é composto por variados suportes e tipologias documentais, que espelham a diversidade e o valor cultural deste património cuja conservação e digitalização suscita inúmeros desafios. A autora sublinha ainda a importância do arquivo como guardião das memórias urbanas, destacando o seu papel fundamental na preservação e na organização da documentação relativa à cidade de Lisboa.

Antonia Salvador Benítez e **Juan Miguel Sánchez Vigil**, professores e investigadores da Universidad Complutense de Madrid (UCM), ampliam esta discussão ao abordar a importância de definir estratégias consistentes para a conservação, o tratamento, a valorização e a difusão de coleções fotográficas. Os autores exploram também a utilização de imagens de arquivo em contextos como a ilustração, a publicidade e a educação, bem como a questão, muitas vezes controversa, da possível rentabilização deste tipo de acervos. A abordagem proposta combina reflexões deontológicas e metodológicas

com exemplos práticos, baseados no trabalho desenvolvido pelo grupo de investigação Fotodoc da UCM, em colaboração com diversas instituições culturais espanholas.

O texto de **Pilar Irala Hortal**, diretora do Arquivo Jalón Ángel, docente na Universidad San Jorge de Saragoça e coeditora do presente livro, oferece um estudo de caso exemplar sobre a preservação, valorização e difusão do legado de um dos mais notáveis fotógrafos retratistas espanhóis do século XX. Criado em 2011 na Universidad San Jorge, o arquivo reúne atualmente mais de meio milhão de negativos, assim como positivos, câmaras fotográficas e bibliografia da época. Neste texto, Pilar Irala descreve o extenso trabalho de investigação, preservação e digitalização que tem vindo a ser realizado, destacando também a importância de diferentes iniciativas para promover a relevância cultural e académica deste legado, como exposições temporárias e o concurso anual para atribuição do Prémio Internacional de Fotografia Jalón Ángel.

Este primeiro conjunto de textos sublinha a importância dos arquivos fotográficos como instrumentos essenciais para a preservação de uma memória visual coletiva. Ao mesmo tempo, o crescente questionamento sobre os arquivos revela as complexas relações entre memória e poder, desafiando a sua função tradicional e promovendo uma reavaliação contínua da sua autoridade e imparcialidade. Como observam Karen Cross e Julia Peck (2010, 129):

O arquivo – e os termos através dos quais reproduz o conhecimento – abre-se ao escrutínio e confronta-se com a sua própria história, com a memória das suas inclusões e exclusões. Além disso, o gesto do materialista é revolucionário, com o objetivo de resgatar a história do conformismo, no momento em que esta se encontra à beira da sua própria destruição. O arquivo é, assim, exposto à ameaça da memória: a memória das suas exclusões. [trad.]

Paralelamente, os debates em torno dos arquivos fotográficos e da configuração de diferentes perspectivas históricas tem vindo a ampliar-se, não só através de um crescente interesse pela história da fotografia, mas também do surgimento de novas tipologias arquivísticas. Neste âmbito, salienta-se

o caso do “livro de fotolivros”, explorado no ensaio de **Susana S. Martins**, professora da NOVA FCSH e investigadora do IHA-NOVA FCSH / IN2PAST. Este texto revela como o fenómeno dos fotolivros preconiza um regresso ao livro, numa nova forma de circularidade que envolve mais do que a simples reimpressão de imagens, pois implica uma transformação da natureza dessas obras. Ao serem inventariados e organizados em forma de “livro-arquivo”, em conformidade com os formatos dos arquivos digitais, os fotolivros deixam de ser meros objetos isolados para se tornarem artefactos culturais dignos de patrimonialização e salvaguarda. Esta arquivística da página não só preserva a memória cultural contida nas publicações, mas também cria um sentido de linhagem, comunidade e continuidade entre obras que, de outra forma, poderiam permanecer desconhecidas ou dispersas.

Quando a investigação crítica e teórica *sobre* o arquivo se sobrepõe à própria investigação *no* arquivo, este converte-se não só num objeto conceptual e num tema filosófico em si mesmo, mas também num problema político, pela forma como pode destabilizar a memória coletiva e os discursos históricos dominantes (Pell 2015). Neste âmbito, a relação entre arquivos e situações de conflito tem sido alvo de uma reflexão crítica específica, particularmente sobre o modo como acervos documentais sensíveis, marginais e anteriormente censurados devem ser contextualizados, em virtude de serem passíveis de reacender mágoas, desencadear atritos e reclamações de justiça (Miessen e Chateigné 2016).

Relativamente a esta última dimensão, o texto de **Afonso Dias Ramos**, também investigador do IHA-NOVA FCSH / IN2PAST, torna evidente a urgência de definir uma ética no que concerne ao uso dos arquivos sobre a guerra colonial, especialmente aquando da sua exposição pública. Se, por um lado, os proto-arquivos ou os arquivos alternativos podem abrir espaço para novos estudos e releituras históricas, através do acesso a conteúdos ocultos pelo regime, dando assim visibilidade a eventos apagados e a sujeitos silenciados, por outro, o seu uso indiscriminado ou pouco ponderado pode facilmente converter-se numa oportunista (e voyeurística) exposição da “dor dos outros”,

passível de abrir ainda mais as feridas e, desse modo, fazer com que fantasmas e sombras do passado interfiram nos “processos de cura” daqueles que foram vítimas de repressão e violência.

Para além da responsabilidade deontológica, um outro problema que daqui emerge tem que ver com a dificuldade em reconhecer o estatuto híbrido ou ambíguo de arquivo artístico e documento histórico (Enwezor 2008). Ao longo das últimas décadas, várias gerações de artistas têm reclamado uma revisão do conceito de arquivo fotográfico, para que este seja visto não como um repositório de verdades definitivas, mas como espaço onde as imagens podem ser confrontadas e investidas de novos significados. Ao questionar o paradigma oitocentista de objetividade e transparência da imagem fotográfica (Azoulay 2008), esta perspetiva transforma a fotografia de mera ilustração em mediadora de múltiplas histórias, assumidamente inclusivas e plurais, que propõem uma relação entre as práticas artísticas contemporâneas e o passado (Osthoff 2009). Em 2004, Hal Foster (2004, 3) identificava um “impulso arquivístico” na arte contemporânea, destacando abordagens que vão desde a exposição pública de arquivos alternativos, passando pela apresentação do passado como algo heterogêneo e incompleto, até à conceção do arquivo como um espaço onde conteúdos reprimidos emergem de forma disruptiva.

Neste quadro, os arquivos particulares e familiares têm vindo a assumir uma especial relevância. Quando apropriados ou recriados pelos artistas, estes acervos oferecem mais do que simples registos visuais, dado que incorporam os contextos culturais, sociais e políticos em que foram gerados. É neste âmbito que se inscreve o ensaio visual “Actos de performance: as mulheres no Estado Novo” de **Ana Janeiro**, artista e investigadora do IHA-NOVA FCSH / IN2PAST e do CREAM, Universidade de Westminster. Ao reinterpretar, através da performance, poses e gestos das suas avós que o álbum fotográfico de família conservou, a artista faz do seu corpo um mediador intergeracional, identificando e dramatizando posturas que integram a estrita panóplia de situações a que os corpos estavam sujeitos, em conformidade com modelos inculcados pela propaganda. Este trabalho convida a pensar como o campo

da fotografia, mesmo quando encerrado na esfera familiar, era um território fortemente regulado por códigos rígidos que condicionavam comportamento das mulheres. A estranheza que o corpo da artista denuncia, torna evidente que esses gestos são tudo menos naturais, mas fundamentalmente o resultado de uma disciplinada interiorização dos padrões de postura fixados pelo regime ditatorial. Ao serviço de um sistema político repressor e heteropatriarcal, a imagem fotográfica constituía um agente regulador do que se considerava adequado para que uma mulher mantivesse uma “boa pose”, isto é, uma atitude passiva, dócil, elegante, numa palavra, subserviente face ao estereótipo feminino então vigente.

O segundo ensaio visual incluído neste livro, da autoria de **Laura Covarsí**, investigadora e curadora independente, propõe uma visão do arquivo fotográfico para além da ideia convencional de repositório passivo de imagens. A autora explora as múltiplas camadas de significados presentes nas fotografias arquivadas, convidando-nos a considerar o arquivo como um espaço vivo e dinâmico, onde tecnologia, memória e reinterpretação se entrelaçam num diálogo contínuo. As fotografias, com as suas evidências tecnológicas e contextuais, tornam-se agentes que questionam, desafiam e enriquecem as narrativas históricas, promovendo uma constante reavaliação crítica e criativa do passado à luz do presente.

No seu conjunto, os textos e os ensaios visuais reunidos neste volume mostram que os arquivos fotográficos não devem ser apenas entendidos e preservados como testemunhos do passado, mas também como matéria-prima sempre sujeita a transformações, releituras e sobrevivências. Mais do que uma realidade material e patrimonial associada a taxonomias racionais e descritivas, os acervos fotográficos constituem um ponto de partida criativo, que potencia uma relação subjetiva e múltipla com o passado e a história. Neste sentido, os arquivos deixam de ser simples agregadores de documentação e informação estática e assumem um papel ativo na construção das memórias coletivas. Tal como a estrela cadente que se torna “símbolo do desejo realizado” (Benjamin 2017, 131), a conservação, a

digitalização e a reinterpretação dos arquivos fotográficos permite que as memórias visuais continuem a iluminar o presente, garantindo que o brilho das imagens do passado não se perca na obscuridade do futuro.

Referências

- Azoulay, Ariella. 2008. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books.
- Benjamin, Walter. 2017. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. In *A Modernidade*. Traduzido por João Barrento, 103-148. Lisboa: Assírio & Alvim [ed. original 1939].
- Cross, Karen e Julia Peck. 2010. “Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory”. *Photographies* 3, no. 2: 127-138.
<https://doi.org/10.1080/17540763.2010.499631>.
- Enwezor, Okwui. 2008. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Göttingen: Steidl.
- Foster, Hal. 2004. “An Archival Impulse”. *October* 110: 3-22.
- Miessen, Markus e Yann Chateigné. 2016. *The Archive as a Productive Space of Conflict*. Berlin: Sternberg Press.
- Pell, Susan. 2015. “Radicalizing the Politics of the Archive: An Ethnographic Reading of an Activist Archive”. *Archivaria* 80: 33-57.
- Osthoff, Simone. 2009. *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. New York / Dresden: Antropos.



Memórias fotográficas no Arquivo Municipal de Lisboa

Isabel Corda



Resumo

O Arquivo Municipal é uma unidade administrativa e cultural do Município de Lisboa composta por Arquivo Histórico, Arquivo Geral, Arquivo Fotográfico e Videoteca, sob gestão do Departamento de Património Cultural. Esta divisão conserva 37.500 metros lineares de documentação relativa à memória da cidade, produzidos em diversos suportes e classificados de acordo com diferentes tipologias documentais. Neste texto apresenta-se, sucintamente, a história institucional do Arquivo Fotográfico, dando especial enfoque a questões relacionadas com a conservação, a preservação e a difusão das coleções.

Palavras-chave: arquivos fotográficos, conservação de fotografia, descrição arquivística, digitalização, divulgação de património fotográfico.

Arquivo Municipal de Lisboa – missão e competências

O Arquivo Municipal de Lisboa tem por missão recolher, conservar, tratar e difundir o património documental relativo ao município sendo, por isso, “garante da integridade, da preservação e difusão de toda a informação produzida e recebida no âmbito da atividade do Município de Lisboa e da que foi adquirida pela sua pertinência como forma de enriquecimento do seu acervo” (AML 2021, 1399). No exercício da sua atividade compete ao Arquivo Municipal o estabelecimento de boas práticas de gestão documental integrada, bem como a implementação e a execução de uma política arquivística que promova, valorize e divulgue o património municipal, enquanto fundamento da memória coletiva e individual (CML 2024).

A partir de documentação e informação institucional, o presente texto centra-se num dos equipamentos da Divisão de Arquivos, o Arquivo Fotográfico, abordando diferentes aspetos da sua história e missão institucional, com destaque para a conservação e a divulgação do património fotográfico sob a sua tutela.

Arquivo Fotográfico – história, acervo e atividades

Em 1871 o Município de Lisboa manifestou, publicamente, a vontade de constituir um repositório de imagens vocacionado para a história da cidade (CML 1871, 829). Por deliberação municipal, a 25 de março de 1942 foi oficialmente criado o Arquivo Fotográfico, ficando na dependência orgânica da Secção de Propaganda e Turismo da Câmara Municipal de Lisboa (CML 1942, 1). O objetivo era reunir, num único espaço, toda a produção fotográfica que se encontrava dispersa pelos vários serviços da câmara, desde finais do século XIX.¹

Entre 1942 e 1977, o Arquivo Fotográfico passou a ocupar algumas salas no Palácio Galveias e no Palácio da Mitra. Na década de 1980 foi transferido para o Palácio da Rosa, onde se prosseguiu o trabalho de inventariação e catalogação, promovendo a consulta pública destinada a munícipes e investigadores. No início de 1990, definiu-se uma reestruturação global do arquivo, segundo princípios atualizados, facto que obrigou ao encerramento temporário deste equipamento público. Em 1994 foi definitivamente instalado na rua da Palma e a sua reabertura ao público teve um impacto muito positivo junto da comunidade arquivística, assim como do público em geral.

A conceção deste equipamento ficou a cargo de uma equipa multidisciplinar composta por arquitetos, engenheiros, fotógrafos, historiadores e arquivistas². Com o propósito de instalar, na capital, um arquivo informatizado vocacionado para a preservação do património fotográfico, a Câmara Municipal de Lisboa visitou instituições congéneres, nos Estados Unidos e no Canadá, onde já existiam arquivos informatizados e a conservação de fotografia era ensinada e aplicada em muitas instituições.

¹ A partir de 1942, o Arquivo Fotográfico assume competências para organizar o respetivo arquivo de fotografias, devendo encomendar e adquirir imagens relativas a obras, serviços e efemérides municipais.

² A este propósito importa realçar o papel preponderante do arquiteto Jorge Matos Alves, responsável pelo projeto de reabilitação, bem como o contributo do engenheiro Luís Pavão, responsável pelo Departamento de Conservação de Fotografia e de Luísa Costa Dias, coordenadora do Arquivo Fotográfico, entre 1989 e 2011.

O edifício onde, desde 1890, funcionou uma antiga fábrica de conservas de peixe – a Giménez Salinas & Companhia – e para o qual, na década de 1980, chegou a ser aprovado o projeto para instalação de um museu dedicado à história da medalhística, acabaria por ser, em 1994, definitivamente reabilitado para funcionar como arquivo de fotografia (CML 1896). Com o novo programa funcional, o imóvel passou a integrar salas de exposição, sala de leitura e biblioteca de apoio, sala de conservação e restauro de fotografia, sala para base de dados e digitalização, bem como laboratórios e depósitos climatizados (limpo, sujo e frio), permitindo o registo diário de temperatura, humidade relativa, renovação de ar e poeiras.



Fig.1. Arquivo Fotográfico: sala de leitura. © Arquivo Municipal de Lisboa

O novo arquivo dotou a cidade de um equipamento moderno e acessível ao público, pioneiro na informatização de acervos fotográficos em Portugal. Este modelo impôs significativas mudanças, integrando rotinas e métodos de trabalho altamente qualificados, que exigiram a contratação de equipas especializadas em conservação e restauro de fotografia, fotógrafos, arquivistas e informáticos, assim como a adoção de novas práticas e procedimentos de recolha, preservação, investigação e divulgação. Ao longo dos anos, estas práticas foram sendo reajustadas, em função das necessidades e da evolução tecnológica.

Atualmente, o Arquivo Fotográfico funciona diariamente, com um atendimento orientado para as necessidades dos investigadores e com uma programação cultural e educativa regular. A equipa técnica também foi reforçada, sobretudo nas áreas de digitalização e tratamento documental, sendo, neste momento, composta por 25 técnicos especializados em diversas áreas e distribuídos por categorias profissionais (13 técnicos superiores, 10 assistentes técnicos e 2 assistentes operacionais).

O acervo do Arquivo Fotográfico é constituído por documentos de diferentes suportes e formatos, produzidos pelos diversos serviços da Câmara Municipal de Lisboa, bem como por fundos e coleções particulares de natureza arquivística e bibliográfica de interesse relevante para a história do município. As fotografias abrangem um espectro cronológico que se situa entre 1839 e a atualidade. Fundos e coleções como Provas Originais, Fundo Antigo, José Penha Lopes, Eduardo Portugal, Helena Corrêa de Barros, Artur Pastor, Fundo Parque Expo, Lisboa COVID-19 ou Galeria de Arte Urbana são alguns dos exemplos demonstrativos da sua proveniência e diversidade tipológica.



Fig. 2. Largo do Intendente [Photographia Achilles &Ca] [1898-1908]. Negativo de gelatina e prata em vidro, 13x18 cm (PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/003/FAN/003303). © Arquivo Municipal de Lisboa

A maioria destas imagens resultou de encomendas da Câmara Municipal de Lisboa a diversos fotógrafos para registo das principais modificações

urbanísticas da cidade, do património municipal e nacional de valor artístico, bem como da atividade diária do município. O acervo é regularmente ampliado com documentos produzidos pelas unidades orgânicas, nos mais variados suportes e tipologias documentais. Para além desta via, o arquivo desenvolve uma política ativa de recolha de memórias, designadamente através de testemunhos fotográficos que documentam o património da cidade. A entrada de novos fundos e coleções é formalizada por via de um processo de natureza jurídica que consubstancia as doações, as compras, os depósitos, as transferências e as incorporações.

Conservação e descrição de coleções de fotografia

Conforme atrás referido, entre 1942 e 1990, o Arquivo Fotográfico passou por sucessivas mudanças de instalações, o que, conjugado com o facto de nem sempre ter havido uma eficaz conservação dos diferentes suportes fotográficos, fez com que os mesmos se fossem deteriorando e sofrendo, nalguns casos, de um conjunto de patologias a nível dos suportes, das emulsões ou das imagens. Sendo a fotografia um objeto perecível e muitíssimo instável, as condições ambientais e de manuseamento tornam-se determinantes para a sua longevidade. Conforme refere Luís Pavão, “o controlo ambiental é o fator mais decisivo para a preservação das espécies fotográficas. Um dado material a preservar, se manuseado com cuidado e não excessivamente, verá o seu tempo de vida apenas determinado pelas condições ambientais do arquivo.” (Pavão 1997, 201). Foi, por isso, necessário estabelecer objetivos e definir prioridades, tendo em vista, não só a preservação a longo prazo da fotografia, mas também a sua disponibilização ao público.

A partir de 1994, os documentos fotográficos deixaram de ser classificados e descritos segundo a sua data de entrada no arquivo e todo o acervo passou a ser organizado de acordo com os princípios gerais de conservação aplicados à fotografia.³ Deste modo, foram identificados os suportes fotográficos, separados por formatos e formas de deterioração.

Uma parcela muito significativa do acervo do Arquivo Fotográfico é constituída por negativos em suporte de vidro, de colódio húmido e de gelatina e prata. Em Portugal, os negativos de vidro foram usados até ao final da década de 1950, concomitantemente com os suportes plásticos, sendo “frequentes em coleções do século XIX e princípio do século XX [...]”. Algumas coleções chegam a possuir dezenas de milhares de negativos de vidro” (Pavão 1997, 248). Assim e porque, na maioria dos casos, estiveram indevidamente acondicionados – em caixas de madeira ou sem qualquer embalagem de proteção, permanecendo, durante longos anos, em salas de trabalho sem controlo ambiental e expostas a constantes oscilações de temperatura, humidade relativa e luz –, muitos destes suportes, quer em vidro quer em plástico e papel, apresentam sérios problemas de conservação requerendo, nalguns casos, intervenções de restauro.

Entre as situações encontradas, destacam-se: negativos de vidro partidos, negativos com emulsões descoladas, negativos de vidro com falhas de emulsão, pedaços ou estilhaçados, negativos de acetato de celulose com

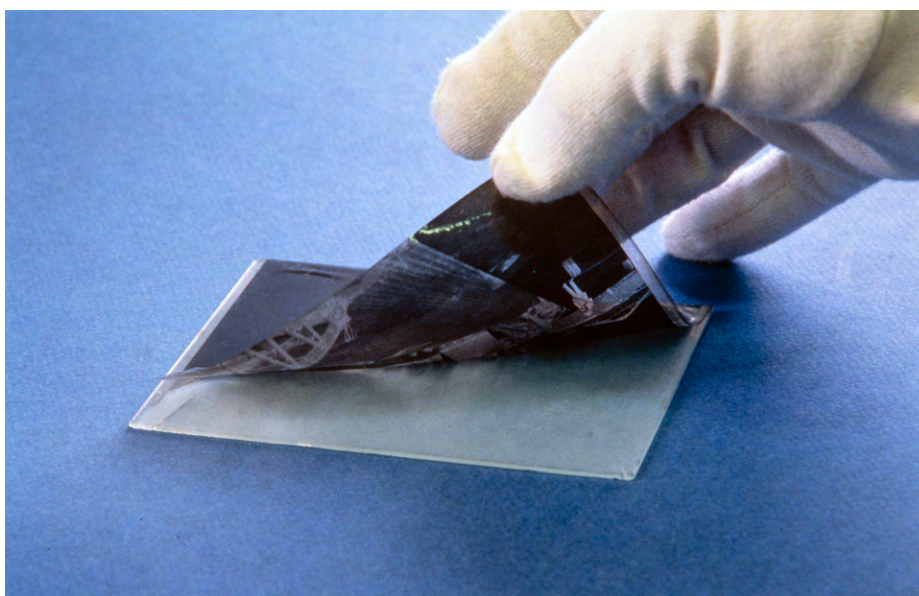


Fig.3. Deteriorações em espécies fotográficas. © Arquivo Municipal de Lisboa

³ De acordo com os dados constantes no relatório de atividades, elaborado por Fernando Castelo-Branco, chefe da repartição cultural, em 13 de fevereiro de 1971, o arquivo possuía um catálogo de assuntos compilado em formato livro, para provas e negativos. O preenchimento manual da informação era feito após o trabalho de inventário e catalogação em ficha de cartão, imagem a imagem, com descrição e prova colada. Para além do catálogo existia, ainda, um índice remissivo de assuntos.

bolhas e canais, negativos de acetato de celulose com emulsão danificada e provas de albumina desvanecidas e deterioradas.

Hoje sabe-se que grande parte deste tipo de deteriorações pode ser acautelado através da preservação e da conservação preventiva, que são medidas mais eficazes e com melhores resultados a longo prazo. As mesmas têm por base o controlo da deterioração como forma de impedir o progresso da decomposição física e química dos materiais. Segundo Luís Pavão,

[...] pode haver opiniões divergentes em muitos aspetos da conservação. Há, contudo, um ponto em que a maioria dos conservadores estão de acordo: o aspeto mais importante do trabalho de conservação é a atividade de preservação; [...] preservar não pode ser uma atitude efémera, que iniciamos hoje e interrompemos amanhã. Um grande esforço realizado pontualmente e que cesse de seguida, não resulta em algum benefício para as coleções de fotografia. É melhor despender menos esforços, mas de forma permanente. (Pavão 1997, 195)



Fig. 4. Preservação: materiais de acondicionamento. © Arquivo Municipal de Lisboa

Vários fatores contribuem para a degradação dos documentos. Os mais comuns são os ambientais e os biológicos, assim como o manuseamento incorreto. Ações simples, como higienização e acondicionamento em embalagens adequadas, contribuem decisivamente para a longevidade das espécies fotográficas. Outro nível importante de proteção a considerar, no domínio da preservação de coleções de fotografia, é a gestão dos diversos tipos de

depósitos. No Arquivo Fotográfico existem três espaços para esta função:

- Depósito limpo, devidamente climatizado com temperatura a 18°C e humidade relativa a 45%. Trata-se de uma sala isolada com paredes de aço e poliuretano inerte, chão em pedra, armários e estantes de metal preparados para o acondicionamento de espécies fotográficas higienizadas e preservadas com materiais de pH neutro (envelopes, bolsas, caixas, álbuns, etc.);
- Depósito sujo, com controlo de humidade a 45%. É um espaço temporário que se destina ao armazenamento das coleções que são adquiridas e aguardam tratamento de conservação;
- Frigoríficos/congeladores para os materiais instáveis e a cor que funcionam a -20°C.



Fig. 5. Depósito limpo. © Arquivo Municipal de Lisboa.

Como medida de preservação, o Arquivo Fotográfico promove uma política de restauro que se baseia na estabilização de materiais deteriorados, intervindo de forma controlada e somente quando tal se justifica. O restauro visa, assim, a recuperação da documentação danificada ou em vias de total deterioração, não pretendendo adulterar o original, mas apenas prolongar o tempo de vida das fotografias.



Fig. 6. Igreja da Conceição Velha, pórtico manuelino da fachada principal [post.1900]. Restauro de negativo de gelatina e prata em vidro, 17x22 cm (PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/ACU/002473).
© Arquivo Municipal de Lisboa

Entre os casos mais comuns, destacam-se os negativos em vidro quebrados ou com emulsão levantada. Quando estes suportes ou emulsões se apresentam danificados é ainda possível recuperar a sua integridade física através da realização de um conjunto de operações de restauro que, quando bem-sucedidas, permitem que os negativos voltem a ser reproduzidos. Do mesmo modo, os negativos em suporte de acetato de celulose, acidificados e em progressivo estado de decomposição, podem voltar a ser reproduzidos depois de realizado um procedimento de restauro designado *striping*. Esta operação consiste na transferência de emulsão, que se encontra em bom estado de conservação, para um suporte de poliéster inerte e mais estável.

Inventariação e descrição

Na segunda metade do século XX, o trabalho de inventariação e descrição consistiu em registar os elementos pertinentes para a recuperação da

informação, nomeadamente: identificação do assunto, do local ou da pessoa fotografada, data de entrada na Câmara Municipal de Lisboa, autor, dimensão do original e forma de aquisição.

Ainda neste período, mais concretamente na década de 1980, para que o público pudesse selecionar e adquirir imagens, foram enviados em tranches para laboratórios da cidade de Lisboa os cerca de 80.000 negativos originais. O objetivo era obter uma cópia em papel que era *a posteriori* colada no verso de um cartão timbrado, com a respetiva informação de conteúdo. Este sistema de classificação permitiu a realização dos primeiros inventários por assuntos, autores e tipologias documentais. Estes instrumentos foram fundamentais para o trabalho de descrição e indexação na primeira base de dados do Arquivo Municipal.

Antes da informatização do arquivo, as provas e os negativos eram descritos sequencialmente por assunto, em livro de registo diário⁴, e organizados em catálogos manuais para pesquisa e resposta ao público. Das 80.000 fotografias (provas e negativos) de temática variada, inventariadas e classificadas entre 1942 e 1977, cerca de 20.000 imagens foram digitalizadas, no período em que o arquivo se manteve encerrado ao público, sobretudo entre 1992 e 1994, para serem disponibilizadas ao público aquando da inauguração do novo edifício.

A base de dados *LIS*⁵ foi pioneira para a descrição de fotografia e esteve em funcionamento até 2003, ano em que todos os registos foram migrados para a nova aplicação *XARQ*, atualmente ainda em funcionamento. Esta aplicação informática, desenhada especificamente para registo, descrição e consulta de todo o acervo documental do AML (gráfico, fotográfico e videográfico),

⁴ O registo era efetuado em livros para provas e livros para negativos, havendo um campo para mencionar a correspondência entre os mesmos, caso existisse. Sobre este assunto importa referir que os fotógrafos nem sempre vendiam à CML os negativos (matriz), optando muitas vezes por entregar uma prova e ficando o negativo na sua posse. Por conseguinte, a correspondência entre provas e negativos não é proporcional.

⁵ A primeira aplicação informática escolhida para o Arquivo Fotográfico foi a *Doc Base*, uma parametrização do programa *Mini-Micro CDS/ISIS* (Computerised Documentation System/Integrated SET of Information System) desenvolvido e distribuído pela UNESCO.

apresenta uma estrutura hierárquica, modular, com funcionalidades que permitem a realização de descrições segundo as normas internacionais de descrição arquivística (DGLAB 2013). Passou, assim, a ser possível a navegação web e a visualização de imagens em simultâneo com os registos descritivos. Simultaneamente, este programa informático permitiu implementar de forma integrada um conjunto de funcionalidades que facilitam a gestão de toda a documentação do arquivo, nomeadamente o registo da documentação corrente, a indexação, o espaço para localização física da documentação e um módulo de administração onde se definem perfis e se obtêm estatísticas de todas as operações realizadas.

Para esta tarefa de descrição, a equipa de tratamento documental recolhe todas as informações registadas em embalagens originais, como notas dos fotógrafos, livros de registo, testemunhos orais fornecidos por familiares e muitos outros elementos que se encontram juntos das espécies fotográficas. Estes elementos são fontes de informação que permitem aprofundar a investigação, auxiliam o correto preenchimento da folha de recolha de dados relativa a cada imagem e contribuem para o acesso imediato à informação, por parte dos utilizadores.

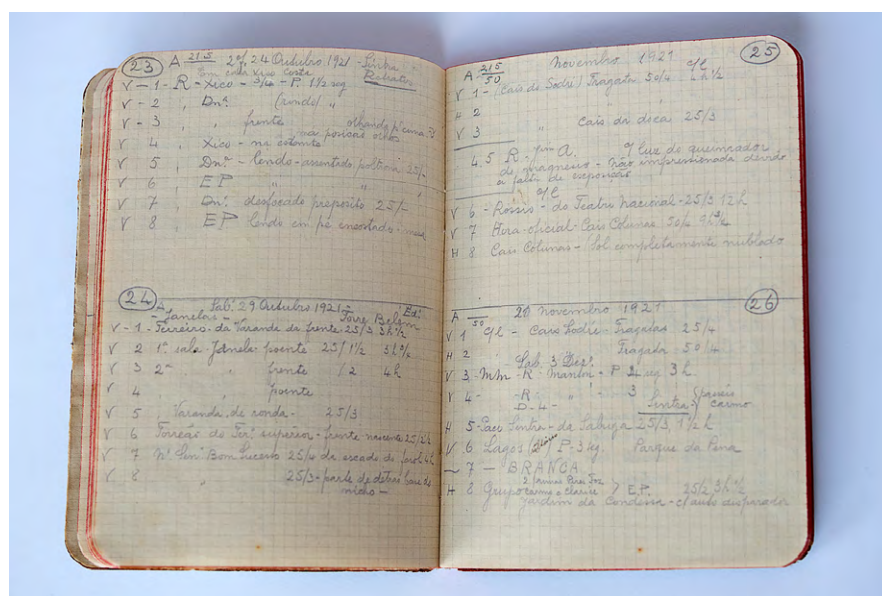


Fig. 7. Inventariação e descrição: livro de registo diário do fotógrafo Eduardo Portugal.
© Arquivo Municipal de Lisboa.

Digitalização

A digitalização é uma operação de transformação das imagens analógicas em ficheiros digitais, duráveis a longo prazo. É, portanto, uma forma de preservação segura que permite, simultaneamente, satisfazer as necessidades dos investigadores, uma vez que, através da matriz digital (RAW) gerada sem manipulação nem compressão, podem produzir-se ficheiros de visualização (JPEG) e de arquivo (TIFF).

O Arquivo Fotográfico foi pioneiro na informatização de coleções de fotografia. Ainda hoje, muitos arquivos, nacionais e internacionais, procuram conhecer esta experiência para a replicarem nas suas instituições. Neste campo, houve um investimento institucional na atualização dos equipamentos, bem como dos formatos de armazenamento e de visualização.

Em 1992, o equipamento de digitalização usado, tanto na visualização como no armazenamento, era o *scanner* plano para opacos, em formato PCX. A partir de 1997, com equipamento mais avançado – *scanner* plano para opacos e transparências – passou a ser possível digitalizar diretamente a partir das matrizes em negativo. Paralelamente um novo formato adequado à visualização e ao armazenamento, JPEG, veio permitir a obtenção de ficheiros com maior definição e leitura. Posteriormente, em 2005, aquando da migração para a plataforma normalizada *X-arq* (X-arq Extended Archive), evoluiu-se para *scanner* plano, compatível com opacos e transparências no formato de armazenamento TIFF e visualização JPEG.

Atualmente a digitalização no arquivo recorre a um sistema de captura digital através de câmara, em caixa de luz com *flash* acoplado e coluna de reprodução. Trata-se de um sistema extremamente rigoroso que reproduz com precisão os detalhes em cada original. Para garantir a qualidade dos ficheiros digitais, estabeleceu-se um conjunto de regras que todos os técnicos devem atender, designadamente:

- Produzir um ficheiro por imagem;

- Cada ficheiro deve ser produzido em formato TIFF, com codificação sem compressão, RGB com profundidade de 8-bits por canal e com 4724 pixels no lado mais longo da imagem (o que equivale a uma impressão de 40 cm a 300 dpi);
- Os ficheiros ou objetos nados-digitais (Andrade 2024, 3), se gerados em formatos RAW, devem, depois de processados, originar um ficheiro com as características do ponto anterior para ingresso no sistema de informação do arquivo;
- Os ficheiros ou objetos nado-digitais que não sejam produzidos em formatos RAW serão integrados no sistema de informação do arquivo com as características originais de produção. Por exemplo, se forem produzidos em JPEG, serão inseridos nesse formato.

Em 2005, o Arquivo Fotográfico implementou uma etapa de controlo no processo de digitalização, de modo a garantir a disponibilização da imagem digital extraíndo a melhor qualidade do original. Para tal, a imagem digital é analisada no programa *Adobe Photoshop*, em monitor calibrado e por comparação, lado a lado, com os originais. É dada particular atenção à dimensão da imagem (estipulando como referência 30x40 cm a 300 dpi), à reprodução de tons e exposição, realizados com a ferramenta histograma do *Photoshop*. Pretende-se gráficos no histograma que não denotem sombras excessivas nem altas luzes com perda de detalhe, e que não apresentem riscas nem descontinuidades. Muitas imagens antigas apresentam estes defeitos e os originais têm que ser digitalizados de novo. Todos estes parâmetros são expressos numa folha de controlo, para melhor avaliação e decisão.

Há que verificar, ainda, se a imagem apresenta riscos, sujidades ou defeitos de origem digital, como por exemplo descontinuidades nos tons, anéis de Newton, contornos ou pixelização. Após a observação no *Photoshop*, seguindo os parâmetros da folha de controlo, a imagem poderá ser aprovada e reproduzida, novamente, ou, no caso de o resultado não ser satisfatório, será novamente submetida a tratamento digital. Por último, as imagens aprovadas são associadas e registadas na base de dados, ficando disponíveis para dar

resposta a pedidos, exposições e outras utilizações. Na figura 8 pode observar-se, do lado esquerdo, uma imagem sem controlo de qualidade, e, do lado direito, a mesma imagem com controlo e aprovada para inserção na base de dados. São particularmente visíveis a alteração cromática e os pormenores que se tornam mais evidenciados na imagem do lado direito, após o trabalho de controlo de qualidade devolvendo à imagem nitidez e leitura.



Fig. 8. Imagem sem e com controlo de qualidade; negativo de gelatina e prata em vidro, 10x15cm (PT/AMLSB/PAS/001540). © Arquivo Municipal de Lisboa.

Conclusão

A Câmara Municipal de Lisboa, enquanto instituição pública, investe significativamente em recursos humanos, tecnológicos e financeiros. O Arquivo Fotográfico oferece um serviço público de qualidade, a baixo custo, para os munícipes e o público em geral. No trabalho que diariamente realiza estão subjacentes dois princípios: preservação e divulgação de todo o acervo, o que fomenta a realização de muitas iniciativas, como exposições, *workshops*, colóquios, atividades de mediação educativa ou edições de livro e catálogos, entre outras, contribuindo para a valorização do património cultural à guarda do Arquivo Municipal de Lisboa. De igual modo, a preservação do acervo promove o livre acesso dos cidadãos à documentação *do arquivo*, enriquece o conhecimento do público através da partilha permanente de conteúdos e salvaguarda o direito dos cidadãos aos arquivos, enquanto repositórios de memória para as gerações vindouras.

Referências

- AML - Assembleia Municipal de Lisboa. 2021. “Regulamento do Arquivo Municipal de Lisboa nº 314”, *Diário da República*, 2.^a série, parte H 165 (agosto): 1399-1423. Acesso em 16 de agosto 2024. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/aviso/16096-2021-170153603>
- Andrade, Nuno Emanuel Paiva de. 2024. *Políticas de Preservação Digital em Bibliotecas Universitárias*. Porto: Universidade do Porto. Acesso em 30 de outubro de 2024. <https://hdl.handle.net/10216/161343>
- CML - Câmara Municipal de Lisboa. 2024. “Arquivo Municipal de Lisboa: Quem somos”. Acesso em 16 de agosto 2024. <https://arquivomunicipal.lisboa.pt/sobre-nos/quem-somos>
- CML - Câmara Municipal de Lisboa. 1942. *Diário Municipal*, ano VII, 2040.
- CML - Câmara Municipal de Lisboa. 1896. “Processo de obra nº 30022”, código de referência: PT/AMLSB/CMLSBAH/COPA/001/28242. Arquivo Municipal de Lisboa.
- CML - Câmara Municipal de Lisboa. 1871. “Sessão de 13 de fevereiro”. In: *Actas das Sessões da Câmara Municipal de Lisboa*, 829. Lisboa: Imprensa de Libânio da Silva.
- CONARQ - Conselho Nacional de Arquivos, Brasil. 2010. *Recomendações para a digitalização de documentos arquivísticos permanentes*. Acesso em 13 de agosto 2024. https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/Recomendacoes_digitalizacao_completa.pdf
- DGLAB - Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas. 2013. “ISAD (G): Norma Internacional de Descrição Arquivística”. Acesso em 12 agosto 2024 <https://arquivos.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/16/2013/10/isadg.pdf>
- Pavão, Luís. 1997. *Conservação de Coleções de Fotografia*. Lisboa: Dinalivro.
- Silva, Armando Jorge. 1990. “O Município e a Produção da Memória Fotográfica de Lisboa”. In *Rocio - Rossio Terreiro da Cidade*. Lisboa: Edições Asa, 1990, 9-15.



Coleções e fundos fotográficos. Teoria e prática

**Antonia Salvador Benítez
Juan Miguel Sánchez Vigil**

Resumo

As possibilidades de uso e aplicação da fotografia – ilustração, edição, publicidade, educação ou divulgação cultural – evidenciam a necessidade de gerir e explorar de forma adequada os numerosos fundos e coleções tuteladas por instituições culturais ou entidades administrativas. A criação de ferramentas de consulta e de sistemas de recuperação de imagens constituem a primeira abordagem para promover o controlo, a visibilidade e a divulgação do património fotográfico. Neste texto são fornecidos alguns critérios, indicações metodológicas e casos práticos para ajudar à sua valorização, visibilidade e difusão.

Palavras-chave: Documentação fotográfica, divulgação, fundos e coleções, recuperação, tratamento documental.

A fotografia nas instituições

Historicamente, as coleções fotográficas encontram-se depositadas em diversas instituições: arquivos, bibliotecas, museus, centros de documentação, fototecas, gabinetes administrativos e, frequentemente, em entidades públicas ou privadas pertencentes a diferentes sectores de atividade (Sánchez Vigil 2006). O grau e a forma de descrição destas coleções variam consideravelmente em função da política e dos recursos dos centros que as tutelam e, em muitos casos, uma parte significativa destes acervos permanece completamente invisível para o público.

Com um valor patrimonial inquestionável, os seus conteúdos permitem também a análise histórica e sociocultural dos períodos em que tiveram origem. No entanto, o mais importante é que, ao longo do tempo, tenha havido consciência desse valor e que, conseqüentemente, esses acervos tenham sido conservados, um passo essencial para o seu estudo, recuperação e divulgação.

A informação sobre arquivos e coleções privadas tende a ser ainda menos conhecida. A fotografia é um dos principais valores dos arquivos de empresas

e fundações, por constituir um suporte para a memória visual das instituições e da própria sociedade. É, atualmente, um dos recursos mais procurados, mas que raramente é avaliado em termos de rentabilidade cultural e/ou económica, dois aspectos indissociáveis da gestão e da reutilização de documentos. Por outro lado, o tempo, nos seus diferentes momentos e épocas, confere um valor patrimonial às coleções fotográficas e, como tal, também deve ser avaliado e valorizado. Em Espanha, são escassas as instituições que têm revelado consciência destes valores, destacando-se alguns casos relevantes como as fundações Iberdrola, Telefónica, Mapfre ou Juan March que, para além dos seus próprios fundos, possuem importantes colecções de autor. A catalogação e a digitalização, para fins de divulgação e preservação, são as principais iniciativas realizadas com o intuito de dar a conhecer estas coleções, tanto à comunidade científica como à sociedade em geral.

A maioria das instituições não define, à partida, uma política específica para a tutela e a divulgação do seu património fotográfico, o que faz com que a ausência de planos de atuação a curto e médio prazo seja uma constante. A nível político ou administrativo é igualmente rara a elaboração de estratégias ou programas específicos para este património documental.

As prioridades atuais, no âmbito do património fotográfico, visam impulsionar programas de trabalho massivo, a curto, médio e longo prazo, dado o importante volume de documentação em causa. A hierarquização, a coordenação e a organização das ações orientadas para a salvaguarda do património fotográfico constituem os desafios que as entidades gestoras devem enfrentar para cumprirem eficazmente a sua missão. Da mesma forma, as tarefas de tratamento, conservação e valorização da documentação fotográfica devem ser realizadas por profissionais com formação especializada, de modo a garantir o máximo rendimento. Esta premissa é aplicável a todos os tipos de instituições com fundos e coleções, tanto públicas como privadas, sendo que os resultados dependerão dos objetivos.

É necessário valor. Procurando a rentabilidade de fundos e coleções

Documentação e rentabilidade foram, e continuam a ser, dois conceitos incompatíveis, apesar da evolução registada no domínio da gestão da informação. O objetivo prioritário de qualquer empresa é a rentabilidade, conseguida através dos seus ativos e investimentos, ou através de iniciativas que se convertem em lucros (Cuervo García 2004). Embora toda a rentabilidade tenha uma finalidade económica, entendemos o conceito num sentido amplo, abrangendo diversas ações relacionadas com a imagem corporativa, o marketing, a comunicação ou a publicidade. Importa salientar que a rentabilidade não é apenas económica mas também cultural, ainda que, em última análise, seja quantificada nos orçamentos de instituições e empresas.

A rentabilização de um acervo fotográfico numa empresa privada ou numa entidade pública começa com a constituição do mesmo. Independentemente da sua escala, praticamente todas as empresas detêm um arquivo onde se conservam fotografias produzidas no âmbito de procedimentos de gestão e administrativos, infraestruturas, espaços, recursos humanos e técnicos, informações internas ou externas e atividades da própria instituição. Desta forma, são gerados e conservados milhões de documentos que permanecem “ocultos” (desconhecidos) e que são susceptíveis de serem rentabilizados (reutilizados), em função de diferentes interesses: investigação, comercialização, marketing, gestão interna, etc. A partir desta abordagem, a rentabilidade deve ser entendida tendo em vista a reutilização (aproveitamento) dos materiais fotográficos, dentro ou fora da empresa (pública ou privada), com novas e diversas aplicações, para além da sua função original.

A questão central é saber para que servem estas imagens. A resposta remete-nos para a memória, para o registo dos factos. Contudo, para além da sua função original, as fotografias têm um conteúdo e uma forma de elevado valor e rentabilidade, considerando a reutilização interna ou a comercialização externa, bem como a valorização da sua qualidade como artefacto ou pelas características do suporte.

No sentido mais lato do termo, a rentabilidade começa pelo conhecimento da atividade da instituição e, no que se refere aos documentos fotográficos, pressupõe uma análise global dos mesmos. A primeira questão a considerar prende-se com o sistema de exploração e a segunda com o conteúdo das fotografias. A informação sobre estes aspectos permitirá tomar decisões e iniciativas acerca do modelo de utilização (exploração) mais adequado (Salvador Benítez e Sánchez Vigil 2016). A exploração de fundos fotográficos pode ser realizada de forma direta ou indireta, ou seja, através de usos e aplicações que consistem na reutilização interna (intranet, catálogos, publicações, exposições, etc.) ou através de uma política externa que pode ir do marketing à investigação (Sánchez Vigil 2015).

Os critérios para rentabilizar as coleções fotográficas podem ser estabelecidos de acordo com os objetivos da entidade que as conserva mas, de um modo geral, consideramos três aspetos aplicáveis à maioria dos casos, independentemente das suas finalidades específicas: visibilidade, valor patrimonial e documentação (Sánchez Vigil 2015). A visibilidade é o ponto-chave, pois significa dar a conhecer os acervos e, conseqüentemente, integrá-los nos circuitos de divulgação.

Ver ou não ver, eis a questão. A visibilidade e o acesso como estratégia

A visibilidade é uma questão estratégica para a gestão e a divulgação dos fundos fotográficos, que depende de aspectos relacionados com publicações, exposições, projeções, conferências e eventos (presenciais ou virtuais) mas, sobretudo, do acesso a esses acervos.

O acesso à documentação baseia-se na visibilidade, ou seja, em promover o conhecimento através da implementação dos protocolos necessários e da utilização de meios adequados. Para uma ação completa, estabelecem-se duas fases complementares: na primeira, o objetivo prioritário é informar, ou seja, analisar os conteúdos de forma global para que o utilizador, investigador

ou interessado disponha de informação básica; na segunda fase, tem lugar o processo técnico correspondente à digitalização (Sánchez Vigil, 2015).

A divulgação através de exposições e publicações foi o modelo tradicional para dar a conhecer fundos e coleções fotográficas até a Internet alterar as dinâmicas socioculturais. No que concerne ao estudo e à valorização do património fotográfico as tarefas são diversas, incluindo atividades de gestão, tratamento, conservação e divulgação, sendo que, em termos de visibilidade, a web é hoje a principal montra.

No entanto, constata-se que há instituições com valiosos acervos fotográficos que permanecem invisíveis nos websites institucionais. Uma das eventuais causas é a documentação não ter tido um tratamento adequado ou completo; porém, isso não justifica que a documentação permaneça “oculta”, pois o facto de uma coleção não ter sido digitalizada ou tratada documentalmente não impede que a mesma possa ser apresentada e divulgada nas redes. Assim, e embora a gestão da informação e a valorização dos conteúdos tenham atualmente um impacto positivo nas estruturas das instituições, o caminho percorrido é ainda curto, havendo muito a fazer em matéria de rentabilidade e visibilidade dos acervos, bem como do necessário impulso às políticas sobre o património fotográfico.

Como é que se faz? Políticas de recuperação, tratamento e conservação

A ausência de políticas relacionadas com a documentação fotográfica, nas suas diversas vertentes, tem levado à perda ou à destruição de uma parte significativa deste património ou, no mínimo, ao seu desconhecimento e invisibilidade.

Do ponto de vista técnico, são fundamentais as numerosas contribuições de Ángel Fuentes de Cia, cujo trabalho foi decisivo para fomentar a consciência acerca da importância da conservação do património fotográfico. Da sua extensa obra salienta-se *La conservación de archivos fotográficos* (2012).

Outros dois autores de referência no campo da conservação são Luís Pavão e Bertrand Lavedrine, com duas obras clássicas: *Conservação de Coleções de Fotografia* (1997) e *(Re)conocer y conservar las fotografías antiguas* (2007), respetivamente, que se complementam com as obras *Identificación y conservación de fotografías* (2005) de Jordi Mestre e *Conservación y restauración de fotografía* de Rosina Herrera (2022).

Para além de ações concretas sobre acervos e coleções, é absolutamente necessário proceder à elaboração de um plano estratégico global que sirva de guia e orientação para as instituições. Em Espanha, foi somente em 2015 que o Ministério da Cultura definiu diretrizes gerais para abordar a conservação do património fotográfico, numa tentativa de conjugar esforços e coordenar a diversidade de modelos adotados pelas instituições. Desenvolvido pela Administração Geral do Estado, em colaboração com as Comunidades Autónomas, o *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico* (2015) foi apresentado como um instrumento de gestão pautado por linhas gerais de atuação para facilitar a preservação e a divulgação deste património documental.

Três anos após a apresentação do Plano de 2015, a comissão de acompanhamento do Ministério da Cultura, através da comissão de peritos em fotografia patrimonial e das Direções-Gerais de Património das diferentes Comunidades Autónomas, propôs a elaboração de um novo documento que estabelecesse critérios metodológicos e deontológicos para a gestão, a conservação preventiva, a preservação digital, a descrição, a utilização e a difusão de fundos e coleções fotográficas, de modo a pôr em prática o referido plano. Através do Instituto do Património Cultural de Espanha (IPCE), este trabalho foi confiado ao grupo de investigação Fotodoc da Universidade Complutense de Madrid (UCM) que, em outubro de 2019, entregou o documento *Criterios para la elaboración y puesta en práctica de planes directores del Patrimonio Fotográfico*, que estabelece sete linhas de ação abrangendo todo o ciclo de gestão documental: controlo e registo; identificação; preservação e conservação; catalogação; digitalização; difusão;

e direitos e propriedade intelectual, definindo em cada fase as principais funções e atividades, os problemas, as ferramentas necessárias, os métodos de trabalho, os aspectos técnicos e as infraestruturas. Incluem-se também modelos de referência que servem de orientação para a elaboração dos planos ou como elementos de consulta, para aplicações semelhantes ou para a eventual resolução de conflitos. Em suma, trata-se de um guia prático para que os proprietários e gestores responsáveis pelo património cultural fotográfico possam desenvolver o seu próprio plano diretor como instrumento básico de gestão. Este documento de carácter interno foi posteriormente adaptado e publicado em livro com o título *Colecciones y fondos fotográficos. Criterios metodológicos, estrategias y protocolos de actuación* (2022).



Fig. 1. *Colecciones y fondos fotográficos. Criterios metodológicos, estrategias y protocolos de actuación* (Trea, 2022). Capa.

Os documentos mencionados constituem as principais referências estratégicas e metodológicas para a recuperação, o tratamento, a gestão e a divulgação de fundos e coleções fotográficas em Espanha. O conteúdo do *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico* (2015) encontra-se atualmente em

processo de reformulação, no âmbito da preparação do *Plan Nacional del Arte y el Patrimonio Cultural Visual y Sonoro Contemporáneos*, no qual a fotografia não será previsivelmente objeto de atenção específica, diluindo-se entre as produções audiovisuais.

Passando da teoria à prática

Um capítulo importante refere-se à visibilidade e à divulgação do património fotográfico, no sentido de dar a conhecer à comunidade de investigadores e à sociedade, em geral, fundos e coleções invisíveis ou de carácter inédito. Com o intuito de passar da teoria à prática, apresentam-se brevemente dois casos práticos, no domínio da recuperação, do tratamento e da difusão de fundos e coleções, desenvolvidos pelo grupo de investigação Fotodoc (UCM), em diferentes instituições, através de vários projectos e actividades que se materializaram em três áreas distintas: instrumentos de descrição e consulta, publicações e exposições.

Biblioteca Histórica Marquês de Valdecilla (UCM). Fundo Hernández-Pacheco

Eduardo Hernández-Pacheco (Madrid, 1872 - Alcuéscar, Cáceres, 1965) foi professor catedrático de ciências geológicas na Universidade Central (atual Universidade Complutense) e realizou inúmeras expedições científicas. Pioneiro na descrição da paisagem através da fotografia, a sua principal obra como geólogo foi a elaboração da Carta Geológica de Espanha, que resultou de um intenso trabalho de campo sobre aquilo que designou como “solo hispânico”, referindo-se a todo o território de Espanha e Portugal. O seu fundo fotográfico, conservado em grande parte na Biblioteca Histórica Marquês de Valdecilla, na Universidade Complutense de Madrid, é composta por cerca de 3.000 objetos fotográficos, que compreendem o período desde finais do século XIX até meados do século XX. O acervo inclui sobretudo diapositivos de vidro

(8,5x10 cm), com conteúdos relacionados com a geologia e a geografia física, complementados por placas adquiridas em estabelecimentos comerciais. Mais do que uma visão especificamente naturalista, o autor mostra alguns aspectos claramente documentais (arquitetura, vegetação, costumes, tipos, etc.) com uma elevada componente compositiva e criativa, reflectida no domínio da profundidade de campo, da perspectiva e do enquadramento.



Fig. 2. Fundo Hernández-Pacheco na Biblioteca Histórica da UCM. Detalhe do armário arquivador original, gavetas e diapositivo em vidro. Fotografias: Grupo Fotodoc (UCM).

O estudo do acervo teve início em 2015. Para o tratamento documental dos artefactos, foi definida uma metodologia *ad hoc* tendo em conta a sua proveniência, os seus valores (geográficos, geológicos e fotográficos) e a sua recuperação tendo em vista uma posterior reutilização por historiadores, académicos e investigadores (Salvador, Olivera e Sánchez Vigil 2016). Para a análise documental foram considerados os seguintes aspetos: contextualização das imagens em relação à vida e obra do autor; estado de conservação dos originais (e intervenções necessárias); quantificação dos originais; conceção de uma base de dados para a recuperação da informação; reprodução digital dos originais; análise de conteúdo; estudo das possibilidades de reutilização; modelos e sistemas de divulgação da coleção; avaliação do contributo do autor (história da fotografia).

No seguimento do tratamento realizado, a base de dados e o acervo digitalizado estão disponíveis para consulta na Biblioteca Histórica Marquês

de Valdecilla (UCM). A divulgação tem sido também levada a cabo através de várias publicações de carácter científico e metodológico e da exposição *Portugal inédito: fotografias de Eduardo Hernández-Pacheco* (2016), que teve lugar no Centro Português de Fotografia (Porto), de 22 de julho a 18 de Setembro, com uma seleção de 40 imagens sobre a paisagem e a geografia de Portugal. Para acompanhar a exposição de 2016, foi publicado um catálogo com o mesmo título, precedido de vários estudos introdutórios sobre o autor e o seu percurso fotográfico.



Fig. 3. Nazaré, Portugal. Meninos pescadores carregando um barril. Fundo Hernández-Pacheco, Biblioteca Histórica, UCM.

Instituto de Valencia de Don Juan. Fundo fotográfico

Fundado em 1916 por Adela Crooke e Guillermo de Osma, o Instituto de Valencia de Don Juan (IVDJ), em Madrid, é um dos mais importantes museus de artes decorativas em Espanha. Alberga uma extraordinária coleção de fotografias cuja presença responde, em grande medida, a uma função documental relacionada com a aquisição, o controlo e a gestão das peças do museu, nomeadamente a fotografia de família, dado o interesse dos fundadores pelo tema. O estudo, a análise e o tratamento da coleção iniciou-se em 2014, abrangendo os vários suportes e procedimentos, bem como a diversidade temática, relacionada com as artes decorativas, a arqueologia e a

história da arte hispânica. Para facilitar o estudo, definiram-se quatro grandes grupos: a) fotografias de família; b) documentação do instituto; c) acervos e coleções diversas; e d) a obra de Adela Crooke, enquanto figura de referência na fotografia amadora no final do século XIX e cuja produção tem um peso significativo no conjunto, pelo seu volume e qualidade, destacando-se os seus álbuns de viagem. Cada um destes grupos foi, depois, subdividido de modo a distinguir conteúdo e forma. Assim, do ponto de vista metodológico, a análise das fotografias contempla aspectos formais e de conteúdo, designadamente: autoria, assunto, título, localização, técnica, data, suporte, medidas, estado de conservação e palavras-chave.



Fig. 4. Daguerreótipo. Guillermo J. de Osma y Scull aos dois anos de idade. Mathew Brady, c. 1855. IVDJ (cota 327F). Fotografia: Grupo Fotodoc (UCM).

As atividades de divulgação começaram em 2015 com a exposição *Los daguerreotypes del Instituto de Valencia de Don Juan*, apresentada na Faculdade de Ciências da Documentação da Universidade Complutense, que deu a conhecer um conjunto inédito e de grande interesse composto por 17 daguerreótipos e um ambrótipo, fornecendo informação sobre os aspectos técnicos, os suportes, os conteúdos (figuras representadas) e os autores das peças, entre as quais se destacam Mathew Brady (1823-1896), Benjamin Franklin Pease (1822-1888), Marc Vallete (18290-1890) e William Edward Kilburn (1818-1891).

Ainda em 2016, realizou-se no Ateneu de Madrid uma segunda exposição intitulada *Los álbumes de viajes de Adela Crooke en el Instituto de Valencia de Don Juan*. A mostra apresentou uma seleção de trinta imagens dos álbuns intitulados *Los viajes de Adelín*, que reúnem um total de 1.238 fotografias das viagens de Adela Crooke pela Europa e por África, com vistas de diversas cidades.



Fig. 5. Capa e interior do álbum da viagem do Thistle, 1897. IVDJ (cota 11F).
Fotografia: Grupo Fotodoc (UCM).

Conclusão

O estudo de cada um dos grupos definidos deu origem a vários artigos científicos e monografias elaborados pelo grupo Fotodoc, com o objetivo de dar a conhecer a riqueza material e temática do acervo do instituto, nomeadamente: *Los daguerrotipos del Instituto de Valencia de Don Juan* (2016), *Fotografías de Laurent en el Instituto de Valencia de Don Juan* (2018), *Adela Crooke. Pasión por la fotografía* (2019) e *El viaje del Thistle. Diario de a bordo, 1897. Fotografías de Adela Crooke* (2020). Ao longo do processo de organização e análise das imagens, foram localizadas e inventariadas mais de 60.000 fotografias, reunidas no *Guia-Inventário. La fotografía en el Instituto de Valencia de Don Juan* (2021), uma ferramenta de trabalho para a instituição, os interessados no tema e os investigadores em geral, que completa a série de publicações sobre as coleções do instituto.

Os projetos e as experiências descritas são um exemplo da excepcional documentação fotográfica conservada por diferentes instituições. A intervenção levada a cabo e a metodologia aplicada em cada caso contribuíram para a valorização, a visibilidade e a divulgação do património documental de ambos os centros, abrindo novas vias de investigação e de rentabilização cultural e institucional dos acervos.



Fig. 6. *Gorgerin du roi de France François I^{er}, de face et de dos (au Palais d'Ajuda à Lisbonne).* 208, J. Laurent. IVDJ (cota C20-514-2). Fotografia: Grupo Fotodoc (UCM).

Referências

- Cuervo García, Álvaro. 2004. *Introducción a la Administración de empresas*. Ediciones Civitas.
- Fuentes de Cia, Ángel. 2012. *La conservación de archivos fotográficos*. Documento de Trabajo nº 3. Asociación Española de Documentación e Información. Madrid: SEDIC.
- Herrera Garrido, Rosina. 2022. *Conservación y restauración de fotografía*. Madrid: Síntesis.
- Lavedrine, Bertrand. 2009. *(Re)conocer y conservar las fotografías antiguas*. Paris: Comité des travaux historiques.
- Mestre i Vergés, Jordi. 2004. *Identificación y conservación de fotografías*. Gijón: Trea.
- Ministerio de Cultura. 2015. *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico*.
- Pavão, Luís. 1997. *Conservação de Coleções de Fotografia*. Lisboa: Dinalivro.
- Salvador Benítez, Antonia (Coord.). 2015. *Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión*. Gijón: Trea.
- Salvador Benítez, Antonia, Maria Olivera Zaldúa e J. M. Sánchez Vigil. 2016. “El fondo fotográfico Hernández-Pacheco de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla: Metodología para su análisis documental”. *Cuadernos de Documentación Multimedia* 27 (2): 151–163.
- Salvador Benítez, Antonia e Juan Miguel Sánchez Vigil. 2016. “La fotografía como documento informativo en las webs de los ministerios españoles. Acceso, visibilidad, funcionalidad y políticas de uso”. *Revista Española de Documentación Científica* 39 (2): 1–9.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel (Ed.). 2020. *El viaje del Thistle. Diario de a bordo, 1897. Fotografías de Adela Crooke*. Madrid: Grupo Fotodoc/Universidad Complutense de Madrid.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel (Coord.). 2019. *Adela Crooke. Pasión por la fotografía*. Madrid: Fragua.
- _____. 2006. *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Gijón: Trea.
- _____. 2015. “Rentabilidad de las colecciones y fondos fotográficos”. In *Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión*, coord. por Antonia Salvador Benítez, 125-148. Gijón: Trea.

Sánchez Vigil, Juan Miguel, María Olivera Zaldua e Antonia Salvador Benítez. 2018. *Fotografías de Laurent en el Instituto de Valencia de Don Juan*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Documentación, Universidad Complutense de Madrid.

_____. 2016a. *Los daguerrotipos del Instituto de Valencia de Don Juan*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Documentación (UCM).

_____. 2016b. *Portugal Inédito. Fotografías de Eduardo Hernández-Pacheco*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

_____. 2022. *Criterios para la elaboración de un plan director de archivos y colecciones fotográficas*. Gijón: Trea.

Sánchez Vigil, Juan Miguel, M. Ángeles Santos Quer, Antonia Salvador Benítez, *et al.* 2021. *La fotografía en el Instituto de Valencia de Don Juan. Guía-Inventario*. Madrid: Grupo Fotodoc/Universidad Complutense.



Jalón Ángel: obra e legado

Pilar Irala Hortal



Resumo

Ángel Hilario García de Jalón Hueto (1898-1976), mais conhecido como Jalón Ángel, foi um dos mais destacados fotógrafos retratistas do século XX, em Espanha. O Arquivo Jalón Ángel, tutelado pela Universidade de San Jorge, em Saragoça, tem como objetivo salvaguardar, estudar e valorizar a sua obra. O seu legado ultrapassa o meio milhão de negativos, além de positivos, câmaras fotográficas e bibliografia da época. O arquivo organiza múltiplas exposições e promove também o Prémio Internacional de Fotografia Jalón Ángel.

Palavras-chave: Jalón Ángel, Arquivo Jalón Ángel, legado, acervos fotográficos, Universidade San Jorge, Saragoça.

A figura de Jalón Ángel

Ángel Hilario García de Jalón Hueto (1898-1976), mais conhecido como Jalón Ángel, foi uma das figuras mais destacadas da fotografia de retrato, em Espanha, durante os 50 anos da sua carreira profissional. Este fotógrafo, de grande projeção social e humana, iniciou a sua formação inicial em Logroño, com o mestre Alberto Muro, e aperfeiçoou-a em 1916, primeiro em Lyon, com Pacalet, e depois em Paris. Nesta cidade, estudou na Academia de Belas Artes e trabalhou com o fotógrafo americano Benjamin Benson, com quem aprendeu os segredos da fotografia de moda (Irala 2022).

Em 1926 regressou a Saragoça, onde abriu o seu próprio estúdio, na rua Alfonso I, com o nome de Jalón Ángel, mudando a ordem dos apelidos em memória e homenagem ao seu professor em Paris, que havia feito o mesmo. A partir desse momento iniciou um percurso artístico de grande relevância. Sempre atento às tendências estéticas e técnicas internacionais, foi um notável iluminador e retratista. Foi, aliás, neste género que alcançou maior reconhecimento profissional. Construiu, assim, a sua fama a partir do seu estúdio, por onde passaram algumas das principais figuras da sociedade aragonesa, e também na Sociedade Fotográfica de Saragoça, onde trabalhou

como crítico. Foi ainda um dos responsáveis pela introdução, em Espanha, da cor nos estúdios profissionais, (Irala 2022).

Novos dados para a investigação sobre a obra do fotógrafo

O facto de Jalón Ángel ter realizado múltiplos retratos de personalidades ligadas à ditadura franquista levou a que fosse erroneamente apelidado de “fotógrafo do regime”. No entanto, a investigação demonstrou que estes trabalhos profissionais não surgiram devido às suas inclinações políticas, mas antes por acasos do destino. Quando, em 1928, foi reaberta a Academia Militar de Saragoça, a esposa do seu primeiro diretor, o general Franco, foi ao estúdio de Jalón Ángel para fotografar a sua filha, Carmen Franco. Esse foi o ponto de viragem na sua carreira, pois o seu estilo e a qualidade do trabalho foram apreciados pelo diretor da Academia, que acabaria por ser também retratado pelo fotógrafo, nessa época.

A outra faceta igualmente conhecida, no seu trabalho fotográfico desses anos, foram os retratos de estúdio da sociedade de Saragoça, geralmente marcados por um estilo pictorialista. Jalón Ángel não retratou apenas a elite científica, artística e cultural, mas também as famílias da cidade, os seus casamentos e nascimentos. Ou seja, a sua produção centrou-se no retrato social de estúdio. Porém, o seu estúdio não foi apenas um centro fotográfico, mas também uma escola. Como observou Carmelo Tartón, que fora presidente da Sociedade Fotográfica de Saragoça: “Citar a vossa escola é citar o importante grupo de bons fotógrafos profissionais de Saragoça que se formaram, desde muito jovens, no Estúdio Jalón Ángel” (García de Jalón 1986, 23).

Para além da sua obra fotográfica, é importante salientar o seu trabalho menos conhecido como dinamizador social, tanto a nível nacional como internacional, através da organização de congressos, festivais e encontros para os quais convidava os fotógrafos estrangeiros mais reconhecidos da época, como André Kertész, Giulio Cesare, Francis Wu ou Ann Marie Gripman. Neste sentido, Jalón

Ángel foi um agitador social em Saragoça e Aragão. Por outro lado, a sua ação social e benemérita foi reforçada com a criação da Escola Profissional Noturna de San Valero, em 1953.

O legado fotográfico de Jalón Ángel

Jalón Ángel foi um fotógrafo movido pela curiosidade e pela paixão pela fotografia. Nas suas próprias palavras:

Ser fotógrafo por vocação é ser psicólogo e ter a visão de um caçador; porque é preciso ser um caçador de expressões, estados de espírito e situações, e ser também psicólogo para captar imagens com alma, para que o trabalho tenha impacto no espírito do recetor da mensagem e lhe transmita o arrepio da inspiração. (García de Jalón 1986, 24)

Embora, até há pouco tempo, a sua obra fosse maioritariamente conhecida pelos retratos, o seu legado permite preencher lacunas e compreender aspectos desconhecidos da sua personalidade e da sua obra fotográfica, que foi especialmente prolífica entre as décadas de 1930 e 1950.

Ao aprofundar o estudo do seu legado encontram-se várias surpresas: a primeira, o seu interesse pela fotografia urbana; a segunda, o profundo conhecimento da fotografia de vanguarda dos melhores fotógrafos internacionais. O seu estilo destaca-se por abranger as duas vias fotográficas utilizadas para explorar a realidade (Sánchez Vigil 2001, 255)¹: a via criativa e a natural. A primeira prevalece no seu trabalho profissional, de estúdio e por encomenda: pictorialista e, por vezes, teatral (fig. 1).

A segunda, mais itinerante, é de carácter documental e denota uma análise visual do ambiente urbano à maneira de Cartier-Bresson e de outros fotógrafos europeus (fig. 2). É aqui que as imagens de Jalón Ángel aprofundam o carácter documental, social e histórico da fotografia, configurado a partir da

¹ Juan Miguel Sánchez Vigil descreve “duas formas de representar a realidade: a reprodução do natural (sujeito, objeto, paisagem, etc.) e a criação (composição)” (2001, 255).

sua própria expressão internacional e moderna. O seu principal contributo profissional desses anos, com um valor documental intrínseco, é o retrato das cidades europeias, principalmente francesas e italianas².



Fig. 1. Jovem com mantilha. Década de 1930. Fonte: © Arquivo Jalón Ángel



Fig. 2. Madrid. Década de 1940. Fonte: © Arquivo Jalón Ángel

² Da sua produção enquanto viajante, conservam-se imagens de La Rochelle, Paris e Veneza, onde esteve diversas vezes com grandes amigos, nomeadamente Aberlado Muro e os irmãos Albareda.

As viagens europeias

Este é o tema mais jornalístico e de maior qualidade visual, conjuntamente com a fotografia de costumes das montanhas dos Pirenéus. São cenas da vida quotidiana em diferentes cidades, sobretudo italianas e francesas. Jalón Ángel presta uma especial atenção à arquitetura, que capta com um olhar moderno e uma sensibilidade muito particular. Captura a alma do ambiente, o pulsar das paredes, o ritmo interior das ruas e o próprio silêncio das salas (Irala 2022).

Entre estas fotografias, destacam-se os instantâneos. Nos seus passeios pelas ruas de Paris, La Rochelle, Veneza ou Roma, está sempre acompanhado da sua máquina fotográfica (fig. 3). Estas fotografias podem ser designadas como *bressonianas*, pois captam com grande beleza o ritmo quotidiano, o carácter apelativo das lojas, a espontaneidade de um passeio pelos canais ou da saída da basílica de *Sacré Coeur*. Nestas imagens, encontram-se vários planos em que as lojas surgem como protagonistas. Por exemplo, *La tienda de corsés Merveilleux* (c. 1935), em que a grande montra parisiense se destaca no panorama oblíquo da rua, e *Cecil* (c. 1935) (fig. 4), em que um cavalheiro espreita através do vidro e uma rapariga se vira para olhar para o fotógrafo.



Fig. 3. Veneza. Década de 1930.
Fonte: © Arquivo Jalón Ángel



Fig. 4. Cecil (Paris). Década de 1930.
Fonte: © Arquivo Jalón Ángel

Tipos e costumes

Uma grande parte das suas fotografias das décadas de 1930, 1940 e 1950 centra-se nas pessoas e nos costumes das aldeias, especialmente nos Pirinéus. Destacam-se os ofícios, os idosos e as mulheres, evidenciando a sua importância no lar e na comunidade. Podemos vê-las nas suas tarefas quotidianas em Viana, Sallent de Gállego, Riglos ou San Juan de la Peña, entre outros locais.

O olhar atento de Jalón transporta-nos para lugares e tradições já perdidas. Com o interesse de um antropólogo, a mente de um psicólogo e a pulsão de um caçador, retrata lavadeiras, pastores, vendedores de batatas ou costureiras. Aproxima-se até ao grande plano do retrato ou deixa espaços para introduzir o contexto, fornecendo assim mais informação sobre o que rodeia a cena. Este trabalho documental permite-nos conhecer algumas paragens e tradições que, entretanto, quase desapareceram ou se descaracterizaram com o crescimento urbanístico das últimas décadas.

Viajante incansável, urbano e cosmopolita, amigo que procurava a companhia dos que lhe eram mais próximos, mantinha também uma especial relação com a natureza. Algumas imagens destes anos transmitem a ideia de um homem



Fig. 5. Viana (Navarra). Década de 1940. Fonte: © Arquivo Jalón Ángel

profundamente reflexivo. São aquelas em que o ser humano se coloca num recanto do mundo e observa. Jalón Ángel quis captar esses momentos.

Os grandes planos gerais, em que a figura humana é ultrapassada pela natureza, remetem diretamente para a obra pictórica e mística de Caspar David Friedrich ou para a obra fotográfica de Ansel Adams. Nestas imagens, encontramos montes e rios, mares e falésias. O céu e a água são os protagonistas. Transmitem paz e aceitação da sua grandeza a partir de um olhar reflexivo.

Sobre as tarefas de recuperação no arquivo

O legado de Jalón Ángel é muito importante tanto pela sua dimensão como pela sua qualidade. Além disso, reveste-se de um considerável valor documental e cultural do ponto de vista da história da fotografia e da representação visual das figuras que participaram na história de Espanha. Paralelamente, as suas fotografias menos conhecidas revelam um estudo aprofundado dos tipos e costumes de diferentes cidades europeias e também de vilas e aldeias de Espanha, sobretudo dos Pirenéus.

Aquando do depósito do acervo do fotógrafo na Universidade de San Jorge, em 2011, foi também atribuído o nome à entidade que o iria acolher e gerir: o Arquivo Fotográfico Jalón Ángel. Nesse primeiro momento, o arquivo recebeu duas pastas de tamanho DIN-A3 com 100 positivos de diferentes tamanhos, 23 caixas de papel fotográfico Kodak com pouco mais de 2.700 negativos em material flexível, 50 bobinas e mais de 100 placas de vidro, uma série de pacotes embalados com cartões informativos, 14 positivos emoldurados, bem como livros e publicações da época (especialmente dos anos 1920 aos anos 1970). Foi também incorporada uma caixa com várias máquinas fotográficas e material diverso, incluindo uma moeda com a inscrição “X Salón Internacional de Fotografía. Madrid. 1934”, um estojo com 7 filtros (Leica) e outros filtros.

Alguns anos mais tarde, Luis Díez Blanco, o último discípulo de Jalón Ángel, que guardou o trabalho do mestre durante décadas, doou mais de 80

caixas de negativos (mais de meio milhão de filmes) do trabalho fotográfico realizado no estúdio.

Recolha, digitalização e catalogação

Na fase de recolha, foi reunida toda a documentação produzida por Jalón Ángel e publicada sobre ele, tanto no que respeita ao arquivo fotográfico (chapas, negativos, positivos, etc.) como a bibliografia especializada (catálogos, livros e imprensa). Foi ainda incluída a importante coleção de câmaras fotográficas de diferentes datas, abrangendo quase todo o século XX (de 1880 aos anos 1970), também legada pelo fotógrafo. Complementarmente, ao longo dos últimos anos, foram realizadas várias entrevistas com o seu círculo mais próximo, nomeadamente amigos e assistentes de estúdio.

A fase de digitalização tem representado um esforço importante, dado o volume de documentação que integra o acervo. A digitalização do fundo fotográfico e o inventário da primeira doação implicaram mais de quatro anos e meio de trabalho contínuo. Para os restantes negativos, incluindo os que vão chegando, pouco a pouco, através de novas descobertas familiares e novas doações, bem como os mais de meio milhão de negativos doados por Luis Díez, será necessário muito mais tempo. A catalogação é um trabalho de longa duração, lento e dispendioso, mas que já está em curso e começa a dar frutos.

As fotografias em negativo foram digitalizadas com um scanner de negativos adquirido com o primeiro financiamento público obtido através de um programa do Ministério da Cultura. Essas fotografias foram digitalizadas com a máxima resolução, preservando o tamanho real e a qualidade ótica permitida pelo scanner, com parâmetros inicialmente a cores para que não houvesse perda de informação, e as imagens foram guardadas em formato TIFF. Cada negativo foi então colocado num envelope de pH neutro, com um número de inventário que incluía a localização (armário-gaveta-caixa-envelope). Seguidamente, foi aberta uma ficha individual na plataforma de catalogação,

incluindo o nome do documentalista, o número de inventário, o tamanho, o estado de conservação e outros campos necessários, anexando-se também a imagem digitalizada³.

As tarefas de inventário e digitalização são efetuadas em simultâneo com a mudança de localização dos negativos e das chapas (fig. 6). Os envelopes são substituídos e transferidos para caixas própria para a conservação de material fotográfico e para armários de arquivo específicos para este tipo de material, que são inodoros e ignífugos. Foram também instalados termo-higrómetros para controlar a temperatura e a humidade, tanto na sala de arquivo como nos armários, e foram dadas instruções específicas à equipa de limpeza para a manutenção de todo o espaço.

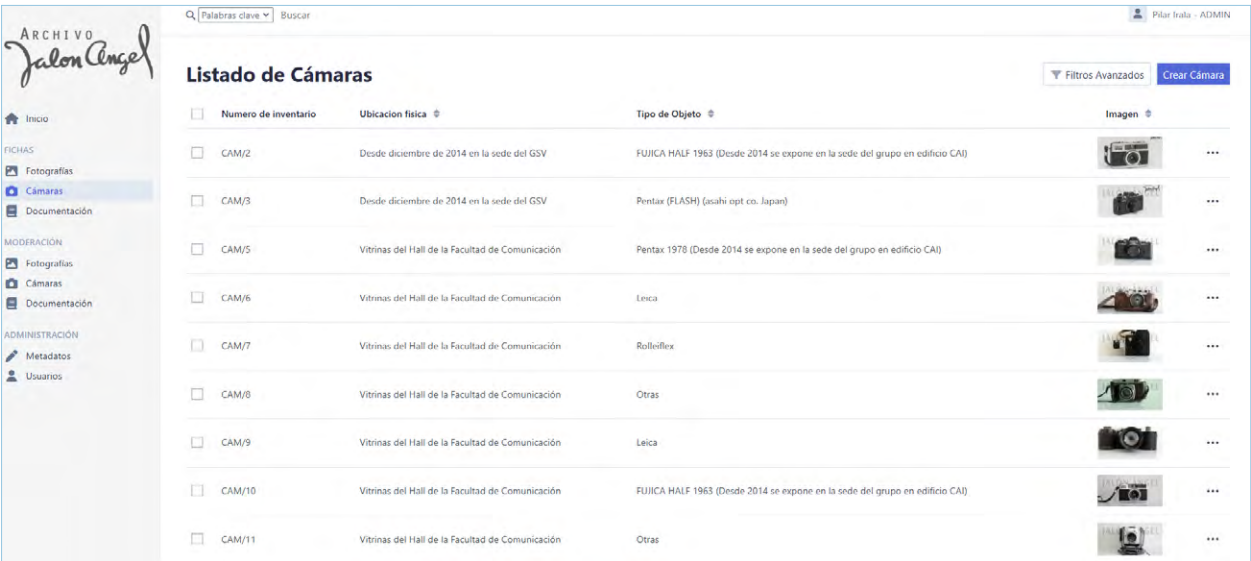


Fig. 6. Captura de ecrã em que pode ver-se o sistema de inventário e catalogação do arquivo.
Fonte: © Archivo Jalón Ángel

Em 2021, o arquivo foi transferido do campus da Universidade San Jorge, em Villanueva de Gállego, a poucos quilómetros de Saragoça, para o centro da capital aragonesa, mais concretamente para o Edifício do Grupo San Valero (antigo Palácio de San Voto), na Praça de Santa Cruz, a partir de onde atualmente se conserva, digitaliza e estuda o legado de Jalón Ángel.

³ A direção do Archivo Jalón Ángel concebeu igualmente uma plataforma para a gestão do legado, bem como a ficha de catálogo, que foi atualizada em 2024.

Difusão da obra de Jalón Ángel

Um dos principais objetivos do arquivo é divulgar a investigação sobre a obra de Jalón Ángel, bem como o trabalho realizado pela própria instituição. Para tal, são promovidas múltiplas atividades, designadamente exposições e publicações, que começaram logo no ano em que teve lugar o depósito (2011) e que têm vindo a aumentar e a diversificar-se.

No que respeita às exposições, por um lado, foi inaugurada em 2011 uma mostra permanente com a coleção de câmaras, objetivas e filtros pertencentes ao fotógrafo, nas instalações da Faculdade de Comunicação e Ciências Sociais da Universidade San Jorge. Adicionalmente, com o intuito de divulgar a figura de Jalón Ángel junto de estudantes e visitantes da faculdade, bem como explicar o trabalho de recuperação e digitalização que tem sido realizado, foi criado um grande painel, também localizado no átrio principal, com uma introdução sobre a vida do fotógrafo e o seu notável percurso profissional.

Em 2013, foi organizada uma grande exposição no Instituto Aragonês de Arte e Cultura Contemporânea Pablo Serrano (IAACC), com base nos resultados da investigação no arquivo. Intitulada *Jalón Ángel: un fotógrafo moderno*, foi inaugurada pela Presidente da Comunidade Autónoma de Aragão. A exposição, que recebeu vários milhares de visitantes, abordou diferentes aspectos da obra social de Jalón Ángel na Escola de Formação Profissional San Valero (1950-1960), nomeadamente, o seu interesse pelas gentes e pelos costumes das pequenas povoações, principalmente dos Pirinéus (1930-1950), e as suas viagens pessoais, nas quais desenvolve a sua linguagem mais moderna, em linha com a fotografia europeia do século XX. Além disso, por ocasião da exposição, foi publicado um catálogo *raisonné* que inclui parte das imagens expostas, assim como um capítulo sobre os trabalhos de conservação do acervo, a sua gestão e a investigação sobre a obra de Jalón Ángel (Irala, 2013).

Em 2019, cerca de trinta fotografias do município de Calatayud, tiradas na década de 1930, foram exibidas na exposição *Los viajes bilbilitanos de Jalón Ángel*, no Museu de Calatayud, tendo em conta a ligação familiar de Jalón

Ángel àquela cidade, pela qual sentia um carinho especial. Esta exposição incluiu imagens da cidade, bem como de povoações vizinhas como Ateca e Monasterio de Piedra, onde a paisagem, a tradição e a sociedade se conjugavam num mesmo espaço. Na sala do museu foram também expostos outros objetos pertencentes a Jalón Ángel, como as suas câmaras fotográficas, os livros que publicou com os seus cursos por correspondência ou jornais da época com artigos referentes às suas exposições.

Ainda em 2019, foi inaugurada a exposição *Jalón Ángel (1898-1976). Fotógrafo, viajero e impulsor de la educación*, na Casa de Imagem da cidade de Santo Domingo, integrada na celebração da Semana de Espanha organizada pela Embaixada de Espanha na República Dominicana e que contou com a colaboração da Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento (AECID), entre outras entidades.

Paralelamente, o arquivo gere a sala de exposições Jalón Ángel no mesmo edifício onde se encontra sediado, o Palácio de San Voto, do século XVII, no centro da cidade, no qual se organizam múltiplas atividades e exposições de fotografia, tanto sobre a obra de Jalón como sobre fotografia internacional, como o evento anual *Cazadores de Imágenes*. Com estas atividades, o nome de Jalón Ángel é promovido dentro e fora de Espanha.



Fig. 7. Parede principal da exposição sobre o universo feminino na obra de Jalón Ángel, 2024.
Fonte: © Arquivo Jalón Ángel

Conclusões

Ao longo dos últimos anos, o Arquivo Jalón Ángel tem tido uma atividade muito intensa, não apenas a nível de organização, inventário e digitalização das coleções, mas também da catalogação, da investigação, da formação de jovens investigadores e de muitas outras iniciativas.

O trabalho da direção beneficiou, nos primeiros anos, da colaboração de duas bolseiras, uma das quais no âmbito do Mestrado em Marketing e Comunicação da Universidade San Jorge, que contou com o apoio do arquivo para prosseguir a sua formação como investigadora. No quinto ano de existência do arquivo, uma outra jovem investigadora juntou-se à equipa, que concluiu o mesmo mestrado e cuja dissertação se centrou na conceção do plano estratégico de comunicação institucional.

Atualmente, o Arquivo Jalón Ángel é composto pela diretora e um coordenador de atividades e trabalho interdepartamental com a equipa de Cultura da USJ, as Edições da Universidade San Jorge e os departamentos de Infraestruturas e Comunicação. O arquivo conta ainda com o apoio dos restantes departamentos da Universidade San Jorge e da Fundação San Valero, designadamente para continuar a preparar candidaturas a financiamento público para projetos.

Todos os programas públicos, de divulgação das diferentes pesquisas realizadas no Arquivo Jalón Ángel e do trabalho de conservação e recuperação da obra do fotógrafo, fazem parte de um esforço contínuo e planeado para estudar a sua obra e o (re)significado do seu legado, bem como a importância do arquivo fotográfico como entidade histórico-cultural.

Por conseguinte, o arquivo não é apenas um espaço de preservação da obra de Jalón Ángel, mas também um lugar de investigação e trabalho sobre os arquivos, a documentação fotográfica e a divulgação da fotografia como meio de comunicação visual e cultural, assim como via de conhecimento, reflexão e fruição cultural, emocional e intelectual.

Referências

García de Jalón Comet, Ángel. 2017. *Orígenes del Grupo San Valero. La primera Escuela Profesional*. Zaragoza: Ediciones Universidad San Jorge.

García de Jalón Comet, Ángel. 1986. “Jalón Ángel: Medio siglo de sombras, luz y color”. *Andalán*. no 444: 23-30.

García de Jalón Hueto, Ángel (Jalón Ángel). 1976. *Apuntes para una conferencia sobre la historia de los comienzos de la Escuela Profesional San Valero* (manuscrito).

García de Jalón Hueto, Perfecto. n.d.. *Ángel García de Jalón Hueto: “Jalón Ángel”* (notas pessoais manuscritas).

Irala Hortal, Pilar. 2022. *Jalón Ángel (1898-1976). Más allá del fotógrafo*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Irala Hortal, Pilar. 2013. *Jalón Ángel: Un fotógrafo moderno*. Zaragoza: Ediciones Universidad San Jorge.

Sánchez, Alberto. 2008. “Encuentros con fotógrafos aragoneses: Luis Ramón Díez. El alumno privilegiado de Jalón Ángel”. *Revista Sombras*. Foto, no. 115: 9-11.

Sánchez Vigil, Juan Miguel. 2001. “La fotografía como documento en el siglo XXI”. *Revista Documentación de las Ciencias de la Información* 24: 255-267. Acceso el 26 Sep. 2024. <https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/DCIN0101110255A>

Tartón, Carmelo e Alfredo Romero. 1985. *Jalón Ángel*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza.

Tartón, Carmelo. 1999. *Los fotógrafos aragoneses*. Col. *CAI – Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 17. Madrid: Fundación Universitaria Española [ed. original 1895].

- **Livros de livros de fotografia:
estudo, divulgação e arquivo
de um património em
expansão**

Susana S. Martins

Livros de livros de fotografia: estudo, divulgação e arquivo de um património em expansão¹

Susana S. Martins
IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

Resumo

Apesar do seu reconhecimento disciplinar generalizado, a importância dos livros de fotografia, no panorama dos estudos fotográficos e da cultura visual, continua, hoje, a ser relevante. Este texto explora a ligação actual entre o livro e a fotografia, analisando os desafios e impactos do estudo, da divulgação e do arquivo de livros fotográficos, bem como o papel do “livro de livros fotográficos” enquanto suporte arquivístico (e museológico) central para a preservação deste valioso património editorial e para a construção da sua própria história.

Palavras-chave: Livros de fotografia, “fenómeno fotolivro”, património editorial fotográfico, arquivo, história da fotografia

Ponto prévio

É relativamente consensual afirmar-se que os livros fotográficos são uma “plataforma suprema” para os fotógrafos que pretendam disseminar e divulgar o seu trabalho junto de um público diverso e alargado (Magnum Photos n.d.). Esta expressão de Martin Parr, ele próprio fotógrafo e colecionador de fotolivros, reflecte bem a dimensão pioneira e transformadora do primeiro volume de *The Photobook: A History*, obra de referência que Parr co-editou com Gerry Badger (2004)². Vinte anos e três volumes volvidos sobre este momento revolucionário na afirmação do livro fotográfico enquanto campo de estudos, poderá parecer desnecessário continuar a falar da relevância de conhecer e investigar fotolivros. Contudo, tanto a produção de livros por parte dos fotógrafos como as investigações e os “livros sobre fotolivros” realizados por estudiosos e curadores continuam numa dinâmica crescente.

¹ A autora não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projectos UIDB/00417/2020 (DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020>), UIDP/00417/2020 (DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDP/00417/2020>), LA/P/0132/2020 (DOI: <https://doi.org/10.54499/LA/P/0132/2020>), PTDC/COM-OUT/4851/2021 (DOI: <https://doi.org/10.54499/PTDC/COM-OUT/4851/2021>).

² A este primeiro livro seguiram-se outros dois, homónimos, publicados em 2006 e em 2014 (Parr e Badger 2006, 2014).

Assim, mais do que reforçar a pertinência já reconhecida do livro fotográfico, este texto aborda a relação entre livros e fotografia numa dupla vertente. Por um lado, examinam-se alguns dos desafios, das motivações e dos impactos que caracterizam processos de estudo, divulgação e arquivo de livros fotográficos; por outro lado, procura-se compreender como o próprio livro se pode assumir como meio arquivístico (por vezes museológico) central para a investigação e salvaguarda deste complexo património editorial. Convocando casos concretos de diferentes contextos, sugere-se ainda que os fotolivros não são apenas cruciais para a história da fotografia e da arte, mas igualmente importantes nos domínios da memória social e cultural, afirmando-se como agentes decisivos na escrita da sua própria história.

Saltar da página: o universo dos fotolivros e as suas múltiplas dimensões

Considerando que o livro atravessa toda a história da fotografia, importa observar que a validação académica e cultural do livro fotográfico foi tardia. Ainda que uma representativa genealogia de artistas plásticos, a partir dos anos 1960, tenha abraçado a fotografia como a sua principal linguagem (Fogle 2003) — abrindo também caminho para a integração plena da fotografia no mercado de arte contemporânea —, foi apenas neste último milénio que a chamada “revolução dos fotolivros” se consolidou de forma mais transversal e com efeitos visíveis em diferentes planos.

Nos circuitos científicos, a inscrição disciplinar do livro fotográfico encontra-se cada vez mais enraizada, seja pelo número crescente de teses, dissertações e projectos de investigação dedicados ao tema, seja pela quantidade de cursos, aulas ou programas curriculares que, no século XXI, passaram a integrar aspectos relacionados com livros fotográficos e com a circulação da fotografia impressa. Além disso, a própria natureza híbrida do livro fotográfico, nem sempre fácil de definir, acentua o seu carácter transdisciplinar e o seu potencial interesse para projectos e campos de estudo diversos e não

exclusivamente culturais ou artísticos. O livro fotográfico constitui, assim, uma área de trabalho significativamente dialogante e cujo impacto alcança vários outros circuitos, dentro e fora das universidades (Edwards 2023).

Museus, bibliotecas, centros culturais, festivais e arquivos têm sido instituições-chave no caminho percorrido em direcção à valorização dos livros fotográficos, tornando-se frequentemente actores e parceiros de projectos e colecções que, entre outros objectivos, pretendem divulgar os fotolivros e as suas histórias junto de públicos diversos. Por conseguinte, e sobretudo na última década, os fotolivros têm dado origem a múltiplas e importantes exposições, quer de escala reduzida, quer de maior fôlego que, por vezes, se aproximam — pela dimensão experimental, pela proposta curatorial ou pela investigação desenvolvida — do formato de grandes exposições de arte contemporânea.



Fig. 1. Vista da Exposição *The Photobook Phenomenon* no CCCB, Barcelona, 2017.
© CCCB, La Fotogràfica (CCCB 2017)

A proliferação destas iniciativas atingiu tal efervescência que, em 2017, em Barcelona, se realizou a exposição oportunamente intitulada *The Photobook Phenomenon*, numa parceria entre o Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona (CCCB) e a Fundação Foto Colectania, que pretendia precisamente ser uma grande mostra sobre fotolivros, incidindo também nas profundas transformações disciplinares e artísticas por eles activadas (CCCB 2017). Com curadoria colectiva de nove especialistas na matéria (Gerry Badger, Horacio

Fernández, Ryuichi Kaneko, Erik Kessels, Martin Parr, Markus Schaden, Frederic Lezmi, Irene de Mendoza e Moritz Neumüller), a exposição articulava-se em diferentes núcleos temáticos ou críticos, procurando dar conta dos contornos deste fenómeno, da sua internacionalização e da sua complexidade (CCCB 2017).

Para além da visão quase retrospectiva sobre o “fenómeno dos fotolivros”, um dos aspectos inovadores da exposição prendia-se com a tentativa de incluir aspectos da sua própria crítica, salientando, entre outros, a estreita relação entre a história dos fotolivros e o coleccionismo privado, as dinâmicas de mercado, a representatividade geográfica e cultural inevitavelmente incompleta, ou a dificuldade em apresentar eficazmente o objecto livro em contexto de exposição (superada com recursos tecnológicos e zonas de manuseamento) (Neümuller et al. 2017).

Esta entrada dos livros fotográficos nos museus não se reflectiu apenas em exposições colectivas e panorâmicas, mas assumiu também outras configurações, por vezes centradas num único fotolivre. Foi esse o caso da exposição *Lisboa “Cidade Triste e Alegre”: Arquitectura de um Livro* (2018), no Museu de Lisboa, inteiramente dedicada ao fotolivre referencial de Victor Palla e Costa Martins (Aragão 2018).

Paralelamente, outra das repercussões significativas da “febre”³ pelo fotolivre foi sentida no mercado e no coleccionismo. Os livros fotográficos constituem uma das tipologias que mais se valorizou, nos últimos anos, passando a ser presença assídua em feiras e leilões de arte e antiguidades, muitas vezes com secções específicas e preços em crescimento exponencial.⁴

³ O termo “febre” é também frequentemente utilizado para dar conta da ampla e explosiva dimensão do interesse pelos fotolivros em diferentes fóruns, como é, por exemplo o caso de um importante festival anual em Espanha que se intitula, precisamente, *Fiebre Photobook*.

⁴ A título de exemplo, veja-se o caso de uma primeira edição do livro *Lisboa “Cidade Triste e Alegre”*, de Victor Palla e Costa Martins (1959), arrematada em 2007, na leiloeira Christie’s, pelo surpreendente valor de 9.600 libras (Christie’s 2007). Note-se que se tratava do único livro português a integrar a primeira antologia de fotolivros publicada por Parr e Badger (2004).

Se, até ao final do século XX, a aquisição de livros de fotografia era relativamente acessível e limitada a contactos entre coleccionadores (ou simples interessados), alfarrabistas e artistas, no contexto actual, outros agentes e sistemas valorativos entraram em cena, dinamizando e regulando o mercado, presencialmente ou online, e estabelecendo certificações e critérios de qualidade e de preciosidade historicamente distantes a muitos destes objectos (múltiplos e reprodutíveis). Neste novo cenário, são recorrentes as histórias anedóticas de indivíduos e instituições que recorrem aos catálogos, às exposições e aos livros sobre fotolivros como forma de encontrarem orientações e referências para eventuais aquisições.⁵



Fig. 2. Vista da exposição *Lisboa “Cidade Triste e Alegre”*: *Arquitetura de um Livro*. Museu de Lisboa, 2018. Fotografia: © EGEAC - Museu de Lisboa/José Avelar

Também no âmbito da criação fotográfica e artística o livro fotográfico conheceu, nas últimas duas décadas, uma dinâmica renovada. Não sendo novidade o facto de muitos fotógrafos contemporâneos desenvolverem projectos artísticos em forma de livro, o fotolivro ganhou uma nova preponderância, demonstrada pela sua proliferação em todas as formas e registos, desde as pequenas brochuras e fanzines a sofisticadas publicações e livros de artista.

⁵ A este respeito, David Company (2014) observa que os livros de fotolivros são por vezes uma “piada para coleccionadores servis e preguiçosos que usam estes três volumes como uma espécie de guia de compra para conhecedores” [trad.].

Embora o fotolivro não seja exactamente fácil de definir ou categorizar, como bem notou David Company, em *The 'Photobook': What's in a name?* (2014), é evidente que se tornou um *medium* legitimado nos circuitos artísticos, sendo eleito pelos artistas como formato final de muitos trabalhos fotográficos que, frequentemente, não existem nem são divulgados de outra forma. Assiste-se mesmo à inversão dos circuitos tradicionais de visibilidade artística, pois já não é na exposição ou na galeria que os trabalhos se apresentam pela primeira vez, mas preferencialmente nos livros fotográficos, e só posteriormente se desdobram em narrativas expositivas e em obras de escala museológica.

Assim, perante um panorama tão rico, mais do que abraçar a tarefa inevitavelmente incompleta de mapeamento de livros fotográficos, importa perguntar como podemos encontrar formas de celebrar a sua pluralidade e de lidar com a fluidez destas publicações, procurando escrever, preservar e inscrever as suas narrativas numa história crítica para o futuro.

Livros sobre fotolivros: arquivar e reinventar a história

A dificuldade de investigar e preservar livros fotográficos passa, primeiramente, por combater o seu desconhecimento. Este “tornar conhecido” é condição necessária para que edições dispersas possam ser perspectivadas em conjunto, assumindo-se não apenas como uma colecção de livros, mas como um património editorial fotográfico; isto é, como um bem colectivo, partilhado e partilhável.

Muitos dos desafios de trabalhar com fotolivros, especialmente os mais recentes e não artísticos, advêm do facto de o seu valor histórico ou estético poder não se encontrar ainda museologicamente reconhecido nem culturalmente estabilizado. Apesar da sua intensa publicação, os fotolivros compõem ainda uma história que, por diferentes razões — frágil materialidade, natureza fragmentada e informal, pequena tiragem, ausência de valorização, falta de representação estratégica em colecções de museus,

arquivos e bibliotecas, catalogação ambígua — é complexa e encontra-se recorrentemente em risco de distorção ou esquecimento. Configura-se, assim, um património vivo mas irregular e, nessa medida, rastrear este território fotográfico significa ultrapassar dificuldades que se prendem com a identificação e inventariação dos livros fotográficos em estudo.

Nesta perspectiva, compreende-se que um dos aspectos mais salientes do fenómeno do fotolivro seja o facto de a sua história se fazer, consistentemente, através da edição de novos livros que agrupam e “arquivam” os primeiros. Isto é, desde logo, visível nos primeiros casos que forjaram as bases deste campo disciplinar — os incontornáveis *The Book of 101 Books* de Adrew Roth (2001) ou *The Photobook: A History* de Martin Parr e Gerry Badger (2004) — mas também no movimento subsequente, em que se verifica uma maior “nacionalização” das histórias dos livros fotográficos. Do Japão à Bélgica, da Holanda à Espanha ou à Suíça, muitos têm sido os “livros de livros” ou os “livros-arquivo”, organizados em torno da produção editorial realizada em certos países, procurando afirmar as especificidades culturais desses contextos e contribuir para enriquecer os discursos históricos e visuais, pluralizando-os (Gierstberg e Suermondt 2012, Pfrunder 2012, Ryuichi e Heiting 2017, Berghmans 2019).

Esta circularidade, em que os livros fotográficos retornam ao livro, encerra uma curiosa dinâmica. Não apenas porque devolve os livros à página fotográfica, permitindo-lhes uma nova circulação, mas também porque através do “livro-arquivo” — à imagem do que sucede nos arquivos convencionais — os fotolivros ganham uma leitura colectiva que promove a sua patrimonialização e consequente salvaguarda, enquanto artefactos culturais cuja memória importa resgatar e preservar para o futuro. Além disso, essa arquivística da página transforma a natureza das publicações, de outro modo avulsas ou pouco conhecidas. É que, no gesto de agrupar estes livros, forja-se uma “comunidade”, uma ideia de “família” que mesmo com os seus atritos e potenciais disfuncionalidades, reclama ser vista em conjunto.

Embora este fenómeno tenha merecido forte atenção crítica — na medida em que essas selecções acabam também por gerar novos cânones que motivam

dinâmicas de valorização, hierarquia e omissão —, continua a afigurar-se relevante, dado que os estudos sobre o livro fotográfico vêm também abrindo caminho para a construção de narrativas históricas mais diversas e policêntricas.

Sabemos que o arquivo, enquanto lugar recorrente de fascínio e crítica na arte e no pensamento contemporâneo, tem sido permanentemente questionado, especialmente na sua alegada neutralidade e autoridade (Foucault 1969, Derrida 1995, Foster 2004). Identifica-se, a este respeito, um paralelo interessante com os livros fotográficos e com a sua investigação, que têm igualmente procurado abraçar novos posicionamentos, temáticas e lugares de fala. Sem ambição de caracterizar a totalidade do actual panorama, alguns exemplos desta transformação no campo dos fotolivros podem ser evocados.

Por um lado, cada vez mais exposições e investigações são impulsionadas tanto pelo coleccionismo privado, como por um enquadramento institucional, no âmbito do qual museus, arquivos e, especialmente, bibliotecas vêm dedicando especial atenção às suas colecções de livros fotográficos e de artistas, através da implementação estratégica de políticas de aquisição e exposição que as divulguem e valorizem.⁶

Noutros casos, o estudo dos fotolivros tem também permitido desenhar recortes temáticos que metodologicamente expandem e actualizam o campo. Por exemplo, a uma história do fotolivro marcadamente masculina (tanto ao nível dos autores como dos curadores, coleccionadores e académicos que lhe deram inicialmente forma), várias iniciativas têm vindo a contrapor narrativas complementares e reveladoras do papel das mulheres e das suas vozes. Salienta-se o projecto *What They Saw: Historical Photobooks by Women*,

⁶ Em Portugal, saliente-se o caso da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian que tem vindo, por um lado, a constituir uma criteriosa colecção de livros de artista e edição independente, onde o livro fotográfico tem expressiva representação, e, por outro, a desenvolver políticas de exposição e parcerias académicas nas quais a investigação sobre livros tem tido particular relevo. Idêntica estratégia tem sido também seguida, em Espanha, nomeadamente pela Biblioteca e Centro de Documentação do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía que não apenas diferenciou e classificou a sua importante colecção de fotolivros, tornando-a facilmente pesquisável, mas também tem acolhido exposições de fotolivros de que são exemplo *Libros que son fotos, fotos que son libros* (2013-2014) ou, mais recentemente, *Lo que ellas vieron* (2024).



Fig. 3. Russet Lederman e Olga Yatskevich, eds. *What They Saw: Historical Photobooks by Women, 1843-1999*. 2021. Capa do livro. © 10x10 Photobooks. Cortesia das editoras.

1843-1999, das curadoras Russet Lederman e Olga Yatskevich que reúne um conjunto alternativo de publicações, desta feita de imagens realizadas por mulheres fotógrafas, comumente ausentes das grandes antologias de fotolivros. Iniciado em 2021, assume-se como plataforma de visibilidade para as fotógrafas, não apenas através da publicação homónima, que “arquiva” mais de 250 volumes assinados por mulheres (Lederman e Yatskevich 2021), mas também por via de diferentes mostras itinerantes, com uma relevante componente de manuseamento de livros⁷, que têm percorrido diversos espaços e cidades, procurando chegar a novas audiências, a uma escala global.

A par dos questionamentos estéticos acerca da materialidade dos fotolivros (Bértolo e Campany 2022), novas terminologias e sub-gêneros têm emergido na última década, desde a afirmação de conceitos como “*paper cities*” ou “*retratos de cidade*” em fotolivre (Martins e Reverseau 2016;

⁷ Na plataforma online do projecto, as exposições que incluem estes momentos de manuseamento são descritas como “hands-on touring reading room exhibition” (10x10 Photobooks n.d.).

Fernández 2016), passando pelo reconhecimento do potencial político e propagandístico destas edições (Neves 2022).

No momento actual, marcado pela comunicação instantânea à escala global, outros métodos colaborativos têm ainda caracterizado com êxito o domínio dos livros fotográficos, permitindo traçar relações entre publicações de contextos diversos, à luz de posicionamentos, conceitos e temas específicos. Nesta linha, casos como a plataforma online *Africa in the Photobook*, concebida e mantida por Ben Krewinkel (2015), ou, mais recentemente, o website *Protestinphotobook*, coordenado por Luciano Zuccaccia a partir da sua própria colecção (n.d.), demonstram bem como o estudo dos fotolivros se adequa aos formatos e aos arquivos digitais, a novas formas de investigação colaborativa e à definição de abordagens experimentais e curatoriais.



Fig. 4. Zanele Muholi: *Somnyama Ngonyama, Hail the Dark Lioness*, 2018. Página dupla. Fonte: *Africa in the Photobook*. © Ben Krewinkel e *Africa in the Photobook*

Considerações finais: livro-arquivo, livro-museu?

Tendo em conta estas vias de acção, propõe-se uma última ideia: que o futuro da produção académica e editorial em torno de livros fotográficos possa aproximar mais os “livros de fotolivros” à figura do “museu” do que à do “arquivo”. Se consideramos muitos dos recentes “livros-arquivo”

como “livros-museu”, várias das operações que neles têm lugar podem, porventura, ganhar maior clareza. Tomemos como exemplo uma publicação de contexto nacional, o recente volume *Livros de Fotografia em Portugal: da Revolução ao Presente*⁸, de edição e autoria colaborativas, que convida o leitor a “mergulhar [...] na fértil história do livro de fotografia português a partir da década de 1970” (Guéniot et al 2023, 19). Sendo um trabalho que incide sobre a diversidade de um período específico, este livro articula uma série de princípios de carácter quase museológico.

Em primeiro lugar, a publicação assenta num gesto assumido de selecção e curadoria dos livros que congrega. Não pretendendo pôr em prática um mapeamento exaustivo, reflecte uma lógica criteriosa, mais colecionista do que colectora. Depois, e para além das opções tomadas, o projecto afirma uma importante vocação patrimonial, reforçando a premissa de que, tal como nos museus, o conhecimento, a catalogação e o estudo destes livros são componentes essenciais à valorização e à preservação de uma importante herança colectiva.

Também em termos gráficos, o estudo merece destaque, ganhando ele próprio a forma de um fotolivro, no qual o design e a composição revelam um extremo cuidado editorial pela autonomia e dignidade das imagens aqui compiladas. Simultaneamente, este trabalho reconfigura no layout da página questões relacionadas com a espacialização da imagem — o design gráfico quase como equivalente ao design de exposições, para recuperar o paralelismo explorado por Olivier Lugon (1998) —, tal como geralmente as reconhecemos nos espaços das galerias e museus.

⁸ Este livro foi recentemente distinguido no festival internacional PHotoESPAÑA 2024 com o prémio de Melhor Livro de Fotografia do Ano, na categoria de Investigação. A publicação contou parcialmente com investigação desenvolvida no âmbito do IHA-Seed Project *Imagens & Livros. Estudo sobre o património editorial fotográfico em Portugal (1974 até ao presente)*, desenvolvido no âmbito do grupo MuSt – Estudos de Museus, entre 2021 e 2022 (IHA 2021).



Fig. 5. David-Alexandre Guéniot, Filipa Valladares, José Luís Neves e Susana Lourenço Marques, eds. *Livros de Fotografia em Portugal: Da Revolução ao Presente*, 2023. Capa e contracapa. © Pedro Nora Design. Cortesia dos Editores.

Finalmente, é também a este nível material e visual que o trabalho de edição converge com o pensamento curatorial. Os diferentes capítulos organizam os livros como se de pequenas exposições se tratasse, articulando-os não de forma cronológica nem por autor, mas em núcleos temáticos e conceptuais que propõem argumentos e formas de interpretação da história editorial fotográfica, em Portugal. Nesse sentido, sobressai uma experimentação e um ensaio que a exposição museológica também costuma partilhar.

Ao colocar obras lado a lado, em pequenos grupos, destacam-se escalas e contrapontos inesperados e instigam-se leituras paralelas que, para além da dimensão comparativa, têm a qualidade de encontrar afinidades em territórios insuspeitos, que sugerem laços de familiaridade.

Em face da dinâmica e da reinvenção que vêm caracterizando o fotolivro, um dos aspectos transversais a muitos destes projectos, e cujo potencial está ainda longe de ser esgotado, é precisamente essa capacidade renovada de definir posicionamentos plurais e de criar “comunidade”. Esse “ser com outro” é um dos grandes poderes do livro, algo que no livro fotográfico se reforça e intensifica. Para estas “comunidades de livros” em forma de livros, fica o desejo de que aconteça como noutras famílias: que continuem a encontrar formas de conviver, dialogar, divergir e, sendo possível, que se multipliquem.

Referências

- Aragão, Rita Palla, ed. 2018. *Lisboa “Cidade Triste e Alegre”: Arquitectura de um Livro*. Lisboa: EGEAC- Museu de Lisboa.
- Berghmans, Tamara, ed. 2019. *Photobook Belge: 1854-Now*. Veurne: Cannibal/Hannibal Publishers.
- Bértolo, José e David Company, eds. 2002. “Materialities of the Photobook/ Materialidades do Livro de Fotografia”. *Compendium. Journal of Comparative Studies – Revista de Estudos Comparatistas* 2 (número temático).
- Company, David. 2014. “What’s in a name?”. *The Photo Book review* (007). Acesso em 26 Set. 2024. <https://davidcompany.com/the-photobook-whats-in-a-name/>
- CCCB. 2017. “Photobook Phenomenon – exhibition”. Acesso em 1 Jul. 2024. <https://www.cccb.org/en/exhibitions/file/photobook-phenomenon/225004>
- Christie’s, 2007. “Victor Palla e Costa Martins”. Acesso em 1 Jul. 2024. <https://www.christies.com/en/lot/lot-4914513>
- Derrida, Jacques. 1995. *Archive fever: A Freudian impression*. Chicago: University of Chicago Press.
- Edwards, Paul, ed. 2023. *The photobook world. Artist’s books and forgotten social objects*. Manchester: Manchester University Press.
- Fernández, Horacio. 2016. *Nueva York en Fotolibros / New York in Photobooks*. Granada: Centro José Guerrero e RM Editores.
- Fogle, Douglas, ed. 2003. *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*. Minneapolis, MN: Walker Art Center.
- Foster, Hal. 2004. “An archival impulse”. *October* 110: 3-22.
- Foucault, Michel. 2021. *A Arqueologia do Saber*. Lisboa: Edições 70 [ed. original 1969].
- Gierstberg, Frits e Rik Suermondt, 2012. *The Dutch Photobook: A Thematic Selection from 1945 Onwards*. New York: Aperture Foundation.
- Guéniot, David-Alexandre, Filipa Valladares, José Luís Neves e Susana Lourenço Marques, eds. 2023. *Livros de Fotografia em Portugal: Da Revolução ao Presente*. Lisboa e Porto: Ghost Editions, Pierrot le Fou e STET – livros & fotografias.

IHA - Instituto de História da Arte, 2021. “Seed-project: Imagens e Livros. Estudo sobre o património fotográfico em Portugal (1974-presente)”. Acesso em 1 Jul. 2024.
<https://institutodehistoriadaarte.com/research/seed-projects/imagens-e-livros/>

Krewinkel, Ben. 2015. *Africa in the Photobook*. Acesso em 1 Jul. 2024.
<https://africainthephotobook.com/about/>

Lederman, Russet e Olga Yatskevich. 2021. *What They Saw: Historical Photobooks by Women, 1843–1999*. New York: 10x10 Photobooks.

Lugon, Olivier. 1998. “La photographie mise en espace. Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930)”. *Études Photographiques*, 5 (Nov.).
<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/168>

Magnum Photos. n.d. “The Golden Age of the Photobook”. Acesso em 2 Jul. 2024.
<https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/golden-age-photobooks/>

Martins, Susana e Anne Reverseau, eds. 2016. *Paper Cities: Urban Portraits in Photographic Books*. Leuven: Leuven University Press.

Neümuller, Moritz et al., ed. 2017. *Photobook Phenomenon*. Barcelona: RM Editores, CCCB, Fundació Foto Colectania.

Neves, José Luís, ed. 2022. “Photobooks as Propaganda. A Platform for Power, Protest and Persuasion”. *PhotoResearcher* 38 (número temático). European Society for the History of Photography.

Palla, Victor e Costa Martins. 1959. *Lisboa “Cidade Triste e Alegre”*. Lisboa: Círculo do Livro.

Parr, Martin e Gerry Badger. 2004. *The Photobook: A History*, volume 1. London: Phaidon.

_____. 2006. *The Photobook: A History*, volume 2. London: Phaidon.

_____. 2014. *The Photobook: A History*, volume 3. London: Phaidon.

Pfrunder, Peter e Fotostiftung Schweiz, eds. 2012. *Swiss Photobooks from 1927 to the Present. A Different History of Photography*. Zürich: Lars Müller Publishers.

Roth, Andrew, ed. 2001. *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*. New York: PPP Editions e Roth Horowitz LLC.

Ryuichi, Kaneki e Manfred Heiting, 2017. *The Japanese Photobook, 1912-1990*. Gottingen: Steidl Books.

Zuccaccia, Luciano. n.d. "Protest in Photobook". Acesso em 1 Jul. 2024.
<https://www.protestinphotobook.com/>

10x10 Photobooks. n.d. "What they saw: Historical Photobooks by Women Reading Room". Acesso em 1 Jul. 2024. <https://10x10photobooks.org/what-they-saw/>

- **A exposição de atrocidades:
uma questão colonial**

Afonso Dias Ramos

Resumo

Partindo de um caso recente e inédito de inclusão de fotografias explícitas de atrocidades de guerra numa exposição de arte contemporânea em Portugal, este ensaio procura levantar e discutir alguns dos complexos problemas éticos, políticos e culturais no relacionamento entre o arquivo privado e a história pública, no contexto das guerras de descolonização, tomando especificamente em consideração o conjunto das imagens mais importantes na denúncia dos excessos da violência colonial portuguesa em África, cuja história ainda permanece desconhecida.

Palavras-chave: fotografia, colonial, atrocidade, guerra, arte contemporânea

O arquivo como atrocidade²

Nas duas últimas décadas de estudos artísticos, a investigação sobre o arquivo tem-se sobreposto à investigação em arquivo (Dias Ramos 2020). O objecto teórico em si, como unidade conceptual e abstracção filosófica, tomou precedência sobre o esgravatar de imagens e das suas histórias. Este ensaio reúne algumas notas sobre esta conjuntura, em torno de como imagens difíceis do período colonial tardio têm cruzado duas arenas, a da história pública e da arte contemporânea. O ponto de partida é o da Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra – Anozero, intitulada *O Fantasma da Liberdade* (2024) e comissariada por Ángel Calvo Ulloa e Marta Mestre – centrando-se em duas salas do piso superior do Mosteiro de Santa-Clara-a-Nova, ocupadas com uma instalação (figs. 1 e 2) a partir do arquivo pessoal do cantautor português Luís Cília (Huambo, Angola, 1943), que recusou participar na guerra colonial e passou a viver em exílio na Suécia, entre 1964 e 1974.

¹ O autor não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UIDB/00417/2020 (DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020>).

² Alerta-se para o facto de este texto conter descrições de imagens e eventos que podem ser susceptíveis de causar desconforto ou perturbar leitores mais sensíveis.



Figs. 1 e 2 - Instalação do Arquivo Luís Cília em *O Fantasma da Liberdade*, Anozero - Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, 2024. Fotografias de Afonso Dias Ramos. Cortesia de Anozero - Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra.

Uma destas salas, no escuro absoluto, tem apenas um antigo projectador de slides cujo tambor amplia na parede, com ruído e em *loop*, quatro fotografias a preto e branco. Nelas pode reconhecer-se o cantor de resistência a exhibir uma série de fotografias ampliadas no *Neue Lieder zu den X*, um festival de músicas políticas na República Democrática Alemã, em 1973. A segunda sala é mais ampla e iluminada, de janelas abertas sobre a cidade de Coimbra. Ao centro encontra-se uma mesa que dispõe não apenas as cópias das fotografias ampliadas para exibição pública, mas também de uma série de vinis de Luís Cília, um dos quais reproduz essas imagens ao lado das letras de músicas, contextualizando-as à luz da acção política que se travava fora de portas, contra a ditadura portuguesa e a guerra colonial. Sobre o tampo de vidro da mesa, um monte de folhas de papel convida os visitantes a levarem consigo as palavras de uma das suas canções mais famosas, musicando o poema de um escritor açoriano exilado no Brasil, Jonas Negalha:

Rola / Sangrenta / Uma bola / No chão / De Angola. / O dia / Vai alto, / Brilha / O sol / Na poeira / Incendiada. / Soldados / Jogam / Futebol / Com a bola / Que pula / Sangrando / No chão / De Angola. / Ninguém / Distingue / Na bola / Ensopada / Na areia / Empastada / Na erva / Que gira / No solo / A cabeça / De um negro / Sangrando / Que rola / No chão / De Angola. (Negalha 1963, 7)

O aparato das duas salas estruturava-se em função de um conjunto de fotografias peculiares de violência extrema: imagens-troféu de atrocidades de soldados portugueses, na resposta militar ao massacre da União das Populações de Angola (UPA), a 15 de Março de 1961, no Norte de Angola, que havia precipitado o início da guerra colonial (1961-1975). Estas imagens exibem soldados portugueses a sorrir enquanto seguram um espeto com a

cabeça de um negro empalada, ou enquanto queimam cadáveres de homens negros, ou decapitando um corpo e depois exibindo a cabeça para a câmara, ou pisando um cadáver negro sobre o asfalto; também ainda duas cabeças de homens negros decompostas no chão; e inúmeras cabeças negras em paus espetados num monte de terra.

Subitamente, no percurso relativamente inócuo da bienal, estas visões de uma violência inominável assaltam os espectadores, exibindo, sem avisos e sem filtros, acções humanas muito para além das normas de civilidade – embora enquadradas por visitas mediadas que explicavam o teor e contexto das imagens a públicos alargados. Um elemento sonoro agregava ambas as salas, o assobio do próprio Luís Cília, retirado da banda sonora do filme *O Salto* (1967) de Christian de Chalonge, sobre a emigração portuguesa na periferia de Paris, unindo ambos os pólos trágicos da ditadura colonial.

No texto mediador e no respectivo catálogo, os curadores referem-se à inclusão destas peças como “um proto-arquivo que resguarda algumas das memórias de suas apresentações públicas”, que promove a “reflexão sobre assuntos que permanecem de difícil assimilação” (Ulloa e Mestre 2024, 136). A exibição pública do arquivo privado chocante é vista como uma:

[...] oportunidade para, além de homenagear a figura de Luís Cília e ressaltar o papel da música na história da resistência, trazer ao público imagens que, por muito tempo, foram mantidas à distância do imaginário coletivo sobre o passado colonial de Portugal. Tais imagens ressuscitam fantasmas que o país trancou atrás de portas muito bem fechadas e, em certa medida, surgem como um convite à reformulação das narrativas que cercam esse passado [...] (Ulloa e Mestre 2024, 136)

A instalação a partir do acervo de Luís Cília – o denominado proto-arquivo que toma um estatuto indefinido entre a obra da arte e o documento histórico – levanta uma série de questões face ao evento mais sangrento e mais tabu da guerra colonial. Como se lida com um arquivo grotesco como este de imagens de atrocidades, no contexto de uma guerra colonial, e como defender a exposição pública tardia de “pornografia de guerra”? Quais os critérios para que tal ocorra e frutifique em debate? Qual foi o trabalho social destas imagens

e quais têm sido as suas condições históricas de visibilidade? Que identidades se deve ou não proteger? A que públicos se pode dirigir esta mostra? E até que ponto a reprodução destas imagens, ou o seu contínuo ocultamento, não perpetua o intento criminoso ou a violação da dignidade humana aí representada? Quais são os protocolos para lidar com imagens complicadas, se estas nunca forem submetidas ao confronto com as audiências?

O lugar central e provocatório do proto-arquivo, nesta exposição sobre os fantasmas do passado, aponta para um nó complicado de ética, política e história, obrigando a pensar sobre o voyeurismo relativamente ao sofrimento dos outros e o diferencial deontológico entre o perpetrador e a vítima. Todavia, apesar do tema ser fracturante não se registaram abertamente reacções viscerais ou discussões públicas. Na comunicação social, apenas se verificaram referências indiferentes ou oblíquas, como na simbólica menção evasiva do jornal *Público* à visita da Ministra da Cultura de Portugal, Dalila Rodrigues: “À saída, passa ainda pela exposição de Luís Cília, baseada no arquivo do cantautor. Despede-se de Coimbra e da bienal depois de uma conversa privada com o presidente da câmara, com a mesma discrição da chegada” (Luz 2024).

É sintomático, em primeiro lugar, que, nas últimas décadas, a revelação tardia de imagens que documentam actos de violência extralegal – vindas sobretudo de arquivos privados – nas guerras de descolonização nunca tenha tido impacto no discurso público ou na agenda política, em Portugal. Contudo, o problema adensa-se com esta instalação, dado não se tratar de um resgate de fontes até então escondidas. Pelo contrário, evoca o momento mais sanguinolento da história contemporânea e as fotografias mais temidas e internacionalmente danosas para o regime colonial português, que empreendeu esforços extraordinários para as manter inacessíveis aos seus cidadãos. Embora se trate de uma exposição sem precedentes no contexto da arte contemporânea em Portugal, teve lugar sessenta anos após os acontecimentos retratados, e décadas depois de uma destas imagens chocantes ter adquirido um lugar de destaque (que ainda mantém), no Museu

das Forças Armadas, em Luanda. Este ensaio destrinça razões históricas para pensar tal discrepância.

Todas as fotografias expostas no proto-arquivo de Luís Cília foram censuradas em Portugal, mas tiveram uma intensa circulação internacional, usadas como símbolo máximo da desumanidade do regime colonial português. Ainda assim, a singularidade do arquivo visual nunca foi alvo de uma análise crítica (ver Dias Ramos 2014 e 2023). A instalação do arquivo privado de Luís Cília prometia assim propiciar, por um lado, um reinvestimento simbólico na espiral de violência mal escrutinada que definiu o início da guerra em Angola e, por outro, abrir o debate sobre a responsabilidade de apresentar tais histórias chocantes numa exposição de arte contemporânea e num monumento histórico.

Revirar a História

Se a documentação dos massacres contra Portugal é exaustiva e avassaladora, o pouco que se sabe da resposta militar tem suscitado alguns dos maiores escândalos públicos recentes, sobretudo depois da revelação de um relatório militar secreto a dar conta de uma “acção punitiva” na qual os “terroristas” foram decapitados por soldados portugueses (Canelas e Salema 2012). São histórias evocativas da canção e fotografias de Luís Cília que, embora careçam de verificação, nunca estiveram ausentes da esfera pública depois da guerra. No documentário de Joaquim Furtado, *A Guerra* (2007-12), é ao som da música supracitada que um soldado português, destacado em Angola durante o ciclo de violência de 1961, José Vilhena, recusa dar detalhes concretos, mas admite:

Lembro-me de ter um disco comprado em Paris de um grande cantor, que nesse tempo cantava umas canções sobre o terrorismo em Angola. O que ele cantava nessas canções era verdade. É o que eu lhe posso dizer... (Furtado 2010)

Embora ainda desconhecidas do grande público, sabe-se que essas imagens circularam inicialmente de mão em mão, em Portugal, como vingança face aos massacres da UPA. Mas o seu sentido histórico e a urgência política aferem-se

melhor pela reacção do regime colonial português, ao suspeitar que Agostinho Neto teria uma dessas imagens. Tal era a obsessão em açambarcar e patrulhar o arquivo visual dos eventos que, pouco depois do massacre, em 1961, Neto foi preso na Cidade da Praia, em Cabo Verde, e levado para a prisão do Aljube, em Lisboa, durante dois anos, sob a acusação nunca provada de ter possuído uma destas cópias, o que desencadeou protestos generalizados da comunidade internacional.

Nas guerras de descolonização do século passado, são vários os exemplos de fotografias-troféu de decapitações que serviram como prova da dita “selvajaria dos civilizados”, refutando qualquer pretensão humanitária da acção colonial. O caso mais destacado teve lugar na Malásia, na chamada Emergência Malaia de 1952, quando um jornal britânico publicou a imagem de um jovem comando da Royal Marine a segurar, sorridente, as cabeças decepadas de dois rebeldes torturados. A indignação pública instantânea levou inicialmente um porta-voz das forças armadas a declarar tratar-se de uma falsificação (Curtis 1995). Mas, após uma investigação interna, seria confirmado ao parlamento britânico que era uma imagem verdadeira. O Colonial Office deliberou então, com alarme e máxima discrição: “não há dúvida de que, sob o direito internacional, um caso destes em contexto de guerra seria um crime de guerra.” (cit. em Curtis 1995, 62).

Porém, para o regime colonial português, o problema não era tanto a imputabilidade criminosa dos actos – embora as imagens refutassem a alegação oficial de que os únicos abusos que se tinham verificado se deviam não às forças de segurança, mas a colonos ou milícias descontroladas –, mas sobretudo o impacto desastroso a nível de relações internacionais, ao permitir o aparecimento de fotografias que contradiziam uma intensa campanha de censura e de propaganda levada a cabo para impedir qualquer vislumbre das retaliações ao massacre. A 18 de Novembro de 1961, o líder da UPA, Holden Roberto, contestou justamente a desproporcionalidade dos registos visuais, pelo modo como moldava a percepção pública e o significado social deste evento histórico:

Concordo que houve atrocidades de ambos os lados. Mas eu gostaria de esclarecer que algumas das atrocidades que os portugueses nos imputam foram cometidas por eles próprios. Eles mataram gente em Angola que depois fotografaram a fim de fazer crer ao mundo que tínhamos sido nós. Mas isso não é verdade. Não temos possibilidades como os portugueses de mostrar fotografias de todas as atrocidades que eles cometeram. (Roberto 1961, s.p.)

O zelo excepcional na censura de uma só imagem era a contrapartida da maior campanha de propaganda de atrocidade no mundo na segunda metade do século passado, quando, assimilando e ultrapassando as lições dos congéneres europeus, Portugal investiu numa estratégia visual sensacionalista, desde o primeiro instante da sua campanha militar. Foram imediatamente mobilizados fotógrafos e operadores de câmara oficiais para as áreas do massacre da UPA e reproduzidas milhares de imagens, sem restrição de acesso, através de livros, exposições, filmes, revistas, jornais, álbuns, cartas, panfletos, cartazes ou carrinhas de propaganda (ver Dias Ramos 2014).

O arquivo como guerra infinita

Nas guerras não-convencionais da descolonização, certos massacres, e as suas retaliações, mudaram a natureza dos conflitos, abrindo a porta para uma transformação radical nos códigos culturais, nas regras militares e nos limites da violência. O impacto desta imagética chocante foi capitalizado por uma campanha psicológica para condicionar a percepção pública através do pânico moral, exigindo a acção rápida em vez da reforma estrutural. Assumindo assim um papel decisivo na retórica do choque e na subsequente escalada de violência, bem como na compreensão e na narrativização histórica, impedindo uma leitura política da insurreição e qualquer crítica futura a actos das forças de segurança.

Instrumentalizando politicamente o sofrimento alheio, as imagens de atrocidades desempenharam um papel fundamental na economia da atenção – mas igualmente da legitimidade, da autoridade e da verdade – sobre estes

eventos. O proto-arquivo de Luís Cília propicia, assim, uma rara exposição a contra-imagens que, embora não possam competir paritariamente com as do massacre da UPA e tenham sido ocultadas do público, definiram a luta internacional contra o regime colonial, desmentindo toda uma poderosa campanha visual em torno da benevolência pacificadora das forças de segurança como meros agentes civilizadores.

Por outro lado, importa salientar que estas fotografias, as mais prejudiciais para o regime colonial, não foram capturadas pelos movimentos de libertação enquanto denúncia, mas são uma apropriação de troféus feitos e circulados entre as forças de segurança – isto é, não advêm da tentativa de estabelecer empatia com as vítimas, mas do exibicionismo desumanizante do perpetrador. Estas imagens testemunham um desequilíbrio abissal no arquivo herdado que jamais será superado e que poderá, como tem feito, viciar irreversivelmente o juízo historiográfico.

Como confessou mais tarde à televisão Horácio Caio, que tinha coberto estes eventos no terreno: “Houve realmente uma retaliação que foi muito violenta também, de que não há notícia, não há imagens, não há memória, porque era do outro lado. Não éramos nós que íamos filmar isso, nem isso se podia filmar.” (Furtado 2010). Estas imagens atestam, por isso, uma intimidade perturbadora e problemática entre a produção visual e o sadismo da tortura ou o acto de matar. Estão demasiado implicadas na violência que descrevem para serem utilizadas como simples ilustrações de um facto, reduzidas à função probatória ou referencial: as imagens que Cília acumulou não foram só produzidas pela violência, também produziram violência.

Se a autoria destas fotografias chocantes pode eventualmente ser estabelecida, não é certo como se deu a sua apropriação e transmissão. Tiveram, provavelmente, fontes e canais múltiplos. Sabe-se, contudo, que foram prontamente acolhidas no acervo do Partido Comunista Português, à guarda de Fernando Blanqui Teixeira, e terão sido postas a circular entre jornais de esquerda em 1961, como no belga *La Gauche*, no tunisino *Afrique Action*, ou no marroquino *At-tahila* (Cabrita 2013). Mas o maior impacto

verificou-se quando deflagrou uma guerra de imagens na Sede da ONU, em Nova Iorque. Em resposta à estratégia portuguesa encabeçada por Vasco Garin de, após ficar em silêncio em várias sessões, voltar ao Conselho de Segurança com ampliações das fotografias do massacre da UPA, a Guiné propôs à Assembleia Geral da ONU a realização de uma mostra com fotografias de atrocidades de soldados portugueses – as mesmas do proto-arquivo de Luís Cília (Dias Ramos 2014). A iniciativa foi aprovada com 70 votos, com abstenção da África do Sul, Espanha, França e Portugal, e inaugurou a 1 de Novembro de 1961, na Sala de Conferências 3, gerando a condenação geral imediata (ver Martín Luque 2022). Como resumiu um dos delegados:

Teremos ficado todos profundamente abalados [...] por esta “exposição” deprimente [...] fotografias que demonstram soldados portugueses brandindo espetos nos quais enfiaram cabeças de angolanos [...] pisando brutalmente cadáveres de angolanos decapitados ou esventrados [...] e apesar destes actos que só podem ser descritos como bárbaros, os representantes de Portugal aparecem no palco das Nações Unidas a afirmar que a Organização não tem competência para encontrar uma solução equilibrada para o problema de Angola. (United Nations 1962, 987)

O impacto destas imagens foi tremendo. Portugal apressou-se a declará-las falsas e disponibilizou mais imagens do massacre da UPA. Mas a perda do monopólio absoluto na criação e na circulação das imagens da violência foi recebida internamente com pânico. Um funcionário do Gabinete dos Negócios Políticos foi mesmo encarregado de investigar as imagens. No parecer escrito, dá conta de como, em Angola, se procurava a todo o custo (embora em vão) obter “fotografias sobre a repressão”, contra o “relativo sucesso por nós obtido com a divulgação das fotografias respeitantes aos massacres de 15 de março” (cit. em Ramada Curto 2022, s.p.).

Se, por um lado, isto impunha que se tomassem medidas severas face às fotografias das “crueldades cometidas durante a repressão”, apurando as responsabilidades, punindo os culpados, proibindo as câmaras em operações militares e controlando as imagens saídas de Angola, por outro, estas fotografias eram vistas como “factos que deviam ser esquecidos o mais rapidamente possível” (cit. em Ramada Curto 2022, s.p.). Mas não

só não foram esquecidas, como proliferaram fora de Portugal, suscitando condenações da comunidade internacional. Até mesmo em 1963, seriam alvo de discussão na Assembleia Legislativa de Singapura: “Já vimos cabeças cortadas e colocadas em paus em Angola. Quando estive em Londres, vi fotografias de colonialistas e imperialistas portugueses a cortarem cabeças de independentistas para aterrorizar a população. [...] Cortar cabeças não pára a história.” (State of Singapore 1963, 443) Embora censuradas em Portugal, Marcello Caetano daria conta desta lição, em Junho de 1970, ao admoestar o Comandante-Chefe Kaúlza de Arriaga:

É muito importante criar nas Forças Armadas a mentalidade desta guerra onde nos interessa mais conquistar o coração dos vivos do que cortar cabeças aos mortos. A este respeito, a revista alemã *Spiegel* de 15 do corrente publica duas fotografias, que não sei se já terão chegado ao seu conhecimento, e que são um horror para a nossa causa. Serão tiradas de facto em Moçambique? (cit. em Antunes 1992, 252)

Ironicamente, o final da guerra ficaria irreversivelmente contaminado pelas imagens de soldados portugueses em Angola, em 1961, à medida que ressurgiam na imprensa, não só no *Der Spiegel* (1970), como também no *Jeune Afrique* (1972), no *Peace News* (1972), no *Paris Match* (1973) ou no *Corriere della Sera* (1973); em filmes contra o colonialismo português como *Nô Pintcha* de Tobias Engel (1970) ou *Behind the Lines* de Margaret Dickinson (1972); em cartazes do Angola Committee de Amesterdão (1972), apelando ao boicote total do café angolano; em cartazes do Roxbury Multi-Service Center, nos Estados Unidos da América, apelando ao boicote à Gulf Oil (1972); ou nos cartazes de protesto contra a visita de Marcello Caetano a Londres (1973), depois da denúncia de um massacre português em Wiriyaumu, Moçambique, com fotografias explícitas. Só que essas imagens não tinham sido capturadas em Moçambique, em 1973, e sim em Angola, em 1961. Mas, se as imagens do massacre da UPA dominavam por completo a iconosfera, as da retaliação eram tão raramente vistas que poucos jornalistas deram conta desta troca.

Conclusão

É significativo que as imagens mais internacionalmente decisivas contra o colonialismo português em África foram interditas aos cidadãos desse império. Ao mesmo tempo, estes seriam submetidos à maior campanha de propaganda de choque do mundo para os expor exclusivamente a fotografias em sentido contrário. É igualmente significativo que essas imagens permaneçam, ainda hoje, desconhecidas da generalidade da população. Sessenta anos depois, como abordar seriamente o evento mais sangrento da história contemporânea em Portugal?

Se é certo que isso significa enfrentar o desconforto de olhar com atenção todos estes acontecimentos, imagens e números e encontrar meios de lidar com a manipulação emocional inerente, o trabalho de articulação da produção visual e da violência política continua ainda por fazer. Impõe-se inventar novos relacionamentos com o arquivo mais que obter novas fontes, sobretudo face ao excepcional impacto emocional e político de certas imagens.

O posicionamento estratégico da instalação dedicada aos fantasmas do passado, na Bienal de Coimbra, adquire por isso uma pertinência inusitada, embora exponha, acima de tudo, a continuada falta de contexto de visionamento para tais manifestações. Aquilo que convoca acaba por ser uma pergunta sobre a pergunta: como se precipita, a partir de um arquivo, o debate sobre as responsabilidades éticas e políticas na mediação de histórias intoleráveis em público?

Referências

- Antunes, José Freire. 1992. *Nixon e Caetano: promessas e abandono*. Lisboa: Difusão Cultural.
- Cabrita, Felícia. 2013. “O tabu de Cunhal”. *Tabu*, 22 Novembro 2013.
- Canelas, Lucinda e Isabel Salema. 2012. “Relatório militar revela que tropas portuguesas participaram em decapitações”. *Público*, 16 Dezembro 2012.
<https://www.publico.pt/2012/12/16/culturaipsilon/noticia/relatorio-militar-revela-que-tropas-portuguesas-participaram-em-decapitacoes-1577624>
- Curtis, Mark. 1995. *The Ambiguities of Power: British Foreign Policy since 1945*. London: Zed Press.
- Dias Ramos, Afonso. 2014. “Angola 1961, o horror das imagens”. In *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial português (1860-1960)*, editado por Filipa Lowndes Vicente, 397-432. Coimbra: Edições 70.
- Dias Ramos, Afonso. 2020. “The Fugitive Image: Colonial Terror and Contemporary Art”, *Observatorio (OBS*)*, 73-87.
- Dias Ramos, Afonso. 2023. “Images That Kill: Counterinsurgency and Photography in Angola Circa 1961”. In *Photography in Portuguese Colonial Africa, 1860-1975*, editado por Afonso Dias Ramos e Filipa Lowndes Vicente, 325-368. Cham: Palgrave Macmillan.
- Furtado, Joaquim. 2010. *A Guerra*, 3º episódio, documentário televisivo, RTP.
- Luz, Paula Sofia. 2024. “Bienal de Coimbra pode mudar-se para o antigo Pediátrico ou São Jorge de Milreus”. *Público*, 1 Julho 2024.
- Martín Luque, Alba. 2022. *Disparando imágenes: una historia visual de la guerra de descolonización del África portuguesa contada desde el caso de estudio del Frente de Liberación de Mozambique, 1955-1975*, Tese de Doutoramento, European University Institute.
- Negalha, Jonas. 1963. “A Bola”. In *Ibéria, Anistia, Revolução*. São Paulo: Editôra Felman-Rêgo, 7.
- Ramada Curto, Diogo. 2022. “Guerra de imagens e fotografias de cabeças cortadas”. *Expresso*, 24 Junho 2022.
<https://expresso.pt/revista/2022-06-25-Guerra-de-imagens-e-fotografias-de-cabecas-cortadas.-Ha-novas-pistas-sobre-a-repressao-militar-durante-a-Guerra-Colonial-a0debb7c>

Roberto, Holden. 1961. “Entrevista de rádio por Dick Elman, WBAI-FM, Nova Iorque (18 Novembro de 1961, 16h30) [Transcrição]”. Arquivo Oliveira Salazar (AOS/CO/UL). Arquivo Nacional Torre do Tombo. Lisboa.

State of Singapore. 1963. *Legislative Assembly Debates: Official Report*. Vols. 21-22. Singapore: Legislative Assembly.

Ulloa, Ángel Calvo e Marta Mestre. 2024. *Anozero 24’ Bienal de Coimbra – O Fantasma da Liberdade*. Coimbra: Anozero - Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra.

United Nations. 1962. *Official Records. General Assembly*, Vol. 3, New York: UN.



Actos de performance: as mulheres no Estado Novo

Ana Janeiro



Resumo

Este ensaio visual descreve o processo de estudo, análise e interpretação crítica de álbuns de família. Os álbuns em questão pertenciam aos meus avós (maternos e paternos) e representam um período do passado de Portugal (1940-1975) marcado por uma das mais longas ditaduras da história: o Estado Novo. O trabalho resultante desta investigação tem por título *The Archive is Present (O Arquivo está Presente)* e foi desenvolvido através da interpretação por via da performance e do seu registo fotográfico.

Palavras-chave: performance, fotografia, memória, arquivo, Estado Novo

Os álbuns de família, com centenas de fotografias, constituem, por si um arquivo e são analisados através de uma abordagem iconográfica. Esta abordagem centra-se especificamente nas imagens das (minhas) duas avós. A análise dos álbuns das duas famílias gerou um método de justaposição (de fotografias) destas duas mulheres, vivendo ambas num regime ditatorial apoiado por uma forte componente de propaganda visual e iconográfica. Essa propaganda do Estado Novo influenciou as representações da família e, sobretudo, moldou a acção da sua ideologia repressiva sobre as mulheres e o seu papel na sociedade.

A análise desenvolveu-se em três fases distintas. Em primeiro lugar, procedeu-se à comparação, nos álbuns de família, entre as imagens das duas mulheres; seguiu-se o estudo das mesmas, alinhadas em tipologias iconográficas; por fim, a sua interpretação crítica foi desenvolvida através da performance e *embodiment* (corporalização). Esta comparação entre as duas avós, através da sua iconografia, teve como critérios a selecção de imagens da mesma época, em que aparecem com poses similares, e o processo de justaposição das mesmas (Índice Iconográfico). As imagens em *The Archive is Present* assentam nesta selecção prévia, explorando as poses e os gestos nelas contidos.

Método da performance

Este projecto criou e desenvolveu, assim, um método específico de performance, reinterpretando e reencenando as poses dos corpos nas imagens. Procurei entender a ingerência da ideologia política sobre os corpos das mulheres, através do meu próprio corpo, e compreender o que seria sentir isso na pele, colocando-me literalmente no lugar do *outro* (neste caso, das minhas avós).

A mimetização ou re-encenação dos mesmos gestos, encontrados nas fotografias do arquivo, foram os primeiros passos para entender essas poses, sentindo e agindo do mesmo modo, até as conseguir replicar de forma exacta. A “corporalização” deste arquivo procura, assim, traduzir a história de uma ditadura através do acto performativo. As poses tornaram-se gradualmente mais familiares até que, finalmente, passaram a fazer parte da minha corporalidade. O processo final de “corporalização” foi extremamente difícil de assumir, ou de mimetizar, particularmente no caso de Antonieta, a avó paterna que viveu directamente sob o regime patriarcal do salazarismo, ao contrário da avó materna, Gisela, que viveu grande parte desse período na Índia (1951-1961) e em Moçambique (1962-1975).



Índice iconográfico, justaposição de imagens das duas mulheres, Antonieta à esquerda e Gisela à direita.









Fig. 9. Fig. 10.

Imagens

Figs. 1-2. Fotografia de *Índice Iconográfico*, objecto construído para o estudo e análise das imagens dos arquivos Fernandes e Janeiro (2018).

Fig. 3. *The Archive is Present*, performance ao vivo, na exposição *Hyphen- an exposition between art and research*, AmbikaP3, Londres, Reino Unido, 2019. Fotografia de David Bate.

Fig. 4. *The Archive is Present*, performance ao vivo no seminário internacional *Reframing the Archive: Image Counter Image*, no Centro Português de Fotografia, Porto, Portugal, 2019. Fotografia de Paulo Mendes Studio Archive

Fig. 5. Antonieta dobrada dando a mão ao filho, Arquivo Fernandes, caixa de sapatos, Maria Antonieta com filho #003a

Fig. 6. *The Archive is Present* #15 e *The Archive is Present* #14

Fig. 7. Francisco e Gisela, Damão Pequeno, 1956, Arquivo Janeiro, Álbum India #005a

Fig. 8. *The Archive is Present* #12

Fig. 9. Antonieta e Mário, Arquivo Fernandes, caixa de sapatos, negativos #18

Fig. 10. *The Archive is Present* #8

Todas as imagens do projecto *The Archive is Present* são da autoria de Ana Janeiro.

Referências

Este ensaio visual parte do trabalho desenvolvido durante o doutoramento em Fotografia:

Janeiro Fernandes, Ana. 2019. “Gazing at the Family: Archives, Performance and Portuguese Photography (1940-1975).” University of Westminster.
<https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/item/qy47z/gazing-at-the-family-archives-performance-and-portuguese-photography-1940-1975>.

Ver também:

Janeiro, Ana. n.d. “The Archive is Present”. Acesso em 4 Jul., 2024.
<https://www.anajaneiro.org/the-archive-is-present-text>

A autora não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

- Entre a tecnologia e a metáfora.
Tecendo considerações sobre o arquivo fotográfico

Laura Covarsí

Entre a tecnologia e a metáfora. Tecendo considerações sobre o arquivo fotográfico

Laura Covarsí
Investigadora e curadora independente

Resumo

Os arquivos fotográficos são matrioscas do mundo contemporâneo. Neles estão reunidos inúmeros universos; camadas e camadas de experiências prontas a serem lidas, estudadas, reinterpretadas, retrabalhadas e partilhadas. No ensaio visual que se segue apresento algumas ideias que adquiri a partir do meio fotográfico, do ato fotográfico e da observação de fotografias, ao trabalhar em arquivos fotográficos (e não em museus) como investigadora e restauradora.

Palavras-chave: arquivo fotográfico, edição fotográfica, tecnologia fotográfica, Luís Pavão, Martínez Bellido

Os arquivos fotográficos albergam fotografias com uma génese diferente das dos museus (embora, neste aspecto, alguns arquivos comecem a mudar): costumam acolher acervos ou coleções tanto de profissionais como de amadores, com toda a amplitude que isso representa. Com sorte, para além das fotografias, estas coleções incluem negativos e outros elementos fundamentais para a produção das imagens, que evidenciam a tecnologia utilizada no processo de criação. Estas evidências permitem-nos aferir a capacidade do produtor para utilizar (ou não) uma determinada tecnologia em seu benefício (fig. 1), sendo igualmente relevantes para avaliar o processo de aprendizagem do autor que levou ao resultado final. Serão também importantes para a eventual exposição das imagens, caso se pretenda proporcionar, ao observador contemporâneo, uma experiência mais empática e verdadeiramente imersiva (fig. 2).

Ao contrário de outras disciplinas, a fotografia gera uma grande quantidade destas evidências tecnológicas. Quando estudamos negativos e provas de contacto (fig. 3), descobrimos que a fotografia é, frequentemente, o resultado de tarefas repetitivas: insistir no mesmo tema, na mesma cena ou na mesma iluminação. E embora a fotografia tenha a sua própria linguagem, a cultura visual que a precede tem um peso tão significativo que acaba por se revelar, mesmo nos níveis mais inconscientes desse processo repetitivo (fig. 4).

Quando examinamos um objeto fotográfico, queremos fazê-lo relativamente a todas as suas dimensões e o acesso à dimensão física ajuda-nos a compreender também a dimensão mental¹. A observação do verso pode fornecer informações tão relevantes como as do próprio anverso. Pode mesmo funcionar como uma metáfora da própria fotografia (fig. 5).

Normalmente, recorremos ao arquivo fotográfico em busca de dados. A informação tende, assim, a prevalecer sobre as imagens. No entanto, se há algo de que sinto falta nos arquivos é o “direito à desinformação”. Por vezes, as lacunas de informação são necessárias para poder descobrir os múltiplos significados da fotografia ou para deixar que o observador (eu) os convoque.

Tal como em *Evidence* (1977) de M. Mandel e L. Sultan, gosto de começar por observar as imagens sem os seus títulos (fig. 6), para deixar que outros significados apareçam. Só assim, certas fotografias que, de outro modo, poderiam passar despercebidas, serão escolhidas entre tantos registos (fig. 7). Escolhidas, por vezes, como sementes que se convertem noutra coisa, como em *Emil* (2020) (fig. 8), de Martínez Bellido.

¹ Em *A Natureza das Fotografias: Uma Introdução*, Stephen Shore (1998) identifica três níveis a partir dos quais se pode olhar para uma fotografia: físico, descritivo e mental.

what they are worth, and their deficiencies or errors avoided by the study of other authors.

FIG. 32.



A large skylight with a screen of blue tissue paper—or the glass may be tinged with blue—gives the best light for Daguerreotype purposes, as well as for oil painting. In the first place, because the light is more evenly diffused about the room, and enables the operator to place the sitter so as to form the best and most pleasing contrasts of light and shade. In the second place, the blue tissue paper has the property of separating the yellow or non-photographic rays of light from the photographic, and admitting the latter only into the room.

















Imagens

Fig. 1. Ambrótipo e manual de fotografia do século XIX, da coleção de Martí Llorens, que mostram como muitas imagens — as poses, o enquadramento, a iluminação — seguem fielmente as indicações dos manuais da época. Fotografia: Laura Covarsí, 2021.

Fig. 2. Placa autocrômica do acervo Josep Vilallonga, do Arquivo Regional de La Garrotxa, Olot (Girona), vista através de um taxifoto, a mesma forma como os autores observaram esta imagem ao produzi-la c. 1912. Fotografia: Laura Covarsí, 2017.

Fig. 3. Mesa de trabalho durante a preparação da exposição *Lisboa Frágil*, de Luís Pavão, com provas de contacto, maquetes de publicações e outros documentos. Fotografia: Laura Covarsí, 2023.

Fig. 4. [Retrato de uma família no estúdio Cabanas em Sant Cugat del Vallés, Barcelona, com reminiscências dos retratos de grupo renascentistas]. Fotógrafos Cabanas, n.d. Arquivo Municipal de Sant Cugat del Vallès.

Fig. 5. Verso de um cartão-de-visita do fotógrafo Fermín Valenzuela, adquirido em Santiago do Chile, em que está representado um olho, salientando assim a importância do olhar na fotografia, do ato humano de observar e escolher o que se fotografa. Fotografia: Laura Covarsí, 2024.

Fig. 6. [O título desta imagem foi omitido intencionalmente] Sem título. Autor desconhecido, 1900. Field Museum, Chicago.

Fig. 7. [Imagem pertencente ao acervo José Gordillo de Fuente del Maestre] Sem título. Autor desconhecido, n.d. Fundação José Gordillo, Fuente del Maestre (Badajoz).

Fig. 8. [Obra de Martínez Bellido, do projeto *Emil*, onde o autor intervém fisicamente nas fotografias de um álbum de família, eliminando, aparentemente, as presenças que invocavam a imagem]. Martinez Bellido, 2020.

Referências

Bellido, Martínez. 2020. *Emil*. Amsterdam: Meteoro Editions.

Phillips, Sandra S. e Robert F. Forth. 2003. *Evidence: Larry Sultan, Mike Mandel*. New York: D.A.P. / Distributed Art Publishers.

Shore, Stephen. 2014. *A Natureza das Fotografias: Uma Introdução*. São Paulo: Cosac Naify. [ed. original em inglês, 1998].



Sobre os autores

Afonso Dias Ramos

Investigador no Instituto de História da Arte (IHA-NOVA FCSH / IN2PAST). É também Editor Associado da *Revista de História da Arte* e Professor Auxiliar Convidado na NOVA FCSH. Foi Professor Auxiliar Convidado na Universidade de Coimbra, bolseiro no Forum Transregionale Studien/Freie Universität Berlin e doutorou-se na University College London. Os seus principais interesses de investigação residem na articulação entre cultura visual, história colonial e arte contemporânea.

Ana Janeiro

Fotógrafa, artista, docente e investigadora, desenvolve o seu trabalho e a sua pesquisa artística na área do auto-retrato, da fotografia e da performance. Tem Doutoramento em Fotografia pela Universidade de Westminster, em Londres (2019) e *Master of Arts* em Fotografia no KIAD, Reino Unido (actualmente UCA - University for the Creative Arts). É investigadora no IHA-NOVA FCSH e no centro de investigação CREAM da Universidade de Westminster. Desde 2011, é também Professora Adjunta Convidada na Escola Superior de Comunicação Social, em Lisboa. Publica e participa em conferências regularmente, em contexto nacional e internacional. Trabalha em fotografia, desde 2000, e o seu trabalho artístico tem sido referido em diversas publicações e catálogos de exposições, tendo exposto em Portugal, Reino Unido, Bélgica, Brasil e Índia.

Antonia Salvador Benítez

asalvado@ucm.es

Professora na Faculdade de Ciências da Documentação da Universidade Complutense de Madrid e especialista em documentação fotográfica. As suas linhas de investigação têm-se centrado na recuperação, no tratamento e na difusão de arquivos, fundos e coleções fotográficas, temas sobre os quais publicou vários artigos e monografias. Entre os mais recentes destacam-se: *Fotografí@.doc Investigación, docencia, usos y aplicaciones* (2022) e *La fotografía en el Instituto de Valencia de Don Juan. Guía-Inventario* (2021). É membro do grupo de investigação Fotodoc e participou em vários projetos a nível regional, nacional e europeu.

Bruno Marques

bruno.marques@fcs.unl.pt

Investigador integrado do IHA-NOVA FCSH / IN2PAST, onde é membro da direcção e coordena o Grupo CAST. Autor dos livros *Cartas fora do Baralho* (2020) e *Mulheres do Século XVIII. Os Retratos* (2006). Coordenou os volumes *Aurélia de Souza* (2024); *Dandelions: Prompting the participation in the arts*, vol. 2 (2023), *Portrait Talks* (2023), *Sobre Julião Sarmento* (2012), *Arte & Erotismo* (2012) e os seguintes títulos no prelo: *Imagining my First Person* (Shanterin), *Imágenes prohibidas* (U. Alcalá); *Na Escalada do Desejo. Julião Sarmento* (MNAC/CIEBA). Publicou vários capítulos e artigos científicos em revistas académicas internacionais. Foi PI dos seed-projects *Confissões de género* (2022-2023) e *Livros de artistas mulheres na Colecção da Biblioteca de Arte da FCG* (2023-2024), financiados através da FCT/MCTES (PIDDAC).

Helena Barranha

helenabarranha@tecnico.ulisboa.pt

Professora no Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa e Investigadora no IHA-NOVA FCSH / IN2PAST, onde integra o Grupo de Museum Studies e coordena o cluster de Arte, Museus e Culturas Digitais. Tem Mestrado em Gestão do Património Cultural (UALg, 2001) e Doutoramento em Arquitectura (FAUP, 2008). Foi Directora do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, em Lisboa (2009-2012), e Presidente da Direcção da Associação Acesso Cultura (2022-2023). As suas actividades de investigação centram-se no património cultural, na arquitectura de museus e nas culturas digitais, temas sobre os quais tem diversas publicações, nacionais e internacionais, incluindo a co-edição do livro *Art, Museums and Digital Cultures – Rethinking Change* (2021). Mais informação em: <https://tecnico.academia.edu/HelenaBarranha>

Isabel Corda

isabel.corda@cm-lisboa.pt

Coordenadora do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa, desde 2018, sendo responsável pela gestão e preservação do acervo, assim como pela programação cultural. Licenciada em História (FCSH/UNL 1989) e Pós-graduada em Museologia e Conservação

(ULHT 1997). Ingressou na CML em 1992 para integrar o Departamento de Conservação e coordenar, até 2017, a área de Tratamento Documental do Arquivo Fotográfico. Participa regularmente em projetos de exposição, desenvolve investigação na área da história da fotografia e no domínio da descrição arquivística. Foi docente convidada, lecionando os Módulos de Conservação e Arquivo e a disciplina de Projeto II, da Licenciatura de Tecnologia da Comunicação Audiovisual, da ESEIG/IPP (2001-2005). Atualmente integra a bolsa de formadores da Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas, Profissionais da Informação e Documentação.

Juan Miguel Sánchez Vigil

jmvigil@ucm.es

Professor Catedrático na Universidade Complutense de Madrid, diretor do Grupo de Investigação Fotodoc e autor de monografias e artigos relacionados com fotografia. É curador de exposições e membro de comités científicos de congressos e revistas académicas. Dirigiu vários projectos de investigação sobre colecções fotográficas em instituições públicas e privadas. Atualmente dirige o projeto financiado pelo Ministério da Ciência e Inovação “Representação gráfica da cultura espanhola na imprensa ilustrada durante a Segunda República”. Entre as suas últimas monografias destacam-se: *Colecções e acervos fotográficos. Criterios metodológicos, estrategias y protocolos de actuación* (2022), *Kâulak. La fotografía como arte y documento* (2022), *La fotografía en la guerra de África* (2022).

Laura Covarsí

baritayplata@gmail.com

Licenciada em História da Arte pela Universidade de Salamanca (Espanha), técnica superior em Fotografia Artística pela Escola de Arte de Huesca (Espanha) e mestre em Conservação e Restauro do Património Fotográfico pelo Instituto Politécnico de Tomar (Portugal). Desde 2015, trabalha como conservadora-restauradora para diferentes colecções públicas e privadas em Espanha e nos Países Baixos (Rijksmuseum, Amesterdão) e como docente no Mestrado em Conservação e Restauro de Património Fotográfico na Escola Superior de Conservação e Restauro de Bens Culturais da Catalunha, bem como noutras instituições públicas, onde leciona cursos sobre património fotográfico.

Recentemente, foi comissária de exposições sobre a obra de Pla Janini, no Museu Marítimo de Barcelona, e de Luís Pavão, no Museu de Lisboa.

Pilar Irala Hortal

pirala@usj.es

Doutorada em História da Arte (2004) e em Comunicação (2020). Atualmente é professora na Universidade San Jorge, em Saragoça, bem como curadora e fotógrafa. Dirige o Arquivo Jalón Ángel desde 2011. As suas linhas de investigação centram-se nas relações entre a fotografia, a retórica e as narrativas visuais, o património histórico-fotográfico e a obra de Jalón Ángel. Contribuiu para a conceptualização do quadro teórico do “síndrome de Barthes” em *El Síndrome de Barthes. La construcción retórica de la imagen fotográfica* (Fragua, 2019). O seu mais recente livro é *Jalón Ángel (1898-1976), más allá del fotógrafo* (Tirant lo Blanch, 2022). O seu último projecto curatorial incluiu a obra de Goya *Los desastres de las Guerras*, conjuntamente com imagens dos fotojornalistas Judith Prat e Diego Ibarra Sánchez (Fundação Ibercaja, 2023).

Susana S. Martins

susana.martins@fcsh.unl.pt

Professora Auxiliar de História da Arte Contemporânea e Museologia na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Doutorada em Fotografia e Estudos Culturais pela Universidade Católica de Lovaina (KUL), Bélgica. Investigadora e membro da direcção do Instituto de História da Arte (IHA-NOVA FCSH / IN2PAST), coordenando o grupo MuSt – Museum Studies. A sua investigação centra-se sobretudo na história da fotografia e na sua intersecção com os domínios das exposições, viagens e culturas impressas. Co-editou o livro *Paper Cities. Urban Portraits in Photographic Books* (Leuven University Press, 2016). Foi membro dos projectos de investigação *Printed Photography: Image and Propaganda in Portugal* (FCT) e *Imagens e Livros. Estudo sobre o património editorial fotográfico em Portugal* (PI, IHA-Seed Project).

FICHA TÉCNICA

TÍTULO Estudo, digitalização e divulgação de coleções

COLEÇÃO Arquivos fotográficos: investigação e práticas artísticas

Edição

Câmara Municipal de Lisboa, Divisão de Arquivo Municipal

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade

NOVA de Lisboa / IN2PAST – Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em

Património, Artes, Sustentabilidade e Território

Coordenação científica e editorial

Bruno Marques, Helena Barranha e Pilar Irala Hortal

Autores dos ensaios

Afonso Dias Ramos, Ana Janeiro, Antonia Salvador Benítez, Bruno Marques, Helena

Barranha, Isabel Corda, Juan Miguel Sánchez Vigil, Laura Covarsí, Pilar Irala Hortal e

Susana S. Martins

Tradução

Àlex Tarradellas Gordo e Helena Barranha

Revisão de textos

Bruno Marques, Helena Barranha, Pilar Irala Hortal e Susana Santareno

Design

Marília Afonso Maranhas

Digitalização

Bruno Ferro e Cláudia Damas

Comunicação

Pedro Cordeiro e Susana Santareno

Parcerias institucionais

Luís Pica

● **CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA**

Pelouro da Cultura Carlos Moedas

Direção Municipal de Cultura Laurentina Pereira

Departamento de Património Cultural Jorge Ramos de Carvalho

Divisão de Arquivo Municipal Helena Neves

● **INSTITUTO DE HISTÓRIA DE ARTE,
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA**

Direção Alexandra Curvelo, Joana Cunha Leal e Adelaide Duarte

Coordenação executiva Ana Paula Louro

Gestão de comunicação e de ciência Frederico L. Duarte

Apoio a eventos Sofia Guiomar

O IHA é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos UIDB/00417/2020 (<https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020>) e UIDP/00417/2020 (<https://doi.org/10.54499/UIDP/00417/2020>).

● **Colaboração institucional**

Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa

Universidade San Jorge, Saragoça

● **Agradecimentos**

Maria José Silva, Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico

CRÉDITOS DAS IMAGENS - indicados nas respetivas legendas . © 2024: Autores, IHA-NOVA FCSH / IN2PAST e Arquivo Municipal de Lisboa | Fotográfico. Todos os conteúdos publicados (textos e imagens) são da exclusiva responsabilidade dos autores.

LICENÇA - Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons Attribution-NonCommercial NoDerivatives 4.0 International.

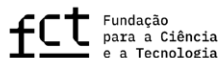


ISBN - 978-972-8517-88-5

DOI - <https://doi.org/10.34619/x5c2-50y4>



arquivomunicipal de lisboa



ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS
INVESTIGACIÓN Y PRÁCTICAS
ARTÍSTICAS

VOL. 01

Estudio, digitalización y divulgación de colecciones

PT

ES

EDICIÓN

Ayuntamiento de Lisboa
División del Archivo Municipal
IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

COORDINACIÓN

Bruno Marques
Helena Barranha
Pilar Irala Hortal

	●	ÍNDICE
125	●	Notas introductorias Laurentina Pereira Alexandra Curvelo
130	●	La luz que centellea del pasado: el archivo fotográfico como espacio de investigación y creación Bruno Marques Helena Barranha
139	●	Memorias fotográficas en el Archivo Municipal de Lisboa Isabel Corda
156	●	Colecciones y fondos fotográficos. Teoría y praxis Antonia Salvador Benítez y Juan Miguel Sánchez Vigil
172	●	Jalón Ángel: obra y legado Pilar Irala Hortal
186	●	Libros de libros de fotografía: estudio, divulgación y archivo de un patrimonio en expansión Susana M. Martins
203	●	La exposición de atrocidades: una cuestión colonial Afonso Dias Ramos
		ENSAYOS VISUALES
218	●	Actos de performance: las mujeres en el Estado Novo Ana Janeiro
228	●	Entre la tecnología y la metáfora. Tejiendo ideas ante el archivo fotográfico Laura Covarsí
241	●	Sobre los autores
246	●	Créditos



Notas introductorias

Laurentina Pereira

Alexandra Curvelo



El municipio de Lisboa y la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad NOVA de Lisboa firmaron recientemente un anexo al acuerdo de cooperación institucional, establecido entre las dos instituciones en 2018, en el que se comprometen a desarrollar una serie de talleres sobre archivos fotográficos y temáticas correlacionadas, principalmente en el campo de la archivística, la fotografía, la digitalización y la difusión del patrimonio guardado en el Archivo Municipal y otros archivos, públicos o privados.

En paralelo a los talleres y como forma de profundizar en la reflexión, ampliándola a otros públicos, se previó la organización, la coordinación y la edición de una colección de libros, en los que cada volumen se centra en el tema del encuentro del año anterior. De esta colección, que estará disponible en formato impreso y digital, de libre acceso, ahora se presenta el primer número, referente al taller realizado en 2023, que tuvo como tema *Archivos fotográficos: estudio, digitalización y divulgación*.

La coordinación científica del proyecto es de Bruno Marques (IHA-NOVA FCSH / IN2PAST) y Helena Barranha (Instituto Superior Técnico, Universidad de Lisboa e IHA-NOVA FCSH / IN2PAST). También es de destacar la participación, cada año, de un investigador español como orador y autor invitado, lo que hace que el programa gane una dimensión ibérica. Esta colaboración entre instituciones y autores de ambos países también se vuelve evidente en la modalidad bilingüe de la publicación.

Una vez constatada la necesidad de adentrarse en nuevos territorios, que permitan explorar la fotografía como documento de registro y memoria, la receptividad por parte del público, principalmente en la comunidad académica, se volvió una garantía para el éxito de la iniciativa.

La División del Archivo Municipal se asocia a este proyecto de investigación con el propósito de fomentar la cooperación y el acto de compartir. Los relatos que se escriben cruzan otras áreas de conocimiento y se derivan de la práctica archivística y de comisariado desarrollada por el Archivo Fotográfico, sobre todo desde 1994.

El establecimiento de este tipo de colaboraciones y compromisos institucionales dignifica la edilidad e implica al municipio en el medio académico, permitiendo así que los equipamientos del Ayuntamiento y sus equipos participen de forma comprometida y colaborativa en la reflexión y la producción de más y mejor conocimiento crítico.

Así pues, es con gran orgullo que, en representación del Ayuntamiento de Lisboa, felicito a los organizadores deseando vivamente que esta relación, basada en la proximidad y la sintonía, se desarrolle y se consolide rodeada de lo esencial: la reflexión y el conocimiento con el progreso y la innovación en el horizonte.

El libro *Estudio, digitalización y divulgación de colecciones*, con coordinación científica de Bruno Marques, Helena Barranha y Pilar Irala, constituye el primer volumen de la colección *Archivos fotográficos: investigación y prácticas artísticas*, que parte de un taller organizado por el Instituto de Historia del Arte (IHA), de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad NOVA de Lisboa / IN2PAST – Laboratorio Asociado para la Investigación y la Innovación en Patrimonio, Artes, Sostenibilidad y Territorio. El evento tuvo lugar en el Archivo Municipal de Lisboa | Fotográfico el 17 de mayo de 2023, en una colaboración que también incluyó el Instituto Superior Técnico de la Universidad de Lisboa y la Universidad San Jorge de Zaragoza, a través de un Programa Erasmus+.

Este encuentro, el primero de tres programados, integra el ciclo de talleres, que consustancia la estrategia científica del IHA para establecer colaboraciones y desarrollar programación compartida con instituciones académicas y agentes culturales, fomentando el debate de ideas y la divulgación científica a través de encuentros y publicaciones de libre acceso. De este modo, empezando en mayo de 2023 y extendiéndose hasta 2025, cada uno de los tres talleres organizados en un formato de proximidad tendrá un libro electrónico asociado, reforzando así uno de los ejes de actuación fundamentales del IHA.

Gracias a la contribución de un grupo de investigadores portugueses y españoles, que han abordado y analizado cuestiones relacionadas con la conservación y la (re)interpretación de archivos fotográficos, los textos reunidos en este volumen parten de cruces interdisciplinarios, geográficos y culturales, y cuestionan la relevancia del archivo para la investigación académica, y artística, así como para el comisariado.

El cuestionamiento sobre el acceso a un conjunto de materiales de naturaleza heterogénea — textuales, gráficos, audiovisuales y mixtos —, que están siendo, sobre todo en los últimos años, transferidos masivamente a objetos digitales, está asociado con las preocupaciones relacionadas con el archivo como institución de memoria, pero también se derivan de problemas transversales a la conservación de los objetos. Sin embargo, si la presentación digital del

patrimonio material e inmaterial facilita y democratiza el acceso, la lectura y la contextualización de las obras, es fundamental para establecer criterios de políticas públicas y de ética en este campo.

Esta es una línea de investigación en la que se basa el trabajo de varios investigadores del IHA y el IN2PAST, sobre todo en el marco del eje estratégico del IHA *Monumentos, memoria y archivos* y de la Línea Temática del Laboratorio Asociado titulada *Archivos: de la conservación preventiva a la digitalización*, plataformas que han sido especialmente dinámicas en la transversalidad creada con diferentes colaboradores, con vistas a contribuir de manera efectiva para una reflexión amplia, en términos sociales y culturales.

•

**La luz que centellea del pasado:
el archivo fotográfico como
espacio de investigación y creación**

Bruno Marques

Helena Barranha

•

La luz que centellea del pasado: el archivo fotográfico como espacio de investigación y creación

Bruno Marques
IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

Helena Barranha
Instituto Superior Técnico, Universidad de Lisboa
IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

El tiempo contenido en el instante en que la luz de la estrella destella para [una persona] viene a ser del mismo material que el que Joubert perfila con la seguridad que a él le es propia: “El tiempo”, nos dice, “se halla también, de antemano, en la eternidad; pero no es el tiempo terrenal, mundano... Porque ese otro tiempo no destruye, sólo consume”. Esto es lo contrario al infernal, en el cual discurre la existencia de aquellos que no pudieron consumir nada de todo cuanto acometieron.

Walter Benjamin, “Sobre algunos motivos en la obra de Baudelaire”, 1939.

La contemplación del cielo estrellado, cargada de simbolismo y asombro, revela una paradoja que nos invita a reflexionar sobre el deseo humano de capturar y eternizar lo efímero. La fotografía, al igual que una estrella que aún centellea en el cielo mucho después de haber desaparecido, nos permite ver aquello que ya ha sido. Al comparar la estrella fugaz con el concepto de tiempo eterno de Joseph Joubert, Walter Benjamin opone la efimeridad a un tiempo que, en vez de destruir, perfecciona, hasta el punto de potenciar la consumación de un (antiguo) deseo. Esta reflexión refleja su crítica a la modernidad, donde el verdadero valor de las experiencias y los objetos solo se alcanza en retrospectiva, cuando estos ya se encuentran al borde del olvido o de la destrucción (Benjamin 1939).

Este anhelo por eternizar lo efímero puede explicar por qué, en el contexto de la llamada “revolución digital”, los archivos fotográficos han adquirido una relevancia sin precedentes, tanto para las instituciones que tutelan estos acervos como para la investigación académica y la creación artística que se han dedicado a su estudio y su (re)interpretación. Hoy podemos convenir que la digitalización favorece la preservación física de los archivos y hace posible, simultáneamente, nuevas formas de acceso y análisis en el campo de la historia del arte, al abrir horizontes teóricos y promover prácticas creativas innovadoras. Sin embargo, la transición de lo analógico a lo digital exige no dejar nunca de ser consciente de eventuales errores, límites y exclusiones que

puedan surgir en los procesos de recopilación, conservación, clasificación, catalogación e intercambio de la información.

En un mundo digital saturado de imágenes fotográficas, el acceso a diferentes archivos, públicos y privados, ha suscitado múltiples estudios y debates. Reuniendo contribuciones de investigadores, artistas y otros profesionales que trabajan sobre archivos fotográficos, en contextos analógicos y/o digitales, el presente libro procura discutir el papel de este tipo de patrimonio para la preservación, la reinterpretación y la construcción de diversos relatos históricos y culturales. Este fue el objetivo principal del primer taller del proyecto colaborativo *Archivos fotográficos: investigación y prácticas artísticas*, iniciado en 2023, en una iniciativa conjunta del Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad NOVA de Lisboa (IHA-NOVA FCSH / IN2PAST) y del Archivo Municipal de Lisboa | Fotográfico.

Este primer volumen de la colección asociada al proyecto parte de un marco institucional y curatorial, con un conjunto de tres textos que ponen de relieve la importancia y la complejidad de los archivos fotográficos. El texto de **Isabel Corda**, responsable del Archivo Municipal de Lisboa | Fotográfico, proporciona una visión global de la historia, la estructura y la misión de este equipamiento cultural. Tutelado por el Departamento de Patrimonio Cultural del Ayuntamiento de Lisboa, el acervo del Archivo Fotográfico está formado por variados soportes y tipologías documentales, que reflejan la diversidad y el valor cultural de este patrimonio cuya conservación y digitalización suscita innumerables desafíos. Asimismo, la autora incide en la importancia del archivo como guardián de las memorias urbanas, destacando su papel fundamental en la preservación y la organización de la documentación relativa a la ciudad de Lisboa.

Antonia Salvador Benítez y Juan Miguel Sánchez Vigil, profesores e investigadores de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), amplían esta discusión al abordar la importancia de definir estrategias consistentes para la conservación, el tratamiento, la revalorización y la divulgación de colecciones

fotográficas. Los autores también exploran el uso de imágenes de archivo en contextos como la ilustración, la publicidad y la educación, así como la cuestión, muchas veces controvertida, de la posible rentabilización de este tipo de acervos. El enfoque propuesto combina reflexiones deontológicas y metodológicas con ejemplos prácticos, basados en el trabajo desarrollado por el grupo de investigación Fotodoc de la UCM, en colaboración con diversas instituciones culturales españolas.

El texto de **Pilar Irala Hortal**, directora del Archivo Jalón Ángel, docente en la Universidad San Jorge de Zaragoza y coeditora del presente libro, ofrece un estudio de caso ejemplar sobre la preservación, revalorización y difusión del legado de uno de los fotógrafos retratistas españoles más destacados del siglo XX. Creado en 2011 en la Universidad San Jorge, el archivo reúne actualmente más de medio millón de negativos, además de positivos, cámaras fotográficas y bibliografía de la época. En este texto, Pilar Irala describe el extenso trabajo de investigación, preservación y digitalización realizado y, a la vez, pone de manifiesto la importancia de diversas iniciativas para promover la relevancia cultural y académica de este legado, como exposiciones temporales y el Premio Internacional de Fotografía Jalón Ángel que convocan cada año.

Este primer conjunto de textos subraya la importancia de los archivos fotográficos como instrumentos esenciales para la preservación de una memoria visual colectiva. Al mismo tiempo, el creciente cuestionamiento de los archivos revela las complejas relaciones entre memoria y poder, desafiando su función tradicional y promoviendo una reevaluación continua de su autoridad e imparcialidad. Como observan Karen Cross y Julia Peck (2010, 129):

El archivo —y los términos a través de los cuales se reproduce el conocimiento— se abre al escrutinio y se confronta con su propia historia, con la memoria de sus inclusiones y exclusiones. Además, el gesto del materialista es revolucionario, con el objetivo de rescatar la historia del conformismo, en el momento en el que esta se encuentra al borde de su propia destrucción. De este modo, el archivo se expone a la amenaza de la memoria: la memoria de sus exclusiones. [trad.]

Paralelamente, los debates sobre los archivos fotográficos y la configuración de diferentes perspectivas históricas se han ido ampliando, no solo a través de un creciente interés por la historia de la fotografía, sino también del surgimiento de nuevas tipologías archivísticas. En este marco, destaca el caso del “libro de fotolibros”, explorado en el ensayo de **Susana S. Martins**, profesora de la NOVA FCSH e investigadora del IHA-NOVA FCSH / IN2PAST. Este texto revela cómo el fenómeno de los fotolibros preconiza un regreso al libro, en una nueva forma de circularidad que significa mucho más que la simple reimpresión de imágenes, puesto que implica una transformación de la naturaleza de esas obras. Al inventariarse y organizarse en forma de “libro-archivo”, de acuerdo con los formatos de los archivos digitales, los fotolibros dejan de ser meros objetos aislados para convertirse en artefactos culturales dignos de patrimonialización y salvaguardia. Esta archivística de la página no solo preserva la memoria cultural contenida en las publicaciones, sino que también crea un sentido de linaje, comunidad y continuidad entre obras que, de otro modo, podrían permanecer desconocidas o dispersas.

Cuando la investigación crítica y teórica sobre el archivo se superpone a la propia investigación en el archivo, este no solo se convierte en un objeto conceptual y un tema filosófico en sí mismo, sino también en un problema político, por la forma en que puede desestabilizar la memoria colectiva y los discursos históricos dominantes (Pell 2015). En este marco, la relación entre archivos y situaciones de conflicto ha sido objeto de una reflexión crítica específica, sobre todo al abordar el modo especial en que los acervos documentales sensibles, marginales y anteriormente censurados deben contextualizarse, al ser propensos a reabrir las heridas, desencadenar desavenencias y reclamaciones de justicia (Miessen y Chateigné 2016).

Con relación a esta última dimensión, el texto de **Afonso Dias Ramos**, también investigador del IHA-NOVA FCSH / IN2PAST, pone de manifiesto la urgencia de definir una ética en lo que respecta al uso de los archivos sobre la guerra colonial, especialmente en el momento de su exposición pública. Si, por un lado, los protoarchivos o los archivos alternativos pueden promover nuevos

estudios y relecturas históricas, a través del acceso a contenidos que el régimen había ocultado, dando así visibilidad a acontecimientos borrados y sujetos silenciados, por el otro, su uso indiscriminado o poco ponderado puede convertirse fácilmente en una oportunista (y voyerista) exposición del “dolor de los otros”, que incluso puede abrir más heridas y, en consecuencia, hacer con que fantasmas y sombras del pasado interfieran en los “procesos de cura” de quienes fueron víctimas de represión y violencia.

Además de la responsabilidad deontológica, otro problema derivado de aquí tiene que ver con la dificultad a la hora de reconocer el estatuto híbrido o ambiguo de archivo artístico y documento histórico (Enwezor 2008). A lo largo de las últimas décadas, varias generaciones de artistas han reclamado una revisión del concepto de archivo fotográfico, para que este deje de ser visto como un repositorio de verdades definitivas y se convierta en un espacio en el que las imágenes se puedan confrontar y adquieran nuevos significados. Al cuestionar el paradigma decimonónico de objetividad y transparencia de la imagen fotográfica (Azoulay 2008), esta perspectiva transforma la fotografía de mera ilustración a mediadora de múltiples historias, marcadamente inclusivas y plurales, que proponen una relación entre las prácticas artísticas contemporáneas y el pasado (Osthoff 2009). En 2004, Hal Foster (2004, 3) identificaba un “impulso archivístico” en el arte contemporáneo y destacaba enfoques que van desde la exposición pública de archivos alternativos, pasando por la presentación del pasado como algo heterogéneo e incompleto, hasta la concepción del archivo como un espacio en el que los contenidos reprimidos emergen de forma disruptiva.

En este marco, los archivos particulares y familiares han adquirido una especial importancia. Cuando los artistas se apropian de ellos o los recrean, estos acervos ofrecen más que simples registros visuales, puesto que incorporan los contextos culturales, sociales y políticos en los que se generaron. Dentro de este ámbito se enmarca el ensayo visual “Actos de performance: las mujeres en el Estado Novo” de **Ana Janeiro**, artista e investigadora del IHA-NOVA FCSH / IN2PAST y del CREAM, Universidad de Westminster. Al reinterpretar, a

través de la performance, poses y gestos de sus abuelas que el álbum familiar de fotografías ha conservado, la artista hace de su cuerpo un mediador intergeneracional, identificando y dramatizando posturas que forman parte de la estricta panoplia de situaciones a la que los cuerpos estaban sujetos, de acuerdo con modelos inculcados por la propaganda. Este trabajo invita a pensar cómo el campo de la fotografía, incluso al limitarse a la esfera familiar, era un territorio estrechamente regulado por códigos rígidos que condicionaban el comportamiento de las mujeres. La extrañeza que denuncia el cuerpo de la artista pone de manifiesto que esos gestos son todo menos naturales, más bien son el resultado de una disciplinada interiorización de las normas de compostura fijadas por el régimen dictatorial.

La imagen fotográfica, al servicio de un sistema político represor y heteropatriarcal, era un agente regulador de lo se consideraba adecuado para que una mujer mantuviera una “buena pose”, es decir, una actitud pasiva, dócil, elegante; en suma, servil ante el estereotipo femenino vigente por aquel entonces.

El segundo ensayo visual incluido en este libro, de **Laura Covarsí**, investigadora y comisaria independiente, propone una visión del archivo fotográfico más allá de la idea convencional de repositorio pasivo de imágenes. La autora explora las múltiples capas de significados presentes en las fotografías archivadas, invitándonos a considerar el archivo como un espacio vivo y dinámico, donde tecnología, memoria y reinterpretación se entrelazan en un diálogo continuo. Las fotografías, con sus evidencias tecnológicas y contextuales, se vuelven agentes que cuestionan, desafían y enriquecen los relatos históricos, promoviendo así una constante reevaluación crítica y creativa del pasado a la luz del presente.

En su conjunto, los textos y los ensayos visuales reunidos en este volumen demuestran que los archivos fotográficos no solo se deben entender y preservar como testimonios del pasado, sino también como materia prima siempre sujeta a transformaciones, relecturas y supervivencias. Más que una realidad material y patrimonial asociada a taxonomías racionales y

descriptivas, los acervos fotográficos son un punto de partida creativo, que potencia una relación subjetiva y múltiple con el pasado y la historia. En este sentido, los archivos dejan de ser simples agregadores de documentación e información estática y asumen un papel activo en la construcción de las memorias colectivas. Tal como la estrella fugaz que se convierte en “símbolo del deseo realizado” (Benjamin 2017, 131), la conservación, la digitalización y la reinterpretación de los archivos fotográficos permite que las memorias visuales sigan iluminando el presente, garantizando así que el brillo de las imágenes del pasado no se pierda en la oscuridad del futuro.

Referencias

Azoulay, Ariella. 2008. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books.

Benjamin, Walter. 2008. “Sobre algunos motivos en Baudelaire”. En *Obra Completa de Walter Benjamin*, libro 1, vol. 2: 345-383. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid Abada [ed. original 1939].

Cross, Karen y Julia Peck. 2010. “Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory”. *Photographies* 3, no. 2: 127-138.
<https://doi.org/10.1080/17540763.2010.499631>.

Enwezor, Okwui. 2008. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Göttingen: Steidl.

Foster, Hal. 2004. “An Archival Impulse”. *October* 110: 3-22.

Miessen, Markus y Yann Chateigné. 2016. *The Archive as a Productive Space of Conflict*. Berlin: Sternberg Press.

Pell, Susan. 2015. “Radicalizing the Politics of the Archive: An Ethnographic Reading of an Activist Archive”. *Archivaria* 80: 33-57.

Osthoff, Simone. 2009. *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. New York / Dresden: Antropos.



Memorias fotográficas en el Archivo Municipal de Lisboa

Isabel Corda



Memorias fotográficas en el Archivo Municipal de Lisboa

Isabel Corda

Archivo Municipal de Lisboa, Dirección Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Lisboa

Resumen

El Archivo Municipal es una unidad administrativa y cultural del municipio de Lisboa gestionada por el Departamento de Patrimonio Cultural y formada por el Archivo Histórico, el Archivo General, el Archivo Fotográfico y la Videoteca. Esta división conserva 37500 metros lineales de documentación sobre la memoria de la ciudad, producidos en varios soportes y clasificados de acuerdo con diferentes tipologías documentales. En este texto se presenta, de forma sucinta, la historia institucional del Archivo Fotográfico y se da un enfoque especial a las cuestiones relacionadas con la conservación, la preservación y la difusión de las colecciones.

Palabras clave: archivos fotográficos, conservación de fotografía, descripción archivística, digitalización, difusión de patrimonio fotográfico.

Archivo Municipal de Lisboa: misión y competencias

El Archivo Municipal de Lisboa tiene la misión de recoger, conservar, tratar y difundir el patrimonio documental sobre el municipio y, por tanto, es una “garantía de la integridad, la preservación y la difusión de toda la información producida y recibida en el marco de la actividad del municipio de Lisboa y de la que se ha adquirido por su pertinencia como forma de enriquecimiento de su acervo” (AML 2021, 1399). En el ejercicio de su actividad compete al Archivo Municipal el establecimiento de buenas prácticas de gestión documental integrada, así como la implementación y la ejecución de una política archivística que promueva, valore y divulgue el patrimonio municipal, como fundamento de la memoria colectiva e individual (CML 2024).

Partiendo de documentación e información institucional, el presente texto se centra en uno de los equipamientos de la División de Archivos, el Archivo Fotográfico, y aborda diversos aspectos de su historia y de su misión institucional, centrándose sobre todo en la conservación y la divulgación del patrimonio fotográfico que tiene a su cargo.

Archivo Fotográfico: historia, acervo y actividades

En 1871 el municipio de Lisboa manifestó, públicamente, la voluntad de crear un repositorio de imágenes dedicado a la historia de la ciudad (CML 1871, 829). El 25 de marzo de 1942, por deliberación municipal, se creó oficialmente el Archivo Fotográfico, que pasó a depender orgánicamente de la Sección de Propaganda y Turismo del Ayuntamiento de Lisboa (CML 1942, 1).

El objetivo era reunir, en un único espacio, toda la producción fotográfica que se encontraba dispersa por los diversos servicios del ayuntamiento desde finales del siglo XIX.¹

Entre 1942 y 1977, el Archivo Fotográfico pasó a ocupar algunas salas en el Palácio Galveias y en el Palacio da Mitra. En la década de 1980 se trasladó al Palacio da Rosa, donde continuó su trabajo de inventario y catalogación, promoviendo la consulta pública destinada a los ciudadanos e investigadores. A principios de 1990, se definió una reestructuración global del archivo, según principios actualizados, lo que obligó al cierre temporal de este equipamiento público. En 1994 se instaló de manera definitiva en la Rua da Palma y su reapertura al público tuvo un impacto muy positivo para la comunidad archivística, así como para el público en general.

La concepción de este equipamiento quedó a cargo de un equipo multidisciplinar formado por arquitectos, ingenieros, fotógrafos, historiadores y archivistas.² Con el propósito de instalar en la capital un archivo informatizado dedicado a la preservación del patrimonio fotográfico, el Ayuntamiento de Lisboa visitó instituciones del mismo género en Estados Unidos y Canadá en las que ya existían archivos informatizados y se enseñaba y se aplicaba la conservación de las fotografías en muchas instituciones.

¹ A partir de 1942 el Archivo Fotográfico asume competencias para organizar el respectivo archivo de fotografías y debe encargar y adquirir imágenes relativas a obras, servicios y eventos municipales.

² A este respecto, cabe destacar el papel preponderante del arquitecto Jorge Matos Alves, responsable del proyecto de rehabilitación, así como la contribución del ingeniero Luís Pavão, responsable del Departamento de Conservación de Fotografía, y Luísa Costa Dias, coordinadora del Archivo Fotográfico entre 1989 y 2011.

El edificio en el que, desde 1890, hubo una antigua fábrica de conservas de pescado — Giménez Salinas & Campania— y para el cual, en la década de 1980, se llegó a aprobar el proyecto para la instalación de un museo dedicado a la historia de las medallas, acabaría por ser rehabilitado definitivamente en 1944 para funcionar como archivo de fotografía (CML 1896). Con el nuevo programa funcional, el inmueble pasó a contar con salas de exposiciones, sala de lectura y biblioteca de apoyo, sala de conservación y restauración de fotografía, sala para base de datos y digitalización, así como laboratorios y depósitos climatizados (limpio, sucio y frío), lo que permitió el registro diario de temperatura, humedad relativa, renovación de aire y polvo.



Fig.1. Archivo Fotográfico: sala de lectura. © Archivo Municipal de Lisboa

El nuevo archivo dotó a la ciudad de un equipamiento moderno y accesible al público, pionero en la informatización de acervos fotográficos en Portugal. Este modelo exigió cambios significativos, puesto que pasó a tener rutinas y métodos de trabajo altamente cualificados que exigieron la contratación de equipos especializados en conservación y restauración de fotografía, fotógrafos, archivistas e informáticos, así como la adopción de nuevas prácticas y procedimientos de recogida, preservación, investigación y divulgación. A lo largo de los años, estas prácticas se fueron reajustando en función de las necesidades y de la evolución tecnológica.

Actualmente, el Archivo Fotográfico funciona todos los días, con una atención orientada a las necesidades de los investigadores y con una programación cultural y educativa regular. Asimismo, se ha reforzado el equipo técnico, sobre todo en las áreas de digitalización y tratamiento documental, que en este momento está formado por 25 técnicos especializados en diversas áreas y distribuidos por categorías profesionales (13 técnicos superiores, 10 asistentes técnicos y 2 asistentes operativos).

El acervo del Archivo Fotográfico contiene documentos de diferentes soportes y formatos, producidos por los diversos servicios del Ayuntamiento de Lisboa (CML), así como por fondos y colecciones privadas de naturaleza archivística y bibliográfica de interés relevante para la historia del municipio. Las fotografías comprenden un espectro cronológico que se sitúa entre 1839 y la actualidad. Los fondos y colecciones incluyen Pruebas Originales, el Fondo Antigo, el José Penha Lopes, el Eduardo Portugal, el Helena Corrêa de Barros, el Artur Pastor, el Fondo Parque Expo, el Lisboa COVID-19 o el de la Galería de Arte Urbano, que son algunos de los ejemplos demostrativos de su procedencia y diversidad tipológica.



Fig. 2. Largo do Intendente [Photographia Achilles &Ca] [1898-1908]. Negativo de gelatina y plata en vidrio, 13x18 cm (PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/003/FAN/003303). © Archivo Municipal de Lisboa

La mayoría de estas imágenes son el resultado de encargos del Ayuntamiento de Lisboa a varios fotógrafos para que registraran las principales modificaciones urbanísticas de la ciudad, del patrimonio municipal y nacional de valor artístico, así como de la actividad diaria del municipio. Por lo general, la ampliación del acervo se realiza con la producción de documentos de las unidades orgánicas, en los más variados soportes y tipologías documentales. Además, el archivo desarrolla una política activa de recolección de memorias, principalmente mediante testimonios fotográficos que documentan el patrimonio de la ciudad. La entrada de nuevos fondos y colecciones se formaliza a través de un proceso de naturaleza jurídica que une las donaciones, las compras, los depósitos, los traslados y las incorporaciones.

Conservación y descripción de colecciones de fotografía

De acuerdo con lo mencionado antes, entre 1942 y 1990 el Archivo Fotográfico pasó por sucesivos cambios de instalaciones, lo que, teniendo en cuenta que no siempre hubo una conservación eficaz de los diferentes soportes fotográficos, hizo que estos se fueran deteriorando y sufrieran, en algunos casos, con un conjunto de daños en los soportes, las emulsiones o las imágenes. Al ser un objeto perecible y muy inestable, las condiciones ambientales y de manipulación de la fotografía se vuelven determinantes para su longevidad. Como indica Luís Pavão, “el control ambiental es el factor más decisivo para la preservación de las especies fotográficas. Un determinado material a preservar, si se manipula con cuidado y no en exceso, verá su tiempo de vida determinado solo por las condiciones ambientales del archivo” (Pavão 1997, 201). Así pues, fue necesario establecer objetivos y definir prioridades, no solo para la preservación a largo plazo de la fotografía, sino también para su puesta a disposición al público.

A partir de 1994, los documentos fotográficos dejaron de clasificarse y describirse según su fecha de entrada en el archivo y todo el acervo pasó a ser organizado de acuerdo con los principios generales de conservación aplicados

a la fotografía.³ De este modo, se identificaron los soportes fotográficos, separados por formatos y formas de deterioro.

Una parte muy significativa del acervo del Archivo Fotográfico está formada por negativos en soporte de vidrio, de colodión húmedo y de gelatina y plata. En Portugal, los negativos de vidrio se usaron hasta finales de la década de 1950, simultáneamente a los soportes plásticos, y eran “frecuentes en colecciones del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Algunas colecciones llegan a poseer decenas de miles de negativos de vidrio” (Pavão 1997, 248). Por este motivo y porque, en la mayoría de los casos, no se acondicionaron de la forma debida —en cajas de madera o sin un envase de protección, permaneciendo, durante muchos años, en salas de trabajo sin un control ambiental y expuestas a constantes oscilaciones de temperatura, humedad relativa y luz—, muchos de estos soportes, tanto de vidrio como de plástico y papel, presentan serios problemas de conservación y, en algunos casos, requieren intervenciones de restauración.

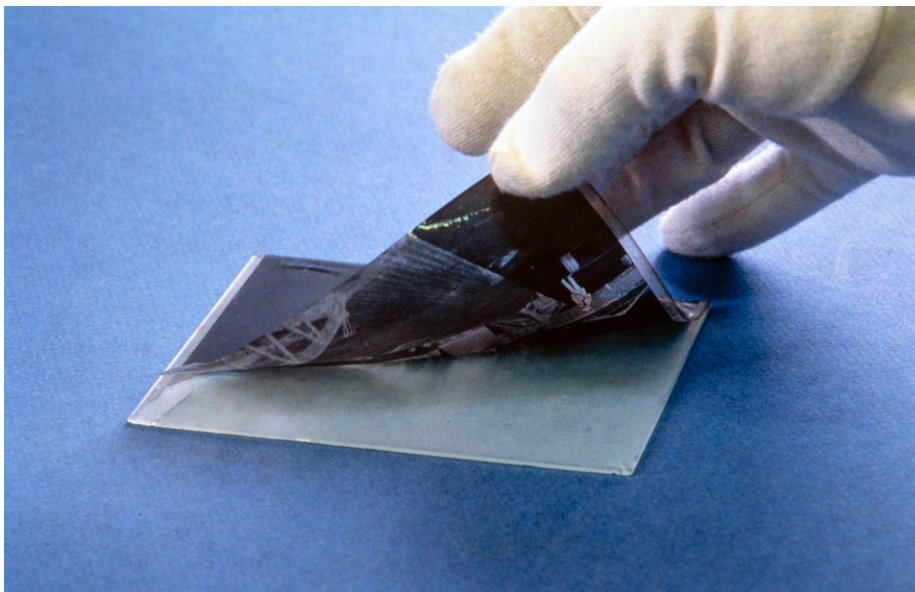


Fig.3. Deteriorações em espécies fotográficas. © Arquivo Municipal de Lisboa

³ De acuerdo con los datos que constan en el informe de actividades, elaborado por Fernando Castelo-Branco, director de la división de cultura, el 13 de febrero de 1971 el archivo poseía un catálogo de asuntos compilado en formato libro para pruebas y negativos. El rellenado manual de la información se realizaba tras el trabajo de inventario y catalogación en la ficha de cartón de cada imagen, con descripción y prueba pegada. Además del catálogo, también había un índice remisivo de asuntos.

Entre las situaciones encontradas destacan: negativos de vidrio rotos, negativos con emulsiones despegadas, negativos de vidrio con fallos de emulsión, trozos o astillas, negativos de acetato de celulosa con burbujas y canales, negativos de acetato de celulosa con emulsión dañada y pruebas de albúmina desvanecidas y deterioradas.

Actualmente se sabe que gran parte de este tipo de deterioros se puede prevenir mediante la preservación y la conservación preventiva, que son medidas más eficaces y con mejores resultados a largo plazo. Estas tienen el objetivo de controlar el deterioro a fin de impedir el progreso de la descomposición física y química de los materiales. Según Luís Pavão,

[...] puede haber opiniones divergentes en muchos aspectos de la conservación. Sin embargo, hay un punto en el que la mayoría de los conservadores están de acuerdo: el aspecto más importante del trabajo de conservación es la actividad de preservación; [...] preservar no puede ser una actitud efímera, que empezamos hoy e interrumpimos mañana. Un gran esfuerzo realizado puntualmente sin una continuidad no es nada beneficioso para las colecciones de fotografía. Es mejor gastar menos esfuerzos pero permanentemente. (Pavão 1997, 195)



Fig. 4. Preservación: materiales de acondicionamiento. © Archivo Municipal de Lisboa

Hay varios factores que contribuyen a la degradación de los documentos. Los más comunes son los ambientales y los biológicos, así como la manipulación

incorrecta. Acciones sencillas, como la higienización y el acondicionamiento en envases adecuados, contribuyen decisivamente a la longevidad de las especies fotográficas. Otro nivel importante de protección que se debe considerar, en el ámbito de la preservación de colecciones de fotografía, es la gestión de los diversos tipos de depósitos. En el archivo fotográfico existen tres espacios para esta función:

- Depósito limpio, debidamente climatizado a una temperatura de 18°C y con una humedad relativa del 45%. Se trata de una sala aislada con paredes de acero y poliuretano inerte, suelo de piedra, armarios y estanterías de metal preparados para el acondicionamiento de especies fotográficas higienizadas y preservadas con materiales de pH neutro (sobres, bolsas, cajas, álbumes, etc.).
- Depósito sucio, con control de la humedad en el 45%. Es un espacio temporal que se destina al almacenamiento de las colecciones que se adquieren y están a la espera de un tratamiento de conservación.
- Frigoríficos/congeladores para los materiales inestables y en color que funcionan a -20°C.



Fig. 5. Depósito limpio. © Archivo Municipal de Lisboa



Fig. 6. Iglesia de la Concepción (Vieja), pórtico manuelino de la fachada principal [post. 1900].
Restauración de negativo de gelatina y plata en vidrio, 17x22 cm
(PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/ACU/002473). © Archivo Municipal de Lisboa.

El Archivo Fotográfico promueve, como medida de preservación, una política de restauración que se basa en la estabilización de materiales deteriorados, interviniendo de manera controlada y solo cuando está justificado. De este modo, la restauración tiene el fin de recuperar la documentación dañada o en proceso de deterioro total. Esta no pretende adulterar el original, sino solo prolongar el tiempo de vida de las fotografías.

Entre los casos más comunes, destacan los negativos de vidrio rotos o con emulsión levantada. Cuando estos soportes o emulsiones aparecen dañados, aún es posible recuperar su integridad física a través de la realización de un conjunto de operaciones de restauración que, cuando salen bien, permiten que los negativos puedan reproducirse de nuevo. Asimismo, los negativos en soporte de acetato de celulosa, acidificados y en progresivo estado de descomposición se pueden volver a reproducir tras realizar un procedimiento de restauración denominado *stripping*. Esta operación consiste en la transferencia de emulsión, que se encuentra en buen estado de conservación, a un soporte de poliéster inerte y más estable.

Inventario y descripción

En la segunda mitad del siglo XX, el trabajo de inventario y descripción consistió en registrar los elementos pertinentes para la recuperación de la información, principalmente: identificación del asunto, el lugar o la persona fotografiada, fecha de entrada en el Ayuntamiento de Lisboa, autor, dimensiones del original y modo de adquisición.

Durante este período, más concretamente en la década de 1980, se enviaron en partes separadas a laboratorios de la ciudad de Lisboa los cerca de 80.000 negativos originales para que el público pudiera seleccionar y adquirir imágenes. El objetivo era obtener una copia en papel que posteriormente se pegaba en el reverso de una tarjeta timbrada con la respectiva información de contenido. Este sistema de clasificación permitió la elaboración de los primeros inventarios por temas, autores y tipologías documentales. Estos instrumentos fueron fundamentales para el trabajo de descripción e indexación en la primera base de datos del Archivo Municipal.

Antes de la informatización del archivo, las pruebas y los negativos se describían, secuencialmente, en libros de registro diario⁴, por tema y organizados en catálogos manuales, para búsqueda y respuesta al público. De las 80000 fotografías (pruebas y negativos) de temática variada, inventariadas y clasificadas entre 1942 y 1977, cerca de 20.000 imágenes se digitalizaron durante el periodo en el que el archivo se mantuvo cerrado al público, sobre todo entre 1992 y 1994, para que estuvieran disponibles al público el día de la inauguración del nuevo edificio.

La base de datos *LIS*⁵ fue pionera en la descripción de fotografía y estuvo en

⁴ El registro se realizaba en libros para pruebas y libros para negativos, y había un campo para mencionar la correspondencia entre estos en el caso de haberla. Sobre este asunto es importante referir que los fotógrafos no siempre vendían al Ayuntamiento de Lisboa los negativos (matriz), algunos optaban por entregar una prueba y se quedaban con el negativo. Por tanto, la correspondencia entre pruebas y negativos no es proporcional.

⁵ La primera aplicación informática elegida para el Archivo Fotográfico fue *Doc Base*, una parametrización del programa *Mini-Micro CDS/ISIS* (Computerised Documentation System/Integrated SET of Information System) desarrollado y distribuido por la UNESCO.

funcionamiento hasta 2003, año en el que se migraron todos los registros a la nueva aplicación *X-arq*, actualmente aún en funcionamiento. Esta aplicación informática, diseñada específicamente para registro, descripción y consulta de todo el acervo documental del AML (gráfico, fotográfico y videográfico), presenta una estructura jerárquica, modular, con funcionalidades que permiten la realización de descripciones según las normas internacionales de descripción archivística (DGLAB 2013). De este modo, se posibilitó la navegación web y la visualización de imágenes al mismo tiempo que los registros descriptivos. Simultáneamente, este programa informático permitió implementar de forma integrada un conjunto de funcionalidades que facilitan la gestión de toda la documentación del archivo, en particular el registro de la documentación corriente, la indexación, el espacio para localización física de la documentación y un módulo de administración en el que se definen perfiles y se obtienen estadísticas de todas las operaciones realizadas.

Para esta tarea de descripción, el equipo de tratamiento documental recoge toda la información registrada en envases originales, como notas de los fotógrafos, libros de registro, testimonios orales proporcionados por familiares y muchos otros elementos que se encuentran con las especies fotográficas. Estos elementos son fuentes de información que permiten profundizar en la

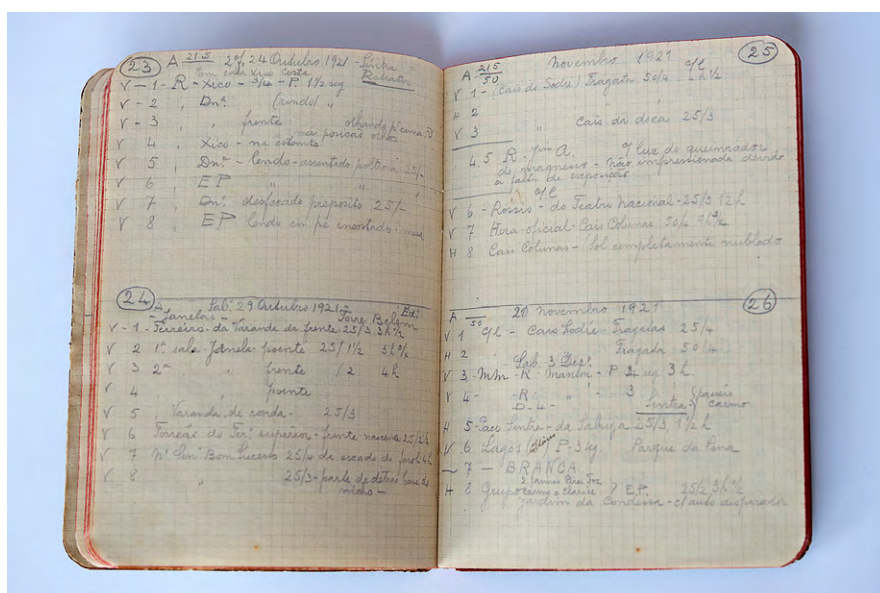


Fig. 7. Inventario y descripción: libro de registro diario del fotógrafo Eduardo Portugal.
© Archivo Municipal de Lisboa.

búsqueda, ayudan a la hora de rellenar de forma correcta la hoja de recogida de datos relativa a cada imagen y contribuyen a que los usuarios puedan acceder a la información de manera inmediata.

Digitalización

La digitalización es una operación de transformación de las imágenes analógicas en archivos digitales, duraderos a largo plazo. Por tanto, es una forma de preservación segura que permite, simultáneamente, satisfacer las necesidades de los investigadores, puesto que, a través de la matriz digital (RAW) generada sin manipulación ni compresión, se pueden producir archivos de visualización (JPEG) y de almacenamiento (TIFF).

El Archivo Fotográfico fue pionero en la informatización de colecciones de fotografía. Aún hoy, muchos archivos, nacionales e internacionales, se muestran interesados en conocer esa experiencia para replicarla en sus instituciones. En este campo, hubo una inversión institucional en la actualización de los equipamientos, así como de los formatos de almacenamiento y visualización.

En 1992 el equipamiento de digitalización usado era el *escáner* plano para opacos, en formato PCX, tanto en la visualización como en el almacenamiento. A partir de 1997, con equipamiento más avanzado —*escáner* plano para opacos y transparencias—, pasó a ser posible digitalizar directamente a partir de las matrices en negativo. En paralelo, un nuevo formato adecuado a la visualización y el almacenamiento, JPEG, permitió la obtención de archivos con una mayor definición que facilitó la lectura. Posteriormente, en 2005, cuando se migró a la plataforma normalizada *X-arq* (X-arq Extended Archive), se evolucionó al pasarse al uso de un escáner plano compatible con opacos y transparencias, en el formato de almacenamiento TIFF y visualización JPEG.

Actualmente la digitalización en el archivo recurre a un sistema de captura digital mediante cámara, en caja de luz con flash acoplado y columna de reproducción. Se trata de un sistema extremadamente riguroso que reproduce

con precisión los detalles en cada original. Para garantizar la calidad de los archivos digitales, se estableció un conjunto de reglas que todos los técnicos deben tener en cuenta, principalmente:

- Producir un archivo por imagen.
- Cada archivo se debe producir en formato TIFF, con codificación sin compresión, RGB con profundidad de 8 bits por canal y con 4724 píxeles en el lado más largo de la imagen (lo que equivale a una impresión de 40 cm a 300 dpi).
- Los archivos u objetos nativos digitales (Andrade 2024, 3), si se generan en formatos RAW, una vez procesados deben originar un archivo con las características del punto anterior para entrar en el sistema de información del archivo.
- Los archivos u objetos nativos digitales que no se reproduzcan en formatos RAW se integrarán en el sistema de información del archivo con las características originales de producción. Por ejemplo, si se producen en JPEG, se introducirán en ese formato.

En 2005 el Archivo Fotográfico implementó una etapa de control en el proceso de digitalización a fin de garantizar la puesta a disposición de la imagen digital extrayendo la mejor calidad del original. Para ello, la imagen digital se analiza en el programa *Adobe Photoshop*, en monitor calibrado y por comparación, lado a lado, con los originales. Se da una atención especial a las dimensiones de la imagen (estipulando como referencia 30x40 cm a 300 dpi), a la reproducción de tonos y exposición, realizados con la herramienta de histograma de *Photoshop*. Lo que se pretende es obtener gráficos en el histograma que no muestren sombras excesivas ni altas luces con pérdida de detalle, y que no presenten rayadas ni discontinuidades. Muchas imágenes antiguas presentan estos defectos y los originales se deben digitalizar de nuevo. Todos estos parámetros se muestran en una hoja de control, para obtener una valoración más concreta y poder tomar una mejor decisión.

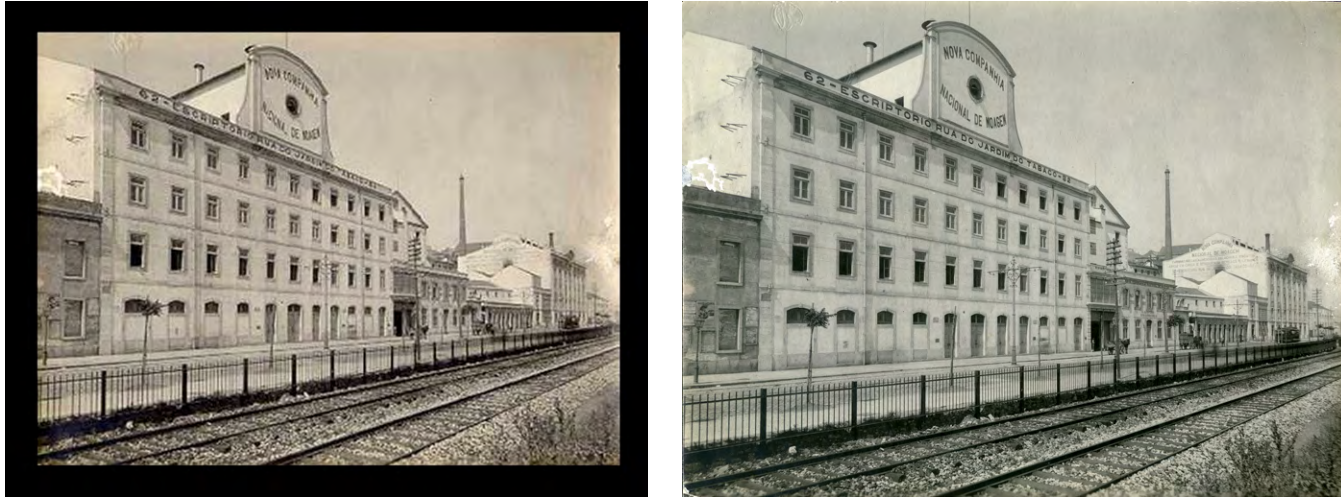


Fig. 8. Imagen sin y con control de calidad; negativo de gelatina y plata en vidrio, 10x15 cm (PT/AMLSB/PAS/001540). © Archivo Municipal de Lisboa.

Asimismo, hay que comprobar si la imagen presenta rayas, está sucia o contiene defectos de origen digital, como por ejemplo discontinuidades en los tonos, anillos de Newton, contornos o pixelización. Tras la observación en *Photoshop*, siguiendo los parámetros de la hoja de control, la imagen se podrá aprobar y reproducir de nuevo o, en el caso de que el resultado no sea satisfactorio, se someterá de nuevo a tratamiento digital. Por último, las imágenes aprobadas se asocian y se registran en la base de datos, quedando disponibles para dar respuesta a pedidos, exposiciones y otros usos. En la figura 8 se puede observar, a la izquierda, una imagen sin control de calidad, y, a la derecha, la misma imagen con control y aprobada para ser introducida en la base de datos. Son especialmente visibles la alteración cromática y los pormenores que se vuelven más precisos en la imagen de la derecha, tras el trabajo de control de calidad, que devuelve nitidez y lectura a la imagen.

Conclusión

El Ayuntamiento de Lisboa, como institución pública, invierte significativamente en recursos humanos, tecnológicos y financieros. El Archivo Fotográfico ofrece un servicio público de calidad, a bajo coste, para los ciudadanos y el público en general. El trabajo que realiza diariamente

se rige por dos principios: preservación y divulgación de todo el acervo, lo que fomenta la realización de muchas iniciativas, como exposiciones, talleres, coloquios, actividades de mediación educativa o ediciones de libros y catálogos, entre otras, contribuyendo así a la revitalización del patrimonio cultural guardado en el Archivo Municipal de Lisboa. Asimismo, la preservación del acervo promueve el libre acceso de los ciudadanos a la documentación, enriquece el conocimiento del público al compartirse permanentemente los contenidos y salvaguarda el derecho de los ciudadanos a acceder y usar los archivos como repositorios de memoria para las futuras generaciones.

Referencias

AML - Assembleia Municipal de Lisboa. 2021. “Regulamento do Arquivo Municipal de Lisboa nº 314”, *Diário da República*, serie 2, parte H 165 (agosto): 1399-1423. Acceso el 16 de agosto 2024. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/aviso/16096-2021-170153603>

Andrade, Nuno Emanuel Paiva de. 2024. *Políticas de Preservação Digital em Bibliotecas Universitárias*. Porto: Universidade do Porto. Acceso el 30 de octubre 2024. <https://hdl.handle.net/10216/161343>

CML - Câmara Municipal de Lisboa. 2024. “Arquivo Municipal de Lisboa: Quem somos”. Acceso el 16 de agosto 2024. <https://arquivomunicipal.lisboa.pt/sobre-nos/quem-somos>

CML - Câmara Municipal de Lisboa. 1942. *Diário Municipal*, ano VII, 2040.

CML - Câmara Municipal de Lisboa. 1896. “Processo de obra nº 30022”, código de referencia: PT/AMLSB/CMLSB/BAH/COPA/001/28242. Arquivo Municipal de Lisboa.

CML - Câmara Municipal de Lisboa. 1871. “Sessão de 13 de fevereiro”. En: *Actas das Sessões da Câmara Municipal de Lisboa*, 829. Lisboa: Imprensa de Libânio da Silva.

CONARQ - Conselho Nacional de Arquivos, Brasil. 2010. *Recomendações para a digitalização de documentos arquivísticos permanentes*. Acceso el 13 de agosto 2024. https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/Recomendacoes_digitalizacao_completa.pdf

DGLAB - Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas. 2013. “ISAD (G): Norma Internacional de Descrição Arquivística”. Acceso em 12 agosto 2024 <https://arquivos.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/16/2013/10/isadg.pdf>

Pavão, Luís. 1997. *Conservação de Coleções de Fotografia*. Lisboa: Dinalivro.

Silva, Armando Jorge. 1990. “O Município e a Produção da Memória Fotográfica de Lisboa”. En *Rocio - Rossio Terreiro da Cidade*. Lisboa: Edições Asa, 1990, 9-15.

- **Colecciones y fondos
fotográficos. Teoría y praxis**

Antonia Salvador Benítez

Juan Miguel Sánchez Vigil

Resumen

Las posibilidades de uso y aplicación de la fotografía – ilustración, edición, publicidad, educación o divulgación cultural – ponen de manifiesto la necesidad de gestionar y explotar de forma adecuada muchos fondos y colecciones custodiados en instituciones culturales o administrativas. La creación de instrumentos de consulta y sistemas de recuperación de imágenes constituyen el primer abordaje para favorecer el control, la visibilidad y la difusión del patrimonio fotográfico. En este texto se proporcionan algunos criterios, pistas metodológicas y casos prácticos para ayudar a su puesta en valor, visibilidad y difusión.

Palabras clave: Documentación fotográfica, difusión, fondos y colecciones, recuperación, tratamiento documental.

La fotografía en las instituciones

Históricamente, las colecciones fotográficas se encuentran depositadas en instituciones diversas: archivos, bibliotecas, museos, centros de documentación, fototecas, dependencias administrativas y, con frecuencia, en entidades públicas o privadas pertenecientes a distintos sectores de actividad (Sánchez Vigil 2006). El grado y la forma de descripción de estas colecciones varían considerablemente en función de la política y los recursos de los centros de los que dependen y, en muchos casos, una significativa proporción de estos fondos permanece absolutamente invisible para el público.

Con un valor patrimonial incuestionable, sus contenidos permiten además el análisis histórico y sociocultural de los periodos en que se datan. Sin embargo, el factor más importante es que se haya tenido conciencia de este valor y, por consiguiente, que estos fondos se hayan conservado, un paso imprescindible para su estudio, recuperación y difusión.

Más desconocida aún resulta la información sobre los archivos y las colecciones privadas. La fotografía es uno de los principales valores de los

archivos en empresas y fundaciones, al constituir un soporte para la memoria visual de las instituciones y también de la sociedad. En la actualidad se trata de uno de los recursos más demandados y, sin embargo, no evaluado en cuanto a su rentabilidad cultural y/o económica, aspectos inseparables de la gestión y la reutilización de los documentos. Por otra parte, el tiempo, en sus distintos momentos y épocas, otorga valor de patrimonio a los fondos fotográficos, y como tal, también debe ser evaluado y en consecuencia valorado. En España, son escasas las instituciones que han tenido conciencia de dichos valores, destacando algunas tan importantes como las fundaciones Iberdrola, Telefónica, Mapfre o Juan March, que además de sus propios fondos cuentan con importantes colecciones de autor. La catalogación y digitalización, con fines de difusión y preservación, son las principales acciones emprendidas para dar a conocer estas colecciones, tanto a la comunidad científica como a la sociedad en general.

La mayor parte de las instituciones no tienen establecida una política concreta sobre la custodia y la difusión de su patrimonio fotográfico, de forma que la carencia de planes de actuación a corto y medio plazo es una constante. Tampoco desde la esfera política y administrativa se han diseñado estrategias o programas específicos para este patrimonio documental.

Las necesidades actuales, en materia de patrimonio fotográfico, están dirigidas a impulsar programas de trabajo masivo a corto, medio y largo plazo, dado el importante volumen de documentación que se custodia. La priorización, coordinación y organización de acciones encaminadas a la salvaguarda del patrimonio fotográfico constituyen los retos que deben afrontar los centros de gestión para ser eficaces en su cometido. De igual modo, las labores de tratamiento, conservación y puesta en valor de la documentación fotográfica deberían ser llevadas a cabo por profesionales formados en la materia, al objeto de obtener el máximo rendimiento. Esta premisa es aplicable a todo tipo de instituciones con fondos y colecciones, tanto públicas como privadas, ya que los resultados dependerán de los objetivos.

Hace falta valor.

Buscando la rentabilidad de los fondos y colecciones

Documentación y rentabilidad han sido, y continúan siendo, dos conceptos incompatibles, a pesar de la evolución experimentada en el ámbito de la gestión de la información. El objetivo prioritario de toda empresa es la rentabilidad, alcanzada mediante sus activos e inversiones, o bien mediante actuaciones que se transformen en beneficios (Cuervo García 2004). Si bien toda rentabilidad tiene una finalidad económica, entendemos el concepto en sentido amplio, contemplando diversas acciones que la vinculan a la imagen corporativa, al marketing, a la comunicación o a la publicidad. Conviene subrayar que la rentabilidad no es solo económica sino también cultural, aunque finalmente se cuantifique en los presupuestos de instituciones y empresas.

La rentabilidad del fondo fotográfico en una empresa privada o en una entidad pública comienza con la creación del mismo. Con independencia de su volumen, prácticamente todas las empresas disponen de un archivo en el que se conservan fotografías producidas a partir de la gestión y los trámites administrativos, las infraestructuras, los espacios, los recursos humanos y técnicos, la información interna o externa, y las actividades de la propia institución. En consecuencia, se generan y se conservan millones de documentos que permanecen “ocultos” (desconocidos) y que son susceptibles de ser rentabilizados (reutilizados), en función de intereses diversos: investigación, comercialización, marketing, gestión interna, etc. Desde este planteamiento debe entenderse la rentabilidad, de modo que el material fotográfico sea reutilizado (aprovechado), dentro o fuera de la empresa (pública o privada), con aplicaciones nuevas y diversas, más allá de su función original.

La cuestión clave es para qué sirven estas imágenes. La respuesta nos lleva a la memoria, a la constancia de los hechos. Ahora bien, más allá de su función original, las fotografías tienen un contenido y un continente de alto valor y rentabilidad, con opciones que contemplan desde la reutilización

interna o la comercialización externa, hasta su cualidad como artefacto y las características de los soportes.

En el sentido más amplio del término, la rentabilidad comienza con el conocimiento de la actividad de la institución, y en lo que se refiere a los documentos fotográficos, con el análisis global de los mismos. La primera cuestión a considerar está relacionada con el sistema de explotación y la segunda con el contenido de las fotografías, por lo que la información sobre estos aspectos permitirá tomar decisiones y plantear las actuaciones sobre el modelo de uso (explotación) más conveniente (Salvador Benítez y Sánchez Vigil 2016). La explotación de los fondos fotográficos puede realizarse de manera directa o indirecta; es decir, mediante usos y aplicaciones que consistan en la reutilización interna (intranet, catálogos, publicaciones, muestras, exposiciones, etc.) o mediante una política externa que vaya desde la comercialización hasta la investigación (Sánchez Vigil 2015).

Los criterios para rentabilizar los fondos fotográficos pueden establecerse de acuerdo a los objetivos del centro que los conserva, pero con carácter general consideramos tres aspectos aplicables a la mayoría, independientemente de sus pretensiones específicas: visibilidad, valor patrimonial y documentación (Sánchez Vigil 2015). La visibilidad es el punto clave, ya que significa dar a conocer el fondo y, en consecuencia, integrarlo en el circuito de difusión.

Ver o no ver, esa es la cuestión.

La visibilidad y el acceso como estrategia

La visibilidad es una cuestión estratégica para la gestión y la divulgación de los fondos. Entran aquí temas relacionados con las publicaciones, exposiciones, proyecciones, jornadas y eventos (presenciales o virtuales), y por encima de todos, el acceso a los acervos.

El acceso a la documentación tiene como base la visibilidad, es decir, darla a conocer estableciendo los protocolos necesarios y empleando los

medios adecuados. Para una actuación completa se establecen dos fases complementarias. En la primera el objetivo prioritario es informar, o sea, analizar globalmente los contenidos para que el usuario, investigador o interesado disponga de la información básica; en la segunda fase tiene lugar el proceso técnico mediante la digitalización (Sánchez Vigil, 2015).

La difusión a través de exposiciones y publicaciones ha sido el modelo tradicional para mostrar los fondos y las colecciones fotográficos hasta que Internet modificó los esquemas socioculturales. En el estudio y la valoración del patrimonio fotográfico las tareas son diversas, comprendiendo cuestiones sobre la gestión, el tratamiento, la conservación y la difusión, si bien, en materia de visibilidad, la web es el principal escaparate.

No obstante, se constata que hay instituciones con valiosos fondos fotográficos que permanecen invisibles en sus sitios web institucionales. Una de las causas es que la documentación no haya recibido el tratamiento adecuado o completo, sin embargo, esto no justifica que la documentación permanezca “oculta”, ya que el hecho de que un conjunto no haya sido digitalizado o tratado documentalmentemente no significa que no pueda ser presentado e informado en la web. En consecuencia, aunque actualmente la gestión de la información y la puesta en valor de los contenidos repercute positivamente en las estructuras de las instituciones, el camino recorrido es muy corto, y queda mucho por hacer en materia de rentabilidad y visibilidad de los fondos, así como del necesario impulso a las políticas sobre el patrimonio fotográfico.

Y usted cómo lo hace?

Políticas de recuperación, tratamiento y conservación

La ausencia de políticas relacionadas con la documentación fotográfica, en sus distintas facetas, ha causado la pérdida y la destrucción de buena parte de este patrimonio, y cuanto menos, ha sido la causa de su desconocimiento e invisibilidad.

Desde el punto de vista técnico, son fundamentales las numerosas aportaciones de Ángel Fuentes de Cia, a cuya labor se debe la toma de conciencia en la conservación del patrimonio fotográfico. De su extensa obra citaremos: *La conservación de archivos fotográficos* (2012). Otros dos autores de referencia en el tema de la conservación son Luís Pavão y Bertrand Lavedrine, con dos obras clásicas: *Conservación de colecciones fotográficas* (2001) y *(Re) conocer y conservar las fotografías antiguas* (2007), que se completan con los trabajos *Identificación y conservación de fotografías* (2005) de Jordi Mestre y *Conservación y restauración de fotografía* de Rosina Herrera (2022).

Más allá de las actuaciones concretas sobre los fondos y las colecciones, la elaboración de un plan estratégico global como guía y orientación para las instituciones constituye una necesidad ineludible. En España, habría que esperar hasta el año 2015 para que el Ministerio de Cultura marcara unas pautas generales para abordar la conservación del patrimonio fotográfico, en un intento de aunar esfuerzos y coordinar la variedad de modelos aplicados por las instituciones. Desarrollado por la Administración General del Estado, en colaboración con las Comunidades Autónomas, el *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico* (2015) se presentaba como un instrumento de gestión marcando unas líneas de actuación generales para facilitar la preservación y difusión de este patrimonio documental.

Tres años después de la presentación del Plan de 2015, la comisión de seguimiento del Ministerio de Cultura, a través de la comisión de expertos en fotografía patrimonial y de las direcciones generales de Patrimonio de las diversas Comunidades Autónomas, proponía la redacción de un nuevo documento en el que se establecieran criterios metodológicos y deontológicos para la gestión, la conservación preventiva, la preservación digital, la descripción, el uso y la difusión de fondos y colecciones fotográficas, para llevar a la práctica el Plan de 2015. A través del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) esta labor sería encargada al grupo de investigación Fotodoc de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), que en octubre de 2019 haría entrega del documento *Criterios para la elaboración y puesta en*

práctica de planes directores del Patrimonio Fotográfico, en el que se establecen siete líneas de actuación que abarcan todo el ciclo de la gestión documental: control y registro; identificación; preservación y conservación; catalogación; digitalización; difusión; y derechos y propiedad intelectual, definiendo en cada fase las funciones y actividades principales, las problemáticas, las herramientas necesarias, los métodos de trabajo, los aspectos técnicos y las infraestructuras. En todos los casos se añaden además modelos de referencia para orientar la elaboración de los planes, o como elementos de consulta para la posible solución de conflictos o aplicaciones similares. En suma, una guía práctica para que titulares y gestores responsables del patrimonio cultural fotográfico pudieran desarrollar su propio plan director como una herramienta básica de gestión. Este documento de carácter interno sería adaptado y publicado en forma de libro bajo el título *Colecciones y fondos fotográficos. Criterios metodológicos, estrategias y protocolos de actuación* (2022).



Fig. 1. *Colecciones y fondos fotográficos. Criterios metodológicos, estrategias y protocolos de actuación* (Trea, 2022). Cubierta.

Los documentos referidos constituyen las principales referencias estratégicas y metodológicas para la recuperación, tratamiento, gestión y difusión de fondos y colecciones fotográficas en España. El contenido del *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico* (2015) se encuentra actualmente en proceso de reformulación del que será el *Plan Nacional del Arte y el Patrimonio Cultural Visual y Sonoro Contemporáneos*, en el que previsiblemente la fotografía no será objeto de atención específica, quedando diluida entre las producciones audiovisuales.

Llevando la teoría a la práctica

Capítulo importante es el referido a la visibilidad y difusión del patrimonio fotográfico, para dar a conocer a la comunidad investigadora y a la sociedad en general los fondos y conjuntos invisibles o de carácter inédito. Con el fin de llevar la teoría a la práctica, se referencian dos casos prácticos en materia de recuperación, tratamiento y difusión de fondos y colecciones desarrollados por el grupo de investigación Fotodoc (UCM), en diferentes instituciones, a través de proyectos y actividades diversas que se han materializado en tres ámbitos diferenciados: instrumentos de descripción y consulta, publicaciones y exposiciones.

Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (UCM).

Fondo Hernández-Pacheco

Eduardo Hernández-Pacheco (Madrid, 1872 - Alcuéscar, Cáceres, 1965) fue catedrático de ciencias geológicas en la Universidad Central (actual Universidad Complutense) y realizó numerosas expediciones científicas. Pionero en la descripción del paisaje través de la fotografía, su gran obra como geólogo sería la elaboración del *Mapa Geológico de España*, resultado de un intenso trabajo de campo de lo que denominó el “solar hispano”, referido al conjunto del territorio de España y Portugal. Su fondo fotográfico, conservado

en gran parte en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid, está integrado por unos 3.000 objetos fotográficos y abarca desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Incluye principalmente diapositivas de vidrio (8,5x10 cm) de contenido relacionado con la geología y la geografía física, que se completa con placas adquiridas en establecimientos comerciales. Más allá de la visión específicamente naturalista, el autor muestra otros aspectos claramente documentales (arquitectura, vegetación, costumbres, tipos, etc.) con alto componente compositivo y creativo, reflejado en el dominio de la profundidad de campo, la perspectiva y el encuadre.



Fig. 2. Fondo Hernández-Pacheco en la Biblioteca Histórica (UCM). Detalle del armario archivador original, cajones y diapositiva de vidrio. Fotos: Grupo Fotodoc (UCM).

El estudio del fondo se inicia en 2015. Para el tratamiento documental de los artefactos, se diseñó una metodología *ad hoc* teniendo en cuenta su procedencia, sus valores (geográfico, geológico y fotográfico) y la recuperación para su reutilización por los historiadores, estudiosos e investigadores (Salvador, Olivera y Sánchez Vigil 2016). Para el análisis documental se contemplaron los siguientes aspectos: contextualización de las imágenes en relación a la vida y obra del autor; estado de conservación de los originales (y actuaciones necesarias); cuantificación de los originales; diseño de una base de datos para la recuperación de información; reproducción digital de los originales; análisis de contenidos; estudio de las posibilidades de reutilización;

modelos y sistemas de difusión del fondo; valoración de la aportación del autor (historia de la fotografía).

Como resultado del tratamiento realizado, la base de datos y el fondo digitalizado quedan disponibles para consulta en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (UCM). La difusión se lleva a cabo, además, a través de varias publicaciones de carácter científico y metodológico, y de la exposición *Portugal inédito: fotografías de Eduardo Hernández-Pacheco* (2016), celebrada en el Centro Portugués de Fotografía (Oporto) del 22 de julio al 18 de septiembre, con una selección de 40 de imágenes sobre el paisaje y la geografía de Portugal. Acompañando a la muestra en 2016 se publicó un catálogo de título homónimo, precedido de varios estudios introductorios en torno al autor y su fondo fotográfico.



Fig. 3. Nazaré, Portugal. Niños pescadores portando un tonel. Fondo Hernández-Pacheco, Biblioteca Histórica, UCM.

Instituto de Valencia de Don Juan. Fondo fotográfico

Fundado en 1916 por Adela Crooke y Guillermo de Osma, el Instituto de Valencia de Don Juan (IVDJ), en Madrid, es uno de los más importantes museos de España en artes decorativas. Cuenta con un extraordinario conjunto de fotografías cuya presencia responde, en buena parte, a una función

documental relacionada con la adquisición, el control y la gestión de las piezas del museo, así como con la fotografía familiar, dada la afición fotográfica de los fundadores. El estudio, análisis y tratamiento del fondo se inicia en 2014, y se caracteriza por la diversidad de soportes y procedimientos, así como por las temáticas, relacionadas con las artes decorativas, la arqueología y la historia del arte hispánico. Para facilitar el estudio se definieron cuatro grandes grupos: a) fotografías de familia; b) documentación del instituto; c) fondos y colecciones diversas; y d) obra de Adela Crooke, como figura de referencia en la fotografía amateur de finales del siglo XIX y cuya producción tiene un peso específico en el conjunto, por su volumen y calidad, destacando los álbumes de viajes. Cada uno de estos grupos, a su vez, se subdivide con el fin singularizar contenido y continente. Desde el punto de vista metodológico, el análisis de las fotografías contempla aspectos formales y de contenido, entre ellos: autoría, tema, título, localización, técnica, fecha, soporte, medidas, estado de conservación y palabras clave.



Fig. 4. Daguerrotipo. Guillermo J. de Osma y Scull a los dos años de edad. Mathew Brady, ca.1855. IVDJ (Sign. 327F). Foto: Grupo Fotodoc (UCM).

Las actividades de difusión se iniciaron en 2015 con la exposición *Los daguerrotipos del Instituto de Valencia de Don Juan*, presentada en la Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense, dando a

conocer un conjunto inédito de gran interés conformado por 17 daguerrotipos y un ambrotipo, ofreciendo información sobre la técnica, los soportes, los contenidos (personajes representados) y los autores de las piezas, entre los que destacan Mathew Brady (1823-1896), Benjamin Franklin Pease (1822-1888), Marc Vallete (18290-1890) y William Edward Kilburn (1818-1891).

En 2016 se celebraría en el Ateneo de Madrid una segunda muestra titulada *Los álbumes de viajes de Adela Crooke en el Instituto de Valencia de Don Juan*. La exposición presentó una selección de treinta imágenes de los álbumes denominados *Los viajes de Adelín*, que reúnen un total de 1.238 fotos de los viajes de Adela Crooke por Europa y África, con vistas de numerosas ciudades.



Fig. 5. Cubierta e interior del álbum del viaje del Thistle, 1897. IVDJ (Sign. 11F).
Foto: Grupo Fotodoc (UCM).

Conclusión

El estudio de cada una de las agrupaciones establecidas ha ido generado una serie de artículos científicos y monografías realizadas por el grupo Fotodoc con objeto de dar a conocer la riqueza de material y temática de los fondos del instituto, entre ellas: *Los daguerrotipos del Instituto de Valencia de Don Juan* (2016), *Fotografías de Laurent en el Instituto de Valencia de Don Juan* (2018), *Adela Crooke. Pasión por la fotografía* (2019) y *El viaje del Thistle. Diario*

de a bordo, 1897. Fotografías de Adela Crooke (2020). Como resultado de la organización y análisis de las imágenes se han localizado e inventariado más de 60.000 fotografías, recogidas en la *Guía-Inventario. La fotografía en el Instituto de Valencia de Don Juan (2021)*, una herramienta de trabajo para la institución, los interesados en la materia y los investigadores en general, que viene a culminar la serie de publicaciones sobre los fondos del Instituto.

Los proyectos y experiencias presentadas son un ejemplo de la excepcional documentación fotográfica que se conserva en diferentes instituciones. La intervención llevada y la metodología aplicada en cada caso han contribuido a la puesta en valor, visibilidad y difusión del patrimonio documental que poseen ambos centros, abriendo nuevas vías de investigación y rentabilidad cultural e institucional de los fondos.



Fig. 6. *Gorgerin du roi de France François I^{er}, de face et dos (au Palais d'Ajuda à Lisbonne).*
208, J. Laurent. IVDJ (Sign. C20-514-2). Fotografía: Grupo Fotodoc (UCM).

Referencias

- Cuervo García, Álvaro. 2004. *Introducción a la Administración de empresas*. Ediciones Civitas.
- Fuentes de Cia, Ángel. 2012. *La conservación de archivos fotográficos*. Documento de Trabajo nº 3. Asociación Española de Documentación e Información. Madrid: SEDIC.
- Herrera Garrido, Rosina. 2022. *Conservación y restauración de fotografía*. Madrid: Síntesis.
- Lavedrine, Bertrand. 2009. *(Re)conocer y conservar las fotografías antiguas*. Paris: Comité des travaux historiques.
- Mestre i Vergés, Jordi. 2004. *Identificación y conservación de fotografías*. Gijón: Trea.
- Ministerio de Cultura. 2015. *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico*.
- Pavão, Luís. 2001. *Conservación de colecciones de fotografía*. [Granada]: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura: Comares [ed. original 1997].
- Salvador Benítez, Antonia (Coord.). 2015. *Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión*. Gijón: Trea.
- Salvador Benítez, Antonia, Maria Olivera Zaldua y J. M. Sánchez Vigil. 2016. “El fondo fotográfico Hernández-Pacheco de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla: Metodología para su análisis documental”. *Cuadernos de Documentación Multimedia* 27 (2): 151–163.
- Salvador Benítez, Antonia y Juan Miguel Sánchez Vigil. 2016. “La fotografía como documento informativo en las webs de los ministerios españoles. Acceso, visibilidad, funcionalidad y políticas de uso”. *Revista Española de Documentación Científica* 39 (2): 1–9.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel (Ed.). 2020. *El viaje del Thistle. Diario de a bordo, 1897. Fotografías de Adela Crooke*. Madrid: Grupo Fotodoc/Universidad Complutense de Madrid.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel (Coord.). 2019. *Adela Crooke. Pasión por la fotografía*. Madrid: Fragua.
- . 2006. *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Gijón: Trea.
- . 2015. “Rentabilidad de las colecciones y fondos fotográficos”. In *Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión*, coord. por Antonia Salvador Benítez, 125-148 Gijón: Trea.

Sánchez Vigil, Juan Miguel, María Olivera Zaldua y Antonia Salvador Benítez. 2018. *Fotografías de Laurent en el Instituto de Valencia de Don Juan*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Documentación, Universidad Complutense de Madrid.

—. 2016a. *Los daguerrotipos del Instituto de Valencia de Don Juan*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Documentación (UCM).

—. 2016b. *Portugal Inédito. Fotografías de Eduardo Hernández-Pacheco*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

—. 2022. *Criterios para la elaboración de un plan director de archivos y colecciones fotográficas*. Gijón: Trea.

Sánchez Vigil, Juan Miguel, M. Ángeles Santos Quer, Antonia Salvador Benítez, et al. 2021. *La fotografía en el Instituto de Valencia de Don Juan. Guía-Inventario*. Madrid: Grupo Fotodoc/Universidad Complutense.



Jalón Ángel: obra y legado

Pilar Irala Hortal



Resumen

Ángel Hilario García de Jalón Hueto (1898-1976), más conocido como Jalón Ángel, fue un destacado fotógrafo retratista español del siglo XX. El Archivo Jalón Ángel, custodiado por la Universidad San Jorge, en Zaragoza, tiene como objetivo salvaguardar, estudiar y poner en valor su obra. Su legado supera el medio millón de negativos, además de positivos, cámaras fotográficas y bibliografía de la época. El Archivo organiza múltiples exposiciones y convoca también el Premio Internacional de Fotografía Jalón Ángel.

Palabras clave: Jalón Ángel, Archivo Jalón Ángel, legado, fondos fotográficos, Universidad San Jorge, Zaragoza

La figura de Jalón Ángel

Ángel Hilario García de Jalón Hueto (1898-1976), más conocido como Jalón Ángel, fue una de las figuras más destacadas de la fotografía retratística en España durante los 50 años de su vida profesional. Este fotógrafo, de gran proyección social y humana, inició su más temprana formación en Logroño, con el maestro Alberto Muro, y la perfeccionó en el año de 1916, primero en Lyon, con Pacalet, y posteriormente en París. En esta ciudad estudió en la Academia de Bellas Artes y trabajó con el fotógrafo americano Benjamin Benson, de quien aprendió los secretos de la fotografía de moda (Irala 2022).

En 1926 regresa a Zaragoza y abre su propio estudio, en la calle Alfonso I, con el nombre de Jalón Ángel, cambiando el orden de los apellidos como recuerdo y homenaje a su maestro en París que había hecho lo mismo. A partir de este momento iniciará una andadura artística de primer orden. Siempre atento a las tendencias estéticas y técnicas internacionales, fue gran iluminador y retratista. Será en este género en el que obtendrá una mayor repercusión profesional. Así, forjó su fama desde su estudio al que acudió lo más granado de la sociedad aragonesa, pero también desde la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, donde ejerció la tarea de crítico. Pero también fue uno de los

responsables de la introducción del color en los estudios profesionales de España (Irala 2022).

Nuevos datos para la investigación sobre la obra del fotógrafo

El hecho de que Jalón Ángel realizara varios retratos de personalidades vinculadas a la dictadura franquista le llevó a ser llamado erróneamente el “fotógrafo del régimen”. Sin embargo, las investigaciones han demostrado que estos trabajos profesionales no llegaron por sus inclinaciones políticas, sino por una casualidad del destino. Cuando, en 1928, se reabrió la Academia General Militar en Zaragoza, la esposa de su primer director, el general Franco, acudió al estudio de Jalón Ángel para retratar a su hija, Carmen Franco. Ese fue el punto de inflexión en su trayectoria, ya que su estilo y buen trabajo fue del gusto del director de la Academia, a quien también fotografiaría en aquella época.

Su otra faceta fotográfica conocida de aquellos años fueron sus retratos de estudio, de estilo generalmente pictorialista, de la sociedad zaragozana. No solo retrató a lo más granado de la élite científica, artística y cultural, sino a las familias de la ciudad, sus bodas y nacimientos. Es decir, su producción se centró en el retrato social de estudio. Pero su estudio no solo será un centro fotográfico sino también una escuela. Carmelo Tartón, quien fuera presidente de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, escribió: “Citar a su Escuela es citar al importante grupo de buenos fotógrafos profesionales de Zaragoza que se formaron desde jóvenes en el Estudio Jalón Ángel” (García de Jalón 1986, 23).

Además de su trabajo fotográfico es importante destacar su labor menos conocida de dinamizador social, a nivel nacional e internacional, a través de la organización de congresos, festivales y encuentros a los que invitaba a los fotógrafos internacionales más renombrados del momento, como André Kertész, Giulio Cesare, Francis Wu o Ann Marie Gripman. En ese sentido, Jalón Ángel fue un agitador social en Zaragoza y Aragón. Por otro lado, su labor social

y benéfica se afianza con la creación de la Escuela Profesional nocturna de San Valero, en 1953.

La aportación fotográfica de Jalón Ángel

Jalón Ángel fue un fotógrafo azuzado por la curiosidad y la pasión por la fotografía. En sus propias palabras:

Ser fotógrafo con vocación es ser psicólogo y tener el golpe de vista del cazador; porque tendrá que ser cazador de expresiones, de estados de ánimo y situaciones, y tiene que ser psicólogo porque ha de captar imágenes con alma, para que la obra cause impacto en el ánimo del receptor del mensaje y le transmita el escalofrío de la inspiración. (García de Jalón 1986, 24)

Aunque hasta hace poco tiempo lo que más se conocía de su trabajo era el género de retrato, su legado permite completar los huecos desconocidos de su persona y de su trabajo fotográfico, especialmente prolífico entre los años 30 y los 50.

Al profundizar en su legado se encuentran varias sorpresas: la primera, su interés por la toma urbana; la segunda, el profundo conocimiento de la fotografía vanguardista de los mejores fotógrafos internacionales. Así, llama la atención su estilo que recorre los dos caminos fotográficos usados para trabajar con la realidad (Sánchez Vigil 2001, 255)¹: la creativa y la natural. La primera se impone en su obra profesional, de estudio y encargo: pictorialista y, en ocasiones, teatral (fig. 1).

La segunda, más viajera, es de carácter documental y demuestra un análisis visual del entorno urbano a la manera de Cartier-Bresson y otros fotógrafos europeos (fig. 2). Es aquí donde las imágenes de Jalón Ángel ahondan en el carácter de documento social e histórico de la fotografía trazado desde un estilo propio, internacional y moderno. Su aportación profesional más

¹ Juan Miguel Sánchez Vigil habla de “dos caminos para representar la realidad: la reproducción del natural (sujeto, objeto, paisaje, etc.) y la creación (composición)” (2001, 255).

destacada en estos años, más allá del valor de documento en sí mismo, es el retrato de ciudades europeas, francesas e italianas, principalmente².



Fig. 1. Señorita con mantilla. Años 30. Fuente: © Archivo Jalón Ángel



Fig. 2. Madrid. Años 40. Fuente: © Archivo Jalón Ángel

² Como gran viajero se conservan imágenes de La Rochelle, París y Venecia, donde estuvo en varias ocasiones con sus grandes amigos, sobre todo Aberlado Muro y los hermanos Albareda.

Los viajes europeos

Este es el tema más periodístico y de una calidad visual mayor junto con los tipos y costumbres de las montañas del Pirineo. Son escenas de la vida cotidiana de diferentes ciudades, sobre todo italianas y francesas. Especial atención le merece la arquitectura, que capta con ojo moderno y una sensibilidad muy particular. Captura el alma del ambiente, la pulsión de las paredes, el ritmo interior de las calles y el mismo silencio de las estancias (Irala 2022).

Entre estas fotografías merecen especial atención las tomas espontáneas. En sus paseos por las calles de Paris, La Rochelle, Venecia o Roma le acompaña siempre su cámara (fig. 3). Estas fotografías se pueden denominar *a la manera de Bresson*, puesto que consiguen atrapar el ritmo diario con gran belleza, el atractivo de los comercios y la espontaneidad de un paseo por los canales o la salida de la basílica de *Sacre Coeur*. Entre estas imágenes se encuentran varias tomas con los comercios como protagonistas. Por ejemplo, *La tienda de corsés Merveilleux* (circa 1935) donde el gran escaparate parisino destaca en la panorámica oblicua de la calle y *Cecil* (circa 1935) (fig. 4) en la que un caballero observa a través del cristal y una muchacha se gira para mirar al fotógrafo.



Fig. 3. Venecia. Años 30.
Fuente: © Archivo Jalón Ángel



Fig. 4. Cecil (Paris). Años 30.
Fuente: © Archivo Jalón Ángel

Tipos y costumbres

Un capítulo muy amplio de su fotografía de los años 30, 40 y 50 se interesa por las gentes y costumbres de los pueblos, sobre todo del Pirineo. Destacan los oficios, las personas mayores y las mujeres, sobre todo de su importancia en la casa y en la comunidad. Podemos verlas en sus tareas diarias en Viana, Sallent de Gállego, Riglos o San Juan de la Peña, entre otros lugares.

La atenta mirada de Jalón nos transporta a lugares y tradiciones ya perdidas. Con interés de antropólogo, mente de psicólogo y ganas de cazador retrata lavanderas, pastores, vendedoras de patatas o costureras. Se acerca hasta el retrato de primer plano o deja espacios para introducir el contexto, dando mucha información de lo que rodea a la escena. Gracias a esta labor documental conocemos algunos parajes y tradiciones casi desaparecidos y, por supuesto, desvirtuados con el crecimiento urbanístico de las últimas décadas.

Incansable viajero, amigo que buscaba la compañía de los suyos, urbanita y cosmopolita, guardaba para sí una especial relación con la naturaleza. Algunas imágenes de estos años transmiten la idea de un hombre profundamente reflexivo. Son aquellas en las que el ser humano se sitúa en un rincón del mundo y observa. Jalón Ángel quiso recoger esos momentos.



Fig. 5. Viana (Navarra). Años 40. Fuente: © Archivo Jalón Ángel

Los grandes planos generales, en los que la figura humana es sobrepasada por la naturaleza, remiten directamente al trabajo pictórico y místico de Caspar David Friedrich o al fotográfico de Ansel Adams. En esas tomas encontramos montes y ríos, mares y acantilados. El cielo y el agua son protagonistas. Transmiten paz y la aceptación de su grandeza desde la reflexión visual.

Sobre las tareas de recuperación en el archivo

El legado de Jalón Ángel es muy importante tanto en lo que se refiere a su volumen como a su calidad. Además, constituye un gran valor documental y cultural desde el punto de vista de la historia de la fotografía y de la representación visual de las personalidades que han participado en la historia de España. En lo que se refiere a sus fotografías más desconocidas, estas suponen un profundo estudio de los tipos y costumbres de diferentes ciudades europeas y también de los pueblos de España, especialmente del Pirineo.

En el mismo momento del depósito en la Universidad San Jorge, en el año 2011, se dio también nombre a la entidad que lo albergaría y gestionaría: el Archivo Fotográfico Jalón Ángel. En ese primer momento, el archivo recibió dos carpetas tamaño DIN-A3 con 100 positivos de distintos tamaños, 23 cajas de papel fotográfico Kodak con algo más de 2.700 negativos en material flexible, 50 carretes y más de 100 placas de cristal, una serie de paquetes embalados con cartelas informativas, 14 positivos enmarcados, además de libros y publicaciones de la época (sobre todo de los años 20 a los 70). Asimismo, llegó una caja con distintas cámaras fotográficas y material variado como una moneda con la inscripción “X Salón Internacional de Fotografía. Madrid. 1934”, un estuche con 7 filtros (Leica) y otros filtros.

Algunos años más tarde, Luis Díez Blanco, último discípulo de Jalón Ángel quien atesoró la obra del maestro durante décadas, donó más de 80 cajas de negativos (más de medio millón de filmes) del trabajo fotográfico que realizaron en el estudio.

Recopilación, digitalización y catalogación

En la fase de recopilación se reunió toda la documentación producida por Jalón Ángel y la publicada sobre él, tanto en lo que se refiere al archivo fotográfico (placas, negativos, positivos, etc.), como a la bibliografía especializada (catálogos, libros y prensa). Además, se incluyó también la importante colección de cámaras fotográficas de diferente datación, que abarcan casi todo el siglo XX (entre 1880 hasta la década de los 70), que también legó el fotógrafo. Sumado a todo ello, se han realizado a lo largo de los años varias entrevistas a su círculo más cercano y a amigos y ayudantes de estudio.

La fase de digitalización está suponiendo un importante esfuerzo dado el volumen de la documentación que conforma el acervo. La digitalización del fondo fotográfico y el inventario de la primera donación llevaron más de cuatro años y medio de continuo trabajo. Para el resto de los negativos, algunos que van llegando poco a poco en nuevos descubrimientos familiares y nuevas cesiones, además del más de medio millón de negativos donados por Luis Díez, será necesario mucho más tiempo. La catalogación es un trabajo a más largo plazo, lento y costoso, pero que ya ha comenzado y va dando sus frutos.

Respecto a las fotografías en negativo, se procedió a digitalizarlas con un escáner de negativos adquirido con la primera ayuda de competencia pública que se consiguió gracias a un programa del Ministerio de Cultura. Se digitalizaron a máxima resolución conservando la calidad óptica que ofrece el escáner y el tamaño real, con parámetros inicialmente en color para que no haya pérdida de información y guardando en formato TIFF las imágenes. A continuación, se pasó cada negativo a un sobre de pH neutro y se le asignó un número de inventario que incluía la ubicación (armario-cajón-caja-sobre). Tras esta tarea, se abrió una ficha individual en la plataforma de catalogación que incluye el nombre del documentalista, número de inventario, tamaño, estado de conservación y resto de campos necesarios. Además, cada ficha lleva adjunta la imagen digitalizada³.

³ Desde la dirección del Archivo Jalón Ángel también se diseñó una plataforma para la gestión del legado, así como la ficha catalográfica que se ha modernizado en 2024.

Las tareas de inventariado y digitalización se realizan simultáneamente al cambio de ubicación de negativos y placas (fig. 6). Se sustituyen los sobres y se traspasan a cajas especiales para conservación de material fotográfico y a archivadores específicos para este tipo de material, que no desprenden olores y son ignífugos. Se colocaron, asimismo, termohigrómetros para el control de la temperatura y humedad, tanto de la sala del archivo como de los archivadores, y se dieron indicaciones específicas al servicio de limpieza para el cuidado de todo el espacio.

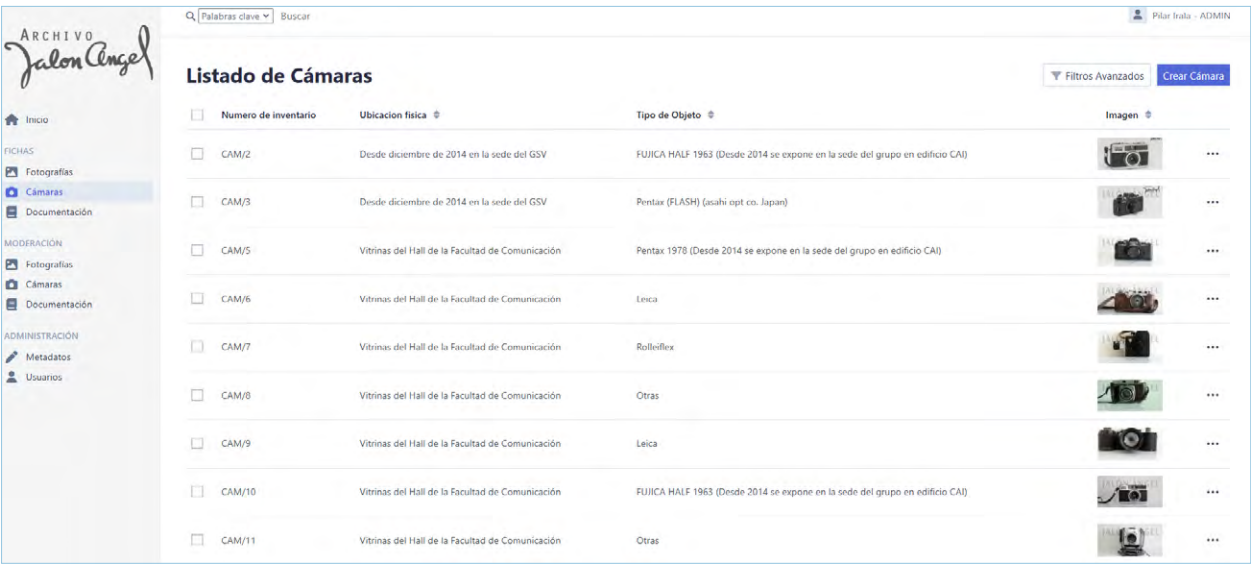


Fig. 6. Pantalla que muestra el sistema de inventario y catalogación del Archivo.
Fuente: © Archivo Jalón Ángel

En el año 2021, el archivo se trasladó desde el campus de la Universidad San Jorge en Villanueva de Gállego, a pocos kilómetros de Zaragoza, al centro de la capital aragonesa, en concreto al Edificio Grupo San Valero (antiguo Palacio de San Voto del siglo XVII) en la plaza Santa Cruz, desde donde hoy se conserva, se digitaliza y se estudia.

Difusión de la obra de Jalón Ángel

Dentro de los objetivos del archivo destaca la difusión de las investigaciones sobre la obra de Jalón Ángel, así como los trabajos realizados desde la propia entidad. Para ello se realizan múltiples actividades, sobre todo exposiciones y publicaciones que comenzaron en el mismo año de la cesión (2011) y han ido creciendo en cantidad y variedad.

Respecto a las exposiciones, de un lado, se inauguró en 2011 una muestra permanente con la colección de cámaras, objetivos y filtros propiedad del fotógrafo. Está ubicada en la Facultad de Comunicación y Ciencias Sociales de la Universidad San Jorge. Además, con la finalidad de dar a conocer a alumnos y visitantes la figura de Jalón Ángel y explicar las tareas de recuperación y digitalización que se llevan a cabo se confeccionó un panel de gran tamaño también ubicado en el hall de la facultad, que introduce al lector en la vida del fotógrafo y le ayuda a comprender su destacada trayectoria profesional.

En el año 2013 se comisarió una exposición de envergadura en el Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano (IAACC), que partió de los resultados de la investigación en el Archivo. Con el título *Jalón Ángel: un fotógrafo moderno*, fue inaugurada por la presidenta de la comunidad autónoma de Aragón. La muestra, que recibió varios miles de visitas, abordó a través de distintas secciones la labor social de Jalón Ángel en la Escuela de Formación Profesional San Valero (1950-1960); su interés por las gentes y costumbres de pequeñas localidades, principalmente del Pirineo (1930-1950), y sus viajes personales, en los que plasma su estilo más moderno, acorde con la fotografía europea del siglo XX. Además, con motivo de la exposición se publicó un catálogo razonado que recoge una parte de las imágenes expuestas, y también incluyó un capítulo sobre el trabajo que se venía realizando en la conservación del fondo, su gestión y la investigación de la obra de Jalón Ángel (Irala, 2013).

En 2019, una treintena de fotografías de la comarca de Calatayud tomadas en los años 30 se expusieron en la muestra *Los viajes bilbilitanos de Jalón Ángel* en el Museo de Calatayud, dado que Jalón Ángel estaba unido a la comarca

por vínculos familiares por lo que sentía un especial cariño a esta tierra. A esta exposición se llevaron imágenes de la ciudad, así como de localidades cercanas como Ateca y del Monasterio de Piedra, donde paisaje, tradición y sociedad se combinaban en un mismo espacio. En la misma sala del museo se expusieron también otros objetos pertenecientes a Jalón Ángel, como sus cámaras fotográficas, los libros que editó con sus cursos por correspondencia o periódicos de la época con artículos referidos a exposiciones del autor.

También en 2019, se inauguró en la Casa de Imagen de la ciudad de Santo Domingo la exposición *Jalón Ángel (1898-1976). Fotógrafo, viajero e impulsor de la educación*, que formó parte de la celebración de la Semana de España organizada por la Embajada de España en República Dominicana y que contó con la colaboración de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), entre otras entidades.

Además, el Archivo gestiona la sala de exposiciones Jalón Ángel en el mismo edificio en el que se encuentra, el palacio de San Voto del siglo XVII en el centro de la ciudad, y en la que se organizan múltiples actividades y exposiciones de fotografía, tanto sobre la obra de Jalón como de fotografía internacional, como la cita anual *Cazadores de Imágenes*. Con estas actividades el nombre de Jalón Ángel se pone en valor tanto dentro como fuera de España.



Fig. 7. Pared principal de la exposición sobre el universo femenino en la obra de Jalón Ángel, 2024.
Fuente: © Archivo Jalón Ángel

Conclusiones

El trabajo en el Archivo Jalón Ángel ha tenido en estos años una intensa actividad. No solo de organización, inventariado y digitalización de los fondos, sino también de catalogación, investigación, formación de jóvenes investigadores y actividades de todo tipo.

El trabajo de dirección vino apoyado en los primeros años por las tareas de dos becarios, uno realizó el Máster en Marketing y Comunicación de la Universidad San Jorge al amparo del archivo para que continuara su formación investigadora. Ya en el quinto año de vida del archivo se incorporó una nueva joven investigadora que realizó el mismo máster y cuyo TFM se centró en el diseño del plan estratégico de comunicación institucional.

En la actualidad, el Archivo Jalón Ángel está formado por la directora, un responsable de coordinación de actividades, y el trabajo interdepartamental con el equipo de Cultura USJ, Ediciones Universidad San Jorge y el resto de los departamentos de infraestructuras y comunicación. Se cuenta también con el apoyo de todos los departamentos tanto de la Universidad San Jorge como de la Fundación San Valero, que además son un soporte para continuar con la redacción y solicitud de ayudas a las entidades públicas para proyectos.

Todas las actividades públicas, de difusión de las diferentes investigaciones en el Archivo Jalón Ángel, y el trabajo de conservación y recuperación de la obra del fotógrafo, forman parte del esfuerzo continuado y planificado de estudio de su obra y del (re)significado de su legado, así como de la importancia del archivo fotográfico como entidad histórico-cultural.

El archivo, por tanto, no solo es un espacio para la protección de la obra de Jalón Ángel sino también un lugar de investigación y trabajo sobre los archivos, la documentación fotográfica, la difusión de la fotografía como medio de comunicación visual y cultural, y una vía para el conocimiento, para la reflexión y el disfrute cultural, emocional e intelectual.

Referencias

García de Jalón Comet, Ángel. 2017. *Orígenes del Grupo San Valero. La primera Escuela Profesional*. Zaragoza: Ediciones Universidad San Jorge.

García de Jalón Comet, Ángel. 1986. “Jalón Ángel: Medio siglo de sombras, luz y color”. *Andalán*. no 444: 23-30.

García de Jalón Hueto, Ángel (Jalón Ángel). 1976. *Apuntes para una conferencia sobre la historia de los comienzos de la Escuela Profesional San Valero* (manuscrito personal).

García de Jalón Hueto, Perfecto. n.d.. *Ángel García de Jalón Hueto: “Jalón Ángel”* (apuntes personales manuscritos).

Irala Hortal, Pilar. 2022. *Jalón Ángel (1898-1976). Más allá del fotógrafo*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Irala Hortal, Pilar. 2013. *Jalón Ángel: Un fotógrafo moderno*. Zaragoza: Ediciones Universidad San Jorge.

Sánchez, Alberto. 2008. “Encuentros con fotógrafos aragoneses: Luis Ramón Díez. El alumno privilegiado de Jalón Ángel”. *Revista Sombras*. Foto, no. 115: 9-11.

Sánchez Vigil, Juan Miguel. 2001. “La fotografía como documento en el siglo XXI”. *Revista Documentación de las Ciencias de la Información* 24: 255-267. Acceso el 26 Sep. 2024. <https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/DCIN0101110255A>

Tartón, Carmelo y Alfredo Romero. 1985. *Jalón Ángel*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza.

Tartón, Carmelo. 1999. *Los fotógrafos aragoneses*. Col. CAI – Cuadernos de Arte e Iconografía, nº 17. Madrid: Fundación Universitaria Española [ed. original 1895].

- **Libros de libros de fotografía:
estudio, divulgación
y archivo de un patrimonio
en expansión**

Susana S. Martins

Libros de libros de fotografía: estudio, divulgación y archivo de un patrimonio en expansión¹

Susana S. Martins
IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

Resumen

Pese a su reconocimiento disciplinario generalizado, la importancia de los libros de fotografía en el panorama de los estudios fotográficos y la cultura visual, hoy en día, sigue siendo relevante. Este texto explora la relación actual entre el libro y la fotografía, analizando los desafíos e impactos del estudio, de la divulgación y del archivo de libros fotográficos, así como el papel del “libro de libros fotográficos” como soporte archivístico (y museológico) central para la conservación de este valioso patrimonio editorial y la construcción de su propia historia.

Palabras clave: Libros de fotografía, “fenómeno fotolibro”, patrimonio editorial fotográfico, archivo, historia de la fotografía.

Punto previo

Afirmar que los libros de fotografía son una “plataforma suprema” para los fotógrafos que pretendan expandir y divulgar su trabajo a un público diverso y amplio es algo relativamente consensuado (Magnum Photos s.f.). Esta expresión de Martin Parr, fotógrafo y coleccionista de fotolibros, refleja bien la dimensión pionera y transformadora del primer volumen de *The Photobook: A History*, obra de referencia que Parr coeditó con Gerry Badger (2004)². Tras veinte años y tres volúmenes dedicados a este momento revolucionario en la afirmación del libro de fotografía como campo de estudio, puede que parezca innecesario seguir hablando de la importancia de conocer e investigar los fotolibros. Sin embargo, tanto la producción de libros de fotógrafos como las investigaciones y los “libros sobre fotolibros” realizados por estudiosos y comisarios continúan aumentando.

¹ Este trabajo ha sido financiado por fondos nacionales a través de la FCT – Fundación para la Ciencia y la Tecnología, I.P., en el marco de los proyectos UIDB/00417/2020 (DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020>), UIDP/00417/2020 (DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDP/00417/2020>), LA/P/0132/2020 (DOI: <https://doi.org/10.54499/LA/P/0132/2020>), PTDC/COM-OUT/4851/2021 (DOI: <https://doi.org/10.54499/PTDC/COM-OUT/4851/2021>).

² Tras este primer libro se publicaron otros dos, homónimos, editados en 2006 y 2014 (Parr e Badger 2006, 2014).

Así pues, más que reforzar la pertinencia ya reconocida del libro de fotografía, este texto aborda la relación entre los libros y la fotografía desde dos perspectivas. Por un lado, se analizan algunos de los desafíos, las motivaciones y los impactos que caracterizan los procesos de estudio, divulgación y archivo de libros de fotografía; por otro lado, se intenta comprender cómo el propio libro puede llegar a ser un medio archivístico (a veces museológico) fundamental para la investigación y la salvaguardia de este complejo patrimonio editorial. Evocando casos concretos de diferentes contextos, también se sugiere que los fotolibros no solo son cruciales para la historia de la fotografía y el arte, sino que también son importantes en los campos de la memoria social y cultural al afirmarse como agentes decisivos en la escritura de su propia historia.

Saltar de la página: el universo de los fotolibros y sus múltiples dimensiones

Si tenemos en cuenta que el libro atraviesa toda la historia de la fotografía, es importante observar que la validación académica y cultural del libro de fotografía fue tardía. Pese a que, a partir de la década de 1960, una representativa genealogía de artistas plásticos abrazó la fotografía como su lenguaje principal (Fogle 2003) —abriendo también camino a la integración plena de la fotografía en el mercado del arte contemporáneo—, la llamada “revolución de los fotolibros” solo se consolidó de manera más transversal y con efectos visibles en diferentes planos en este último milenio.

En los circuitos científicos, la inscripción disciplinaria del libro de fotografía se halla cada vez más arraigada, tanto por el número creciente de tesis, tesinas y proyectos de investigación dedicados al tema como por la cantidad de cursos, clases o planes de estudio que, en el siglo XXI, pasaron a integrar aspectos relacionados con libros de fotografía y la circulación de la fotografía impresa. Además, la propia naturaleza híbrida del libro de fotografía, no siempre fácil de definir, acentúa su carácter transdisciplinario y su potencial interés para proyectos y campos de estudio diversos y no exclusivamente

culturales o artísticos. El libro de fotografía constituye así un área de trabajo significativamente dialogante y cuyo impacto alcanza otros circuitos variados, tanto dentro como fuera de las universidades (Edwards 2023).

Los museos, bibliotecas, centros culturales, festivales y archivos han sido instituciones clave en el camino recorrido hacia la valorización de los libros de fotografía, al convertirse con frecuencia en actores y colaboradores de proyectos y colecciones que, entre otros objetivos, pretenden divulgar los fotolibros y sus historias entre un público diverso. Por tanto, los fotolibros han propiciado, sobre todo en la última década, numerosas e importantes exposiciones, tanto de escala reducida como de mayor relevancia, que a veces se aproximan —por la dimensión experimental, la propuesta comisariada o la investigación desarrollada— al formato de grandes exposiciones de arte contemporáneo.



Fig. 1. Vista de la Exposición *The Photobook Phenomenon* en el CCCB, Barcelona, 2017.
© CCCB, La Fotogràfica (CCCB 2017)

La proliferación de estas iniciativas alcanzó tal efervescencia que, en 2017, en Barcelona, se realizó la exposición oportunamente titulada *The Photobook Phenomenon*, en una colaboración entre el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) y la Fundación Foto Colectania, que pretendía precisamente ser una gran muestra sobre fotolibros y a la vez incidir en las profundas

transformaciones disciplinarias y artísticas activadas por ellos (CCCB 2017). Comisariada colectivamente por nueve especialistas en la materia (Gerry Badger, Horacio Fernández, Ryuichi Kaneko, Erik Kessels, Martin Parr, Markus Schaden, Frederic Lezmi, Irene de Mendoza y Moritz Neumüller), la exposición se articulaba en diversos núcleos temáticos o críticos, que buscaban abordar los contornos de este fenómeno, su internacionalización y su complejidad (CCCB 2017).

Además de la visión casi retrospectiva sobre el “fenómeno de los fotolibros”, uno de los puntos innovadores de la exposición fue el intento de incluir aspectos de su propia crítica, subrayando, entre otros, la estrecha relación entre la historia de los fotolibros y el coleccionismo privado, las dinámicas de mercado, la representatividad geográfica y cultural inevitablemente incompleta, o la dificultad en presentar con eficacia el objeto libro en un contexto de exposición (superada con recursos tecnológicos y zonas que permiten tocar el libro) (Neumüller et al. 2017).

Esta entrada de los libros de fotografía en los museos no solo se reflejó en exposiciones colectivas y panorámicas, sino que también adquirió otros formatos, a veces centrados en un único fotolibro. Ese fue el caso de la exposición *Lisboa “Cidade Triste e Alegre”: Arquitectura de um Livro* (2018), en el Museo de Lisboa, dedicada totalmente al fotolibro de referencia de Victor Palla y Costa Martins (Aragão 2018).

Paralelamente, en el mercado y el coleccionismo se sintió otra de las repercusiones significativas de la “fiebre”³ por el fotolibro. Los libros de fotografía son una de las tipologías que en los últimos años se ha valorado más y han pasado a tener una presencia asidua en ferias y subastas de arte y antigüedades, muchas veces con secciones específicas y precios que aumentan exponencialmente.⁴

³ El término “fiebre” también se suele usar para describir la amplia y explosiva dimensión del interés por los fotolibros en diferentes foros, como, por ejemplo, es el caso de un importante festival anual en España que, precisamente, se llama *Fiebre Photobook*.

⁴ Véase como ejemplo el caso de una primera edición del libro *Lisboa “Cidade Triste e Alegre”*, de Victor Palla y Costa Martins (1959), subastada en 2007, en la casa de subastas Christie’s, por el sorprendente valor de 9.600 libras (Christie’s 2007). Cabe precisar que se trataba del único libro portugués incluido en la primera antología de fotolibros publicada por Parr y Badger (2004).

Así como a finales del siglo XX la adquisición de libros de fotografía era relativamente asequible y se limitaba a contactos entre coleccionistas (o simples interesados), libreros de libros antiguos y artistas, en el contexto actual otros agentes y sistemas valorativos han entrado en escena, dinamizando y regulando el mercado, presencialmente o en línea, y estableciendo certificados y criterios de calidad y valor históricamente alejados de muchos de estos objetos (múltiples y reproducibles). En este nuevo escenario, las historias anecdóticas de individuos e instituciones que recurren a los catálogos, las exposiciones y los libros sobre fotolibros como manera de encontrar orientaciones y referencias para eventuales adquisiciones son recurrentes.⁵



Fig. 2. Vista de la exposición *Lisboa "Cidade Triste e Alegre": Arquitetura de um Livro*. Museo de Lisboa, 2018. Fotografía: © EGEAC - Museu de Lisboa/José Avelar

En las últimas décadas, el libro de fotografía ha vivido una dinámica renovada en el marco de la creación fotográfica. Pese a no ser una novedad el hecho de que muchos fotógrafos contemporáneos hayan desarrollado proyectos artísticos en forma de libro, el fotolibro ha ganado una nueva preponderancia,

⁵ En este sentido, David Campany (2014) observa que los libros de fotolibros a veces son una “broma para coleccionistas serviles y perezosos que usan estos tres volúmenes como una especie de guía de compra para conocedores” [trad.].

tal como demuestra su proliferación en todas las formas y registros, desde los pequeños folletos hasta fanzines y sofisticadas publicaciones y libros de artista.

Pese a que el fotolibro no es fácil de definir o categorizar con exactitud, como tan bien apreció David Company en *The 'Photobook': What's in a name?* (2014), es evidente que se ha convertido en un medium legitimado en los circuitos artísticos, y ha sido elegido por los artistas como un formato final de muchos trabajos fotográficos que, con frecuencia, no existen ni son divulgados de otra manera. De este modo, se está viviendo una inversión de los circuitos tradicionales de visibilidad artística, pues los trabajos ya no se presentan por primera vez en la exposición o la galería, sino preferencialmente en los libros de fotografía, y solo se despliegan posteriormente en relatos expositivos y obras de escala museológica.

Así pues, ante un panorama tan rico, más que abrazar la inevitablemente incompleta tarea de hacer un inventario de los libros de fotografía, es importante cuestionarnos cómo podemos encontrar formas de celebrar su pluralidad y tratar la fluidez de estas publicaciones, intentando escribir, preservar e inscribir sus relatos en una historia crítica para el futuro.

Libros sobre fotolibros: archivar y reinventar la historia

La dificultad de investigar y conservar libros de fotografía pasa, en primer lugar, por luchar contra su desconocimiento. Este “hacer conocido” es una condición necesaria para que las ediciones dispersas se puedan poner en perspectiva en conjunto y no se limiten a ser una colección de libros, sino también un patrimonio editorial fotográfico; es decir, un bien colectivo, compartido y compartible.

Muchos de los desafíos de trabajar con fotolibros, especialmente los más recientes y no artísticos, se derivan del hecho de que su valor histórico o estético puede que aún no se encuentre museológicamente reconocido

ni culturalmente estabilizado. Pese a existir muchas publicaciones de este género, los fotolibros todavía componen una historia que, por diversas razones —frágil materialidad, naturaleza fragmentada e informal, pequeñas tiradas, ausencia de valoración, falta de representatividad estratégica en colecciones de museos, archivos y bibliotecas, catalogación ambigua— es compleja y se halla recurrentemente en riesgo de distorsión u olvido. De este modo, se configura un patrimonio vivo pero irregular y, por consiguiente, rastrear este territorio fotográfico significa superar dificultades relacionadas con la identificación y el inventario de los libros de fotografía estudiados.

Desde este punto de vista, es comprensible que uno de los aspectos más destacados del fenómeno del fotolibro sea el hecho de que su historia se haga, consistentemente, a través de la edición de nuevos libros que agrupan y “archivan” los primeros. Esto es fácilmente visible en los primeros ejemplos que forjaron las bases de este campo disciplinario —los imprescindibles *The Book of 101 Books* de Adrew Roth (2001) o *The Photobook: A History* de Martin Parr y Gerry Badger (2004)—, pero también en el movimiento subsiguiente, en el que se verifica una mayor “nacionalización” de las historias de los libros de fotografía. Desde Japón hasta Bélgica, desde Holanda hasta España o Suiza, muchos “libros de libros” o “libros-archivo”, organizados en torno a la producción editorial realizada en ciertos países, intentaron y siguen intentando afirmar las especificidades culturales de esos contextos y contribuir al enriquecimiento de los discursos históricos y visuales, pluralizándolos (Gierstberg y Suermondt 2012, Pfrunder 2012, Ryuichi y Heiting 2017, Berghmans 2019).

Esta circularidad, en la que los libros fotográficos regresan al libro, encierra una curiosa dinámica. No solo por el hecho de devolver los libros a la página fotográfica, permitiéndoles así una nueva circulación, sino también porque a través del “libro-archivo” —tal como sucede en los archivos convencionales— los fotolibros adquieren una lectura colectiva que promueve su patrimonialización y consiguiente salvaguardia, como artefactos culturales cuya memoria es importante rescatar y preservar para el futuro. Además, esa archivística de la página transforma la naturaleza de las publicaciones, que de otro modo serían aisladas o poco conocidas. Al agrupar estos libros se

forja una “comunidad”, una idea de “familia” que, incluso con sus fricciones y potenciales disfuncionalidades, reclama ser vista en conjunto.

Pese a que este fenómeno ha merecido una intensa atención crítica —puesto que esas selecciones también acaban generando nuevos cánones que motivan dinámicas de valoración, jerarquía y omisión—, sigue mostrándose relevante, ya que los estudios sobre el libro fotográfico también están propiciando la construcción de narrativas históricas más diversas y policéntricas.

Sabemos que el archivo como lugar recurrente de fascinación y crítica en el arte y el pensamiento contemporáneo ha sido permanentemente cuestionado, sobre todo en su alegada neutralidad y autoridad (Foucault 1969, Derrida 1995, Foster 2004). En este sentido, se identifica un paralelismo interesante con los libros fotográficos y su investigación, que también han intentado abrazar nuevos posicionamientos, temáticas y lugares en los que comunicar. Sin la ambición de caracterizar la totalidad del actual panorama, se pueden evocar algunos ejemplos de esta transformación en el campo de los fotolibros.

Por un lado, cada vez se impulsan más exposiciones e investigaciones, tanto por parte del coleccionismo privado como por un marco institucional, en el ámbito del cual museos, archivos y, sobre todo, bibliotecas han dedicado especial atención a sus colecciones de libros fotográficos y de artistas, a través de la implementación estratégica de políticas de adquisición y exposición que las divulguen y las pongan en valor.⁶

En otros casos el estudio de los fotolibros también ha permitido trazar ámbitos temáticos que metodológicamente expanden y actualizan el campo.

⁶ En Portugal destaca el caso de la Biblioteca de Arte de la Fundación Calouste Gulbenkian, que, por un lado, se ha convertido en una colección de libros de artista y edición independiente hecha con criterio, donde el libro fotográfico tiene un papel importante, y, por otro, ha contribuido a desarrollar políticas de exposición y colaboraciones académicas en las que la investigación sobre libros ha sido relevante. En España se ha seguido una estrategia idéntica, sobre todo en el caso de la Biblioteca y el Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que no solo diferenció y clasificó su importante colección de fotolibros, facilitando las búsquedas, sino que también ha acogido exposiciones de fotolibros, como por ejemplo *Libros que son fotos, fotos que son libros* (2013-2014) o, más recientemente, *Lo que ellas vieron* (2024).



Fig. 3. Russet Lederman y Olga Yatskevich, eds. *What They Saw: Historical Photobooks by Women, 1843-1999*. 2021. Cubierta del libro. © 10x10 Photobooks. Cortesía de las editoras

Por ejemplo, varias iniciativas han contrapuesto relatos complementarios y reveladores sobre el papel de las mujeres y sus voces a una historia del fotolibro marcadamente masculina (tanto en lo que respecta a los autores como a los comisarios, coleccionistas y académicos que le dieron forma al principio). Destaca el proyecto *What They Saw: Historical Photobooks by Women, 1843-1999*, de las comisarias Russet Lederman y Olga Yatskevich, que reúne un conjunto alternativo de publicaciones, en esta ocasión de imágenes realizadas por mujeres fotógrafas, comúnmente ausentes de las grandes antologías de fotolibros. Iniciado en 2021, se afirma como una plataforma de visibilidad para las fotógrafas, no solo a través de la publicación homónima, que “archiva” más de 250 volúmenes firmados por mujeres (Lederman y Yatskevich 2021), sino también mediante diversas muestras itinerantes, con un relevante componente de contacto directo con los libros⁷, que ha recorrido diversos espacios y ciudades, buscando llegar a nuevos públicos, a una escala global.

⁷ En la plataforma en línea del proyecto, las exposiciones que incluyen estos momentos de contacto directo con el libro se describen como “hands-on touring reading room exhibition” (10x10 Photobooks s.f.).

En la última década, a la par de los cuestionamientos estéticos sobre la materialidad de los fotolibros (Bértolo y Campany 2022), han surgido nuevas terminologías y subgéneros, desde la afirmación de conceptos como “*paper cities*” o “retratos de ciudad” en fotolibro (Martins y Reverseau 2016; Fernández 2016), pasando por el reconocimiento del potencial político y propagandístico de estas ediciones (Neves 2022).

Hoy en día, con la comunicación instantánea a escala global tan presente, otros métodos colaborativos también han caracterizado con éxito el campo de los libros de fotografía y han permitido trazar relaciones entre publicaciones de contextos diversos, a la luz de posicionamientos, conceptos y temas específicos. En esta línea, los casos de la plataforma en línea *Africa in the Photobook*, diseñada y mantenida por Ben Krewinkel (2015), o, más recientemente, la página web *Protestinphotobook*, coordinada por Luciano Zuccaccia a partir de su propia colección (s.f.), son dos buenos ejemplos que sirven para demostrar que el estudio de los fotolibros se adecúa a los formatos y los archivos digitales, a nuevas formas de investigación colaborativa y a la definición de enfoques experimentales y comisariados.



Fig. 4. Zanele Muholi: *Somnyama Ngonyama, Hail the Dark Lioness*, 2018. Página doble.
Fuente: *Africa in the Photobook*. © Ben Krewinkel y *Africa in the Photobook*

Consideraciones finales: ¿libro-archivo, libro-museo?

Teniendo en cuenta estas vías de acción, se propone una última idea: que el futuro de la producción académica y editorial relacionada con los libros fotográficos pueda acercar más los “libros de fotolibros” a la figura del “museo” que a la del “archivo”. Si consideramos muchos de los “libros-archivo” como “libros-museo”, varias de las operaciones que tienen lugar en ellos pueden ser, probablemente, más esclarecedoras.

Tomemos como ejemplo una publicación portuguesa, el reciente volumen *Livros de Fotografia em Portugal: da Revolução ao Presente*⁸, de edición y autoría colaborativas, que invita al lector a “sumergirse [...] en la fértil historia del libro de fotografía portugués a partir de la década de 1970” (Guéniot et al 2023, 19). Al ser un trabajo que incide en la diversidad de un periodo específico, este libro articula una serie de principios de carácter casi museológico.

En primer lugar, la publicación se basa en un gesto asumido de selección y comisariado de los libros que congrega. Sin pretender hacer un inventario exhaustivo, refleja una lógica en la que hay criterio, más coleccionista que recolectora. Además, más allá de las opciones tomadas, el proyecto afirma una importante vocación patrimonial, reforzando así la premisa de que, al igual que en los museos, el conocimiento, la catalogación y el estudio de estos libros son esenciales para la valorización y la conservación de una importante herencia colectiva.

⁸ Este libro fue distinguido recientemente en el festival internacional PHotoESPAÑA 2024 con el premio de Mejor Libro de Fotografía del Año, en la categoría de Investigación. La publicación contó parcialmente con una investigación llevada a cabo en el marco del IHA-Seed *Project Imagens & Livros. Estudo sobre o património editorial fotográfico em Portugal (1974 até ao presente)*, desarrollado en el marco del grupo MuSt – Estudos de Museus, entre el 2021 y el 2022 (IHA 2021).



Fig. 5. David-Alexandre Guéniot, Filipa Valladares, José Luís Neves y Susana Lourenço Marques, eds. *Livros de Fotografia em Portugal: Da Revolução ao Presente*, 2023. Cubierta y contracubierta. © Pedro Nora Design. Cortesía de los editores.

El estudio también merece ser destacado en términos gráficos, al adquirir él mismo la forma de un fotolibro, en el cual el diseño y la composición revelan un extremo cuidado editorial por la autonomía y la dignidad de las imágenes recopiladas en él. Simultáneamente, este trabajo reconfigura en el diseño de la página cuestiones relacionadas con la espacialización de las imágenes —el diseño gráfico casi como equivalente al diseño de exposiciones, para recuperar el paralelismo explorado por Oliver Lugon (1998)—, tal como generalmente las reconocemos en los espacios de las galerías y los museos.

Finalmente, el trabajo de edición también converge con el pensamiento de comisariado en este marco material y visual. Los diferentes capítulos organizan los libros como si se tratara de pequeñas exposiciones, articulándolos no cronológicamente ni por autor, sino en núcleos temáticos y conceptuales que proponen argumentos y formas de interpretación de la historia editorial fotográfica en Portugal. En ese sentido, sobresale una experimentación y un ensayo que la exposición museológica también suele compartir. Al poner las obras lado a lado, en pequeños grupos, se destacan escalas y contrapuntos inesperados y se incita a realizar lecturas paralelas que, más allá de la dimensión comparativa, tienen la calidad de encontrar afinidades en territorios insospechados que sugieren lazos de familiaridad.

Teniendo en cuenta la dinámica y la reinención que caracteriza al fotolibro, uno de los aspectos transversales a muchos de estos proyectos, y cuyo potencial aún está lejos de agotarse, es precisamente esa capacidad renovada de definir posicionamientos plurales y de crear “comunidad”. Ese “ser con otro” es uno de los grandes poderes del libro, algo que en el libro fotográfico se refuerza y se intensifica. Para estas “comunidades de libros” en forma de libros, queda el deseo de que pase como en otras familias: que sigan encontrando formas de convivir, dialogar, divergir y, en el caso de ser posible, de multiplicarse.

Referencias

- Aragão, Rita Palla, ed. 2018. *Lisboa “Cidade Triste e Alegre”: Arquitectura de um Livro*. Lisboa: EGEAC- Museu de Lisboa.
- Berghmans, Tamara, ed. 2019. *Photobook Belge: 1854-Now*. Veurne: Cannibal/Hannibal Publishers.
- Bértolo, José y David Company, eds. 2002. “Materialities of the Photobook/Materialidades do Livro de Fotografia”. *Compendium. Journal of Comparative Studies – Revista de Estudos Comparatistas* 2 (número temático).
- Company, David. 2014. “What’s in a name?”. *The Photo Book review* (007).
Acceso el 26 Sep. 2024. <https://davidcompany.com/the-photobook-whats-in-a-name/>
- CCCB. 2017. “Photobook Phenomenon – exhibition”. Acceso el 1 Jul. 2024.
<https://www.cccb.org/en/exhibitions/file/photobook-phenomenon/225004>
- Christie’s, 2007. “Victor Palla e Costa Martins”. Acceso el 1 Jul. 2024.
<https://www.christies.com/en/lot/lot-4914513>
- Derrida, Jacques. 1995. *Archive fever: A Freudian impression*. Chicago: University of Chicago Press.
- Edwards, Paul, ed. 2023. *The photobook world. Artist’s books and forgotten social objects*. Manchester: Manchester University Press.
- Fernández, Horacio. 2016. *Nueva York en Fotolibros / New York in Photobooks*. Granada: Centro José Guerrero e RM Editores.
- Fogle, Douglas, ed. 2003. *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*. Minneapolis, MN: Walker Art Center.
- Foster, Hal. 2004. “An archival impulse”. *October* 110: 3-22.
- Foucault, Michel. 2021. *A Arqueologia do Saber*. Lisboa: Edições 70 [ed. original 1969].
- Gierstberg, Frits y Rik Suermondt, 2012. *The Dutch Photobook: A Thematic Selection from 1945 Onwards*. New York: Aperture Foundation.
- Guéniot, David-Alexandre, Filipa Valladares, José Luís Neves y Susana Lourenço Marques, eds. 2023. *Livros de Fotografia em Portugal: Da Revolução ao Presente*. Lisboa y Porto: Ghost Editions, Pierrot le Fou e STET – livros & fotografias.

IHA - Instituto de História da Arte, 2021. "Seed-project: Imagens e Livros. Estudo sobre o património fotográfico em Portugal (1974-presente)". Acceso el 1 Jul. 2024.
<https://institutodehistoriadaarte.com/research/seed-projects/imagens-e-livros/>

Krewinkel, Ben. 2015. *Africa in the Photobook*. Acceso el 1 Jul. 2024.
<https://africainthephotobook.com/about/>

Lederman, Russet y Olga Yatskevich. 2021. *What They Saw: Historical Photobooks by Women, 1843–1999*. New York: 10x10 Photobooks.

Lugon, Olivier. 1998. "La photographie mise en espace. Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930)". *Études Photographiques*, 5 (Nov.).
<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/168>

Magnum Photos. n.d. "The Golden Age of the Photobook". Acceso el 2 Jul. 2024.
<https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/golden-age-photobooks/>

Martins, Susana y Anne Reverseau, eds. 2016. *Paper Cities: Urban Portraits in Photographic Books*. Leuven: Leuven University Press.

Neümuller, Moritz et al., ed. 2017. *Photobook Phenomenon*. Barcelona: RM Editores, CCCB, Fundació Foto Colectania.

Neves, José Luís, ed. 2022. "Photobooks as Propaganda. A Platform for Power, Protest and Persuasion". *PhotoResearcher* 38 (número temático). European Society for the History of Photography.

Palla, Victor y Costa Martins. 1959. *Lisboa "Cidade Triste e Alegre"*. Lisboa: Círculo do Livro.

Parr, Martin y Gerry Badger. 2004. *The Photobook: A History*, volume 1. London: Phaidon.

—. 2006. *The Photobook: A History*, volume 2. London: Phaidon.

—. 2014. *The Photobook: A History*, volume 3. London: Phaidon.

Pfrunder, Peter y Fotostiftung Schweiz, eds. 2012. *Swiss Photobooks from 1927 to the Present. A Different History of Photography*. Zürich: Lars Müller Publishers.

Roth, Andrew, ed. 2001. *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*. New York: PPP Editions e Roth Horowitz LLC.

Ryuichi, Kaneki y Manfred Heiting, 2017. *The Japanese Photobook, 1912-1990*. Gottingen: Steidl Books.

Zuccaccia, Luciano. n.d. "Protest in Photobook". Acceso el 1 Jul. 2024.
<https://www.protestinphotobook.com/>

10x10 Photobooks. n.d. "What they saw: Historical Photobooks by Women Reading Room". Acceso el 1 Jul. 2024. <https://10x10photobooks.org/what-they-saw/>

- **La exposición de atrocidades:
una cuestión colonial**

Afonso Dias Ramos

Resumen

Partiendo de un caso reciente e inédito de inclusión de fotografías explícitas de atrocidades de guerra en una exposición de arte contemporáneo en Portugal, este ensayo pretende plantear y discutir algunos de los complejos problemas éticos, políticos y culturales que existen en la relación entre el archivo privado y la historia pública durante las guerras de descolonización, considerando específicamente el conjunto de las imágenes más importantes en la denuncia de los excesos de la violencia colonial portuguesa en África, cuya historia todavía permanece desconocida.

Palabras clave: fotografía, colonial, atrocidad, guerra, arte contemporáneo

El archivo como atrocidad²

En las dos últimas décadas de estudios artísticos la investigación sobre el archivo se ha superpuesto a la investigación en el archivo (Dias Ramos 2020). El objeto teórico en sí mismo, como unidad conceptual y abstracción filosófica, ha prevalecido sobre el escudriñamiento de imágenes y sus historias. Este ensayo reúne algunas notas sobre esta coyuntura, sobre cómo imágenes conflictivas del periodo colonial tardío han cruzado dos terrenos, el de la historia pública y el del arte contemporáneo. El punto de partida es la exposición realizada en Anozero, la Bienal de Arte Contemporáneo de Coímbra, titulada O Fantasma da Liberdade (2024) y comisariada por Ángel Calvo Ulloa y Marta Mestre, que ocupó dos salas del piso superior del monasterio de Santa-Clara-a-Nova. Esta consistió en una instalación (figs. 1 y 2) basada en el archivo personal del cantautor portugués Luís Cília (Huambo, Angola, 1943), que se negó a participar en la guerra colonial y pasó a vivir en el exilio en Suecia entre 1964 y 1974.

¹ Este trabajo ha sido financiado por fondos nacionales a través de la FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., en el marco del proyecto UIDB/00417/2020 (DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020>).

² Se alerta sobre el hecho de que este texto contiene descripciones de imágenes y hechos que pueden ser susceptibles de causar incomodidad o perturbar a lectores sensibles.



Figs. 1 e 2 - Instalación del Archivo Luís Cília en *O Fantasma da Liberdade*, Anozero - Bienal de Arte Contemporáneo de Coímbra, 2024. Fotografías de Afonso Dias Ramos. Cortesía de Anozero - Bienal de Arte Contemporáneo de Coímbra.

Una de estas salas, totalmente oscura, consta solo de un antiguo proyector de diapositivas cuyo tambor amplía en la pared, con ruido y en bucle, cuatro fotografías en blanco y negro. En ellas se puede reconocer al cantautor exhibiendo una serie de fotografías ampliadas en el *Neue Lieder zu den X*, un festival de la canción política en la República Democrática Alemana, en 1973. La segunda sala es más amplia y está más iluminada, con las ventanas abiertas sobre la ciudad de Coímbra. En el centro se halla una mesa que no solo dispone de las copias de las fotografías ampliadas para exhibición pública, sino también de una serie de vinilos de Luís Cília, uno de los cuales reproduce esas imágenes al lado de las letras de canciones, contextualizándolas a la luz de la acción política que se trababa en el exterior, contra la dictadura portuguesa y la guerra colonial. Sobre el tablero de cristal de la mesa, un montón de hojas de papel invita a los visitantes a llevarse con ellos las palabras de una de sus canciones más famosas, una versión del poema de un escritor azoriano exiliado en Brasil, Jonas Negalha:

Rueda / Sangrienta / Una pelota / En el suelo / De Angola. / El día / Ya avanza, / Brilla / El sol / En la polvareda / Incendiada. / Soldados / Juegan / A fútbol / Con la pelota / Que bota / Sangrando / En el suelo / De Angola. / Nadie / Distingue / En la pelota / Encharcada / En la arena / Empastada / En la hierba / Que gira / En el suelo / La cabeza / De un negro / Sangrando / Que rueda / En el suelo / De Angola.
(Negalha 1963, 7, trad.)

El aparato de las dos salas se estructuraba en función de un conjunto de fotografías peculiares de violencia extrema: imágenes-trofeo de atrocidades de soldados portugueses, cometidas como respuesta militar a la masacre de la Unión de los Pueblos de Angola (UPA) del 15 de marzo de 1961, en el norte de Angola, que había hecho estallar el comienzo de la guerra colonial (1961-1975).

Estas imágenes muestran a soldados portugueses sonriendo mientras sostienen un espetón con la cabeza de un hombre negro empalada, o mientras queman cadáveres de hombres negros, o decapitando un cuerpo y después exhibiendo la cabeza ante la cámara, o pisando un cadáver negro sobre el asfalto; también muestran dos cabezas de hombres negros en el suelo en estado de descomposición; e innumerables cabezas negras en palos clavados en un montón de tierra.

De repente, en el recorrido relativamente inocuo de la bienal, estas visiones de una violencia innombrable asaltan a los espectadores, exhibiendo, sin avisos y sin filtros, y pese a estar enmarcadas en visitas mediadas que explicaban el contenido y el contexto de las imágenes a un público amplio, acciones humanas que van mucho más allá de las normas de respeto por el otro. Un elemento sonoro añadía en ambas salas el silbido del propio Luís Cília, extraído de la banda sonora de la película *O Salto* (1967) de Christian de Chalonge, sobre la emigración portuguesa en la periferia de París, uniendo así ambos polos trágicos de la dictadura colonial.

En el texto mediador y en el respectivo catálogo los comisarios se refieren a la inclusión de estas piezas como “un protoarchivo que resguarda algunas de las memorias de sus presentaciones públicas”, que promueve la “reflexión sobre asuntos que siguen siendo de difícil asimilación” (Ulloa y Mestre 2024, 136). La exhibición pública del archivo privado chocante se ve como una:

[...] oportunidad para, además de homenajear la figura de Luís Cília y destacar el papel de la música en la historia de la resistencia, traer al público imágenes que durante mucho tiempo se mantuvieron alejadas del imaginario colectivo sobre el pasado colonial de Portugal. Estas imágenes resucitan fantasmas que el país ocultó por detrás de puertas muy bien cerradas y, en cierto modo, surgen como una invitación a reformular los relatos que cercan ese pasado [...].
(Ulloa y Mestre 2024, 136)

La instalación a partir del fondo de Luís Cília —el denominado protoarchivo que adquiere un estatuto indefinido entre la obra de arte y el documento histórico— plantea una serie de cuestiones ante el evento más sangriento y más tabú de la guerra colonial. ¿Cómo se lidia con un archivo grotesco como

este de imágenes de atrocidades, en el contexto de una guerra colonial, y cómo se puede defender la exposición pública tardía de “pornografía de guerra”? ¿Cuáles son los criterios para que eso ocurra y genere un debate? ¿Qué función social tuvieron estas imágenes y cuáles han sido sus condiciones históricas de visibilidad? ¿Qué identidades se deben o no se deben proteger? ¿A qué público se puede dirigir esta muestra? Y ¿hasta qué punto la reproducción de estas imágenes, o su continua ocultación, no perpetúa el intento criminal o la violación de la dignidad humana ahí representada? ¿Qué protocolos existen para lidiar con imágenes conflictivas si estas nunca se someten a la confrontación con el público?

En esta exposición sobre los fantasmas del pasado el lugar central y provocador del protoarchivo señala un nudo complicado de ética, política e historia, y obliga a reflexionar sobre el voyerismo ante el sufrimiento de los otros y sobre la diferencia deontológica entre el perpetrador y la víctima. Sin embargo, pese a ser un tema controvertido, no se registraron abiertamente reacciones viscerales o discusiones públicas. En los medios de comunicación solo hubo referencias indiferentes u oblicuas, como en la simbólica mención evasiva del periódico *Público* de la visita de la ministra da Cultura de Portugal, Dalila Rodrigues: “En la salida, también pasó por la exposición de Luís Cília, basada en el archivo del cantautor. Se despidió de Coímbra y de la bienal tras mantener una conversación privada con el alcalde, con la misma discreción que al llegar” (Luz 2024).

En primer lugar, es sintomático que en las últimas décadas la revelación tardía de imágenes que documentan actos de violencia fuera del marco legal —procedentes sobre todo de archivos privados— en las guerras de descolonización nunca haya tenido impacto en el discurso público o en la agenda política en Portugal. Sin embargo, el problema se agrava con esta instalación, puesto que no se trata precisamente de un rescate de fuentes hasta entonces escondidas. Al contrario, evoca el momento más sangriento de la historia contemporánea y las fotografías más temidas e internacionalmente perjudiciales para la imagen del régimen colonial portugués, que hizo todo lo posible para que sus ciudadanos no pudieran acceder a ellas. Pese a tratarse

de una exposición sin precedentes en el contexto del arte contemporáneo en Portugal, tuvo lugar sesenta años después de los acontecimientos retratados, y décadas más tarde de que una de estas imágenes chocantes adquiriera un lugar destacado (que aún mantiene) en el Museo de las Fuerzas Armadas de Luanda. Este ensayo desmenuza algunas razones históricas para pensar en esa discrepancia.

Todas las fotografías expuestas en el protoarchivo de Luís Cília fueron censuradas en Portugal, pero tuvieron una intensa circulación en el exterior y fueron usadas como símbolo máximo de la falta de humanidad del régimen colonial portugués. Pese a ello, la singularidad del archivo visual nunca fue objeto de un análisis crítico (véase Dias Ramos 2014 y 2023). De este modo, la instalación del archivo privado de Luís Cília prometía, por un lado, propiciar una reinversión simbólica en la espiral de violencia mal analizada que definió el estallido de la guerra en Angola y, por otro lado, abrir el debate sobre la responsabilidad de presentar esas historias chocantes en una exposición de arte contemporáneo y en un monumento histórico.

Dar un vuelco a la Historia

La documentación sobre las masacres contra Portugal es exhaustiva y avasalladora. En cambio, lo poco que se sabe sobre la respuesta militar del ejército portugués ha suscitado algunos de los mayores escándalos públicos recientes, sobre todo tras la revelación de un informe militar secreto que describe la “acción punitiva” en la que los soldados portugueses decapitaron a los “terroristas” (Canelas e Salema 2012). Son historias que la canción y las fotografías de Luís Cília evocan y que, pese no haber podido ser comprobadas, nunca estuvieron ausentes de la esfera pública después de la guerra. En el documental de Joaquim Furtado, *A Guerra* (2007-12), al son de la canción mencionada anteriormente, José Vilhena, un soldado portugués destacado en Angola durante el ciclo de violencia de 1961, pese a negarse a dar detalles concretos, lo acaba admitiendo:

Recuerdo tener un disco comprado en París de un gran cantante, que por aquel entonces cantaba unas canciones sobre el terrorismo en Angola. Lo que cantaba en esas canciones era verdad. Es lo que puedo decirle... (Furtado 2010)

Aunque todavía desconocidas por el gran público, se sabe que esas imágenes circularon al principio de mano en mano en Portugal como venganza ante las masacres de la UPA. Sin embargo, su sentido histórico y la urgencia política se comprenden mejor con la reacción del régimen colonial portugués, al sospechar que Agostinho Neto tendría una de esas imágenes. La obsesión por apoderarse del archivo visual de los acontecimientos y tener un control sobre él era tan grande que, poco después de la masacre, en 1961, Neto fue arrestado en Cidade da Praia, en Cabo Verde, y desde allí fue llevado a la prisión de Aljube, en Lisboa, donde permaneció encarcelado durante dos años acusado de tener una de estas copias. Esta acusación, nunca demostrada, y el consiguiente arresto desencadenaron protestas generalizadas de la comunidad internacional.

En las guerras de descolonización del siglo pasado existen varios ejemplos de fotografías-trofeo de decapitaciones que sirvieron como prueba de la llamada “salvajería de los civilizados”, que negaba cualquier pretensión humanitaria de la acción colonial. El caso más destacado tuvo lugar en Malasia, en la llamada Emergencia Malaya de 1952, cuando un periódico británico publicó la imagen de un joven mando de la Royal Marine sosteniendo, sonriente, las cabezas decapitadas de dos rebeldes torturados. La indignación pública instantánea al principio llevó a un portavoz de las fuerzas armadas a declarar que se trataba de una falsificación (Curtis 1995). Sin embargo, tras una investigación interna, se acabó confirmando entre los británicos que era una imagen verdadera. En consecuencia, la Colonial Office, alarmada y con la máxima discreción, deliberó: “No hay dudas de que, bajo el derecho internacional, un caso de estos en contexto de guerra sería un crimen de guerra” (cit. en Curtis 1995, 62).

Sin embargo, para el régimen colonial portugués, el problema no era tanto la imputabilidad criminal de los actos —aunque las imágenes refutaran la alegación oficial de que los únicos abusos no habían sido cometidos por las

fuerzas de seguridad, sino por los colonos o las milicias descontroladas—, sino sobre todo el impacto desastroso en las relaciones internacionales, al permitir la aparición de fotografías que contradecían una intensa campaña de censura y propaganda llevada a cabo para impedir cualquier muestra de las represalias por la masacre. El 18 de noviembre de 1961, el líder la UPA, Holden Roberto, cuestionó justamente la desproporcionalidad de los registros visuales, por el modo en que amoldaba la percepción pública y el significado social de este acontecimiento histórico:

Estoy de acuerdo en que se cometieron atrocidades en ambos lados. Pero me gustaría aclarar que algunas de las atrocidades que los portugueses nos imputan fueron cometidas por ellos mismos. Ellos mataron a gente en Angola que después fotografiaron con la intención de hacer creer al mundo que habíamos sido nosotros. Pero eso no es verdad. Nosotros no podemos mostrar, como hacen los portugueses con nosotros, fotografías de todas las atrocidades que cometieron. (Roberto 1961, s.p.)

El cuidado excepcional por censurar cualquier imagen era la contrapartida de la mayor campaña de propaganda de atrocidades en el mundo, en la segunda mitad del siglo pasado, cuando, asimilando y superando las lecciones de los congéneres europeos, Portugal apostó por una estrategia visual sensacionalista desde el principio de su campaña militar. Se movilizó de inmediato a un buen contingente de fotógrafos y operadores de cámara oficiales a las áreas de la masacre de la UPA y se reprodujeron miles de imágenes, sin restringir el acceso, a través de libros, exposiciones, películas, revistas, periódicos, álbumes, cartas, panfletos, carteles o camionetas de propaganda (véase Dias Ramos 2014).

El archivo como guerra infinita

En las guerras no convencionales de la descolonización, ciertas masacres, y sus represalias, alteraron la naturaleza de los conflictos, abriendo la puerta a una transformación radical en los códigos culturales, las reglas militares y los límites de la violencia. El impacto de este conjunto chocante de imágenes

fue capitalizado por una campaña psicológica para condicionar la percepción pública a través del pánico moral, exigiendo la acción rápida en vez de la reforma estructural, y tuvo un papel decisivo en la retórica del shock y en la escalada de violencia que provocó, así como en la comprensión y en la narrativización histórica, al impedir una lectura política de la insurrección y cualquier crítica futura a actos de las fuerzas de seguridad.

Al instrumentalizar políticamente el sufrimiento ajeno, las imágenes de atrocidades desempeñaron un papel fundamental en la economía de la atención —pero también de la legitimidad, la autoridad y la verdad— sobre estos acontecimientos. De este modo, el protoarchivo de Luís Cília propició una insólita exposición de contraimágenes que, a pesar de no poder competir paritariamente con las de la masacre de la UPA y haber sido ocultadas al público, definieron la lucha internacional contra el régimen colonial, desmintiendo así una poderosa campaña visual sobre la benevolencia pacificadora de las fuerzas de seguridad meros agentes civilizadores.

Por otro lado, es importante destacar que estas fotografías, las más perjudiciales para el régimen colonial, no las hicieron los movimientos de liberación con el fin de denunciar algo, sino que fueron tomadas por los elementos de las fuerzas de seguridad y compartidas entre ellos como si fueran trofeos. En otras palabras, no son fruto del intento de establecer empatía con las víctimas, sino del exhibicionismo inhumano del perpetrador. Estas imágenes atestiguan un desequilibrio abismal en el archivo heredado que jamás será superado y que podrá, como ha hecho, tergiversar irreversiblemente el juicio historiográfico.

Como Horácio Caio, que había descubierto estos hechos en el terreno, confesó más tarde en la televisión: “Realmente hubo represalias que también fueron muy violentas y de las cuales no hubo noticias, ni imágenes, ni memoria, porque era del otro lado. Nosotros no íbamos a filmar eso, ni eso se podía filmar” (Furtado 2010). Así pues, estas imágenes testimonian una intimidad perturbadora y problemática entre la producción visual y el sadismo de la tortura o el acto de matar. Al tener una implicación directa en la violencia que

describen no pueden ser utilizadas como meras ilustraciones de un hecho, reducidas a la función de ser simples pruebas o referencias: las imágenes que Cília recopiló no solo se produjeron a través de la violencia, sino que también produjeron violencia.

En muchos casos se ha podido identificar al autor de estas fotografías chocantes, pero sigue sin estar claro cómo los otros se apropiaron de ellas y pasaron de mano en mano. Probablemente, dispusieron de múltiples fuentes y canales. Sin embargo, se sabe que llegaron rápidamente al fondo del Partido Comunista Portugués, conservado por Fernando Blanqui Teixeira, y que empezaron a circular entre periódicos de izquierda en 1961, como en el belga *La Gauche*, el tunecino *Afrique Action* o el marroquí *At-tahila* (Cabrita 2013).

No obstante, el mayor impacto se dio cuando estalló una guerra de imágenes en la sede da ONU, en Nueva York. Como respuesta a la estrategia portuguesa encabezada por Vasco Garin de volver al Consejo de Seguridad, tras permanecer en silencio en varias sesiones, con ampliaciones de las fotografías de la masacre de la UPA, Guinea propuso a la Asamblea General de la ONU la realización de una exposición con fotografías de las atrocidades cometidas por los soldados portugueses, las mismas del protoarchivo de Luís Cília (Dias Ramos 2014). La iniciativa se aprobó con 70 votos, con las abstenciones de Sudáfrica, España, Francia y Portugal. Se inauguró el 1 de noviembre de 1961 en la Sala de Conferencias 3 y provocó inmediatamente la condena general (véase Martín Luque 2022). Como resumió uno de los delegados:

Todos hemos quedado profundamente conmocionados [...] por esta «exposición» deprimente [...] fotografías que muestran a soldados portugueses blandiendo palos en los que ensartaron cabezas de angoleños [...] pisando brutalmente cadáveres de angoleños decapitados o destripados [...] y, pese a que estos actos solo pueden describirse como bárbaros, los representantes de Portugal aparecen en el escenario de las Naciones Unidas afirmando que la Organización carece de competencias para encontrar una solución equilibrada para el problema de Angola.
(United Nations 1962, 987)

El impacto de estas imágenes fue brutal. Portugal se apresuró a declararlas falsas y presentó más imágenes de la masacre de la UPA. Sin embargo, la

pérdida del monopolio absoluto en la creación y la circulación de las imágenes de violencia fue recibida con pánico internamente. Se encargó a un funcionario del Gabinete de Negocios Políticos que investigara las imágenes. En el informe describió cómo, en Angola, se intentaba a toda costa (aunque en vano) obtener “fotografías sobre la represión”, contra el “relativo éxito obtenido por nosotros con la divulgación de las fotografías sobre las masacres del 15 de marzo” (cit. en Ramada Curto 2022, s.p.).

Si, por un lado, esto obligaba a que se tomaran medidas severas ante las fotografías de las “crueldades cometidas durante la represión”, se apuraran responsabilidades, se castigara a los culpables, se prohibieran las cámaras en operaciones militares y se controlaran las imágenes salidas de Angola, por el otro, estas fotografías eran vistas como “hechos que debían olvidarse lo más rápidamente posible” (cit. en Ramada Curto 2022, s.p.). Pero no solo no se olvidaron de ellas, sino que se propagaron fuera de Portugal y, en consecuencia, suscitaron condenas de la comunidad internacional. En 1963 incluso serían objeto de discusión en la Asamblea Legislativa de Singapur: “Ya vimos cabezas decapitadas y clavadas en palos en Angola. Cuando estuve en Londres, vi fotografías de colonialistas e imperialistas portugueses cortando cabezas de independentistas para aterrorizar a la población. [...] Cortar las cabezas no detiene la historia” (State of Singapore 1963, 443). Pese a que estas palabras fueron censuradas en Portugal, Marcello Caetano las tuvo en cuenta, así como la lección dada al país, cuando en junio de 1970 reprendió al comandante en jefe Kaúlza de Arriaga:

Es muy importante crear en las Fuerzas Armadas la mentalidad de esta guerra, pues nos interesa más conquistar el corazón de los vivos que cortar cabezas a los muertos. En este sentido, la revista alemana *Spiegel* del 15 de ese mes publica dos fotografías, que no sé si ya habrán llegado a su conocimiento, y que son un horror para nuestra causa. ¿Se hicieron realmente en Mozambique? (cit. en Antunes 1992, 252)

Irónicamente, el fin de la guerra quedaría irreversiblemente manchado por las imágenes de soldados portugueses en Angola en 1961 cuando empezaron a reaparecer en la prensa, no solo en el *Der Spiegel* (1970), sino también en el *Jeune Afrique* (1972), en el *Peace News* (1972), en el *Paris Match* (1973) o en el

Corriere della Sera (1973); en películas contra el colonialismo portugués como *Nô Pintcha* de Tobias Engel (1970) o *Behind the Lines* de Margaret Dickinson (1972); en carteles del Angola Committee de Ámsterdam (1972), apelando al boicot total al café angoleño; en carteles del Roxbury Multi-Service Center, en Estados Unidos, apelando al boicot a Gulf Oil (1972); o en las pancartas de protesta contra la visita de Marcello Caetano a Londres (1973) después de la denuncia de una masacre portuguesa en Wiriyamu, Mozambique, con fotografías explícitas. Sin embargo, esas instantáneas no se habían hecho en Mozambique en 1973, sino en Angola en 1961. No obstante, así como las imágenes de la masacre de la UPA dominaban totalmente la iconosfera, las de las represalias se mostraban tan pocas veces que fueron pocos los periodistas que se percataron de ese intercambio.

Conclusión

Es significativo que las imágenes más decisivas internacionalmente contra el colonialismo portugués en África hayan sido prohibidas a los ciudadanos de ese imperio. Al mismo tiempo, estos se someterían a la mayor campaña de propaganda de shock del mundo para mostrarles exclusivamente fotografías con el discurso contrario. Asimismo, es significativo que esas imágenes sigan siendo desconocidas hasta la actualidad para la mayoría de la población. ¿Cómo se puede abordar seriamente, sesenta años después, el caso más sangriento de la historia contemporánea en Portugal?

Eso significa enfrentarse a la incomodidad que provoca observar con atención todos estos acontecimientos, imágenes y números y encontrar medios para lidiar con la manipulación emocional inherente, el trabajo de articulación de la producción visual y la violencia política que se sigue usando. Más que obtener nuevas fuentes, lo más urgente es inventar nuevas maneras de relacionarse con el archivo, sobre todo ante el excepcional impacto emocional y político de ciertas imágenes.

Así pues, el posicionamiento estratégico de la instalación dedicada a los fantasmas del pasado en la Bienal de Coímbra es más pertinente que nunca, a pesar de exponer, ante todo, la continua falta de contexto de visionado para tales manifestaciones. Lo que evoca acaba por ser una pregunta sobre la siguiente pregunta: ¿cómo se precipita, a partir de un archivo, el debate sobre las responsabilidades éticas y políticas en la mediación de historias intolerables en público?

Referencias

- Antunes, José Freire. 1992. *Nixon e Caetano: promessas e abandono*. Lisboa: Difusão Cultural.
- Cabrita, Felícia. 2013. “O tabu de Cunhal”. *Tabu*, 22 noviembre 2013.
- Canelas, Lucinda e Isabel Salema. 2012. “Relatório militar revela que tropas portuguesas participaram em decapitações”. *Público*, 16 diciembre 2012.
<https://www.publico.pt/2012/12/16/culturaipsilon/noticia/relatorio-militar-revela-que-tropas-portuguesas-participaram-em-decapitacoes-1577624>
- Curtis, Mark. 1995. *The Ambiguities of Power: British Foreign Policy since 1945*. London: Zed Press.
- Dias Ramos, Afonso. 2014. “Angola 1961, o horror das imagens”. En *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial português (1860-1960)*, editado por Filipa Lowndes Vicente, 397-432. Coimbra: Edições 70.
- Dias Ramos, Afonso. 2020. “The Fugitive Image: Colonial Terror and Contemporary Art”, *Observatorio (OBS*)*, 73-87.
- Dias Ramos, Afonso. 2023. “Images That Kill: Counterinsurgency and Photography in Angola Circa 1961”. En *Photography in Portuguese Colonial Africa, 1860-1975*, editado por Afonso Dias Ramos y Filipa Lowndes Vicente, 325-368. Cham: Palgrave Macmillan.
- Furtado, Joaquim. 2010. *A Guerra*, episodio 3, documentario televisivo, RTP.
- Luz, Paula Sofia. 2024. “Bienal de Coimbra pode mudar-se para o antigo Pediátrico ou São Jorge de Milreus”. *Público*, 1 julio 2024.
- Martín Luque, Alba. 2022. *Disparando imágenes: una historia visual de la guerra de descolonización del África portuguesa contada desde el caso de estudio del Frente de Liberación de Mozambique, 1955-1975*, Tesis doctoral, European University Institute.
- Negalha, Jonas. 1963. “A Bola”. En *Ibéria, Anistia, Revolução*. São Paulo: Editôra Felman-Rêgo, 7.
- Ramada Curto, Diogo. 2022. “Guerra de imagens e fotografias de cabeças cortadas”. *Expresso*, 24 junio 2022.
<https://expresso.pt/revista/2022-06-25-Guerra-de-imagens-e-fotografias-de-cabecas-cortadas.-Ha-novas-pistas-sobre-a-repressao-militar-durante-a-Guerra-Colonial-a0debb7c>

Roberto, Holden. 1961. “Entrevista de rádio por Dick Elman, WBAI-FM, Nova Iorque (18 Novembro de 1961, 16h30) [Transcrição]”. Archivo Oliveira Salazar (AOS/CO/UL). Archivo Nacional Torre do Tombo. Lisboa.

State of Singapore. 1963. *Legislative Assembly Debates: Official Report*. Vols. 21-22. Singapore: Legislative Assembly.

Ulloa, Ángel Calvo y Marta Mestre. 2024. *Anozero 24’ Bienal de Coimbra – O Fantasma da Liberdade*. Coimbra: Anozero - Bienal de Arte Contemporâneo de Coimbra.

United Nations. 1962. *Official Records. General Assembly*, Vol. 3, New York: UN.

- **Actos de performance:
las mujeres en el Estado Novo**

Ana Janeiro

Resumen

Este ensayo visual describe el proceso de estudio, análisis e interpretación crítica de álbumes de familia. Los álbumes en cuestión pertenecían a mis abuelos (maternos y paternos) y representan un periodo del pasado de Portugal (1940-1975) marcado por una de las dictaduras más largas de la historia: el Estado Novo portugués. El trabajo derivado de esta investigación tiene como título *The Archive is Present (El Archivo está Presente)* y se desarrolló a través de la interpretación mediante la performance y su registro fotográfico.

Palabras clave: performance, fotografía, memoria, archivo, Estado Novo portugués

Los álbumes de familia, con cientos de fotografías, constituyen por sí mismos un archivo y se analizan a través de un enfoque iconográfico. Este enfoque se centra específicamente en las imágenes de (mis) dos abuelas. El análisis de los álbumes de las dos familias generó un método de yuxtaposición (de fotografías) de estas dos mujeres, pues ambas vivieron en un régimen dictatorial apoyado por un fuerte componente de propaganda visual e iconográfica. Esa propaganda del Estado Novo portugués influyó en las representaciones de la familia y, sobre todo, moldeó la acción de su ideología represiva sobre las mujeres y su papel en la sociedad.

El análisis se desarrolló en tres fases distintas. En primer lugar, se procedió a la comparación en los álbumes de familia entre las imágenes de las dos mujeres; a continuación, se realizó el estudio de estas, alineadas en tipologías iconográficas; finalmente, se desarrolló su interpretación crítica a través de la performance y el *embodiment* (corporalización). Esta comparación entre las dos abuelas a través de su iconografía tuvo como criterios la selección de imágenes de la misma época, en las que aparecieran con poses similares, y el proceso de yuxtaposición de estas (Índice iconográfico).

Las imágenes en *The Archive is Present* se basan en esta selección previa y

exploran las poses y los gestos contenidos en ellas.

Método de la performance

Este proyecto ha creado y desarrollado un método específico de performance, reinterpretando y reescenificando las poses de los cuerpos en las imágenes. He intentado entender la injerencia de la ideología política sobre los cuerpos de las mujeres a través de mi propio cuerpo y, poniéndome literalmente en el lugar del *otro* (en este caso de mis abuelas), comprender qué significaría sentir eso en mi propia piel.

La mimetización o reescenificación de los mismos gestos, encontrados en las fotografías del archivo, fueron los primeros pasos para entender esas poses, sintiendo y actuando del mismo modo, hasta lograr replicarlas de manera exacta. Así pues, la “corporalización” de este archivo busca traducir la historia de una dictadura a través del acto performativo. Las poses se volvieron gradualmente más familiares hasta pasar, finalmente, a formar parte de mi corporalidad. El proceso final de “corporalización” fue extremadamente difícil de asumir, o de mimetizar, sobre todo en el caso de Antonieta, la abuela paterna que vivió directamente bajo el régimen patriarcal del salazarismo. En cambio, la abuela materna, Gisela, vivió gran parte de ese periodo en la India (1951-1961) y Mozambique (1962-1975).



Índice iconográfico, yuxtaposición de imágenes de las dos mujeres, Antonieta a la izquierda y Gisela a la derecha.









Fig. 9. Fig. 10.

Imágenes

Figs. 1-2. Fotografía de “Índice Iconográfico”, objeto construido para el estudio y el análisis de las imágenes de los archivos Fernandes y Janeiro (2018).

Fig. 3. *The Archive is Present*, performance en directo, en la exposición *Hyphen- an exposition between art and research*, AmbikaP3, Londres, Reino Unido, 2019. Fotografía de David Bate.

Fig. 4. *The Archive is Present*, performance en directo en el seminario internacional *Reframing the Archive: Image Counter Image*, en el Centro Português de Fotografia, Oporto, Portugal, 2019. Fotografía de Paulo Mendes Studio Archive.

Fig. 5. Antonieta inclinada dando la mano a su hijo, Archivo Fernandes, caja de zapatos, Maria Antonieta con hijo #003a.

Fig. 6. *The Archive is Present* #15 y *The Archive is Present* #14.

Fig. 7. Francisco y Gisela, Damão Pequeno, 1956, Archivo Janeiro, Álbum India #005a.

Fig. 8. *The Archive is Present* #12.

Fig. 9. Antonieta y Mário, Archivo Fernandes, caja de zapatos, negativos #18.

Fig. 10. *The Archive is Present* #8.

Todas las imágenes del proyecto *The Archive is Present* han sido realizadas por Ana Janeiro.

Referencias

Este ensayo visual parte del trabajo desarrollado durante el doctorado en Fotografía:

Janeiro Fernandes, Ana. 2019. "Gazing at the Family: Archives, Performance and Portuguese Photography (1940-1975)." University of Westminster.
<https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/item/qy47z/gazing-at-the-family-archives-performance-and-portuguese-photography-1940-1975>.

Véase también:

Janeiro, Ana. n.d. "The Archive is Present". Acceso el 4 de julio de 2024.
<https://www.anajaneiro.org/the-archive-is-present-text>

- **Entre la tecnología
y la metáfora.
Tejiendo ideas ante el
archivo fotográfico**

Laura Covarsí

Entre la tecnología y la metáfora. Tejiendo ideas ante el archivo fotográfico

Laura Covarsí
Investigadora y comisaria independiente

Resumen

Los archivos fotográficos son *matrioshkas* del mundo contemporáneo. En ellos están recogidos innumerables universos; capas y capas de experiencias dispuestas a ser leídas, estudiadas, reinterpretadas, reelaboradas y compartidas. En el siguiente ensayo visual expongo algunas ideas que he aprendido del medio fotográfico, del acto fotográfico y de la observación de fotografías, al trabajar en archivos fotográficos (y no en museos) como investigadora y restauradora.

Palabras clave: archivo fotográfico, edición fotográfica, tecnología fotográfica, Luís Pavão, Martínez Bellido

Los archivos fotográficos albergan fotografías de una génesis distinta a la de los museos (aunque algunos de ellos comienzan a cambiar en este aspecto): suelen custodiar fondos o colecciones de profesionales o de aficionados a la fotografía, con toda la amplitud que esto representa. Con suerte, estos acervos incluyen, además de las fotografías, los negativos y otros elementos fundamentales para la producción de las imágenes que evidencian con qué tecnología fueron realizadas. Estas evidencias tecnológicas nos ayudan a dimensionar la capacidad del productor para usarla a su favor (o no) (fig. 1) y serán relevantes a la hora de evaluar cuál fue el proceso de aprendizaje del autor, hasta llegar al resultado final. También serán importantes a la hora de exhibir las imágenes si queremos proporcionar una inmersión verdadera y una experiencia más empática al observador del presente (fig. 2).

A diferencia de otras disciplinas, la fotografía genera grandes cantidades de estas evidencias tecnológicas. Cuando estudiamos negativos y hojas de contacto (fig. 3), descubrimos que la fotografía es, en muchas ocasiones, el resultado de tareas repetitivas: insistir en el mismo tema, la misma escena o la misma iluminación. Y aunque la fotografía tiene su propio lenguaje, la cultura visual que la precede tiene tal peso que acaba revelándose incluso en el plano más inconsciente de ese proceso repetitivo (fig. 4).

Cuando inspeccionamos un objeto fotográfico, queremos hacerlo desde todas sus dimensiones y el acceso a su dimensión física nos ayuda a comprender también su dimensión mental¹. La inspección de los reversos puede ofrecernos información tan relevante como la de los propios anversos. Pueden incluso ser una metáfora de lo que es la fotografía (fig. 5).

Normalmente acudimos al archivo fotográfico en busca del dato. Así, la información tiende a prevalecer sobre la imagen. Sin embargo, si hay algo que echo en falta en los archivos es el “derecho a la desinformación”. En ocasiones es necesario un vacío en ese campo para poder descubrir los múltiples significados de la fotografía o para dejar que el observador (yo) pueda aportarlos.

Como en *Evidence* (1977) de M. Mandel y L. Sultan, me gusta observar las imágenes, en primer lugar, sin sus títulos (fig. 6), para dejar que otros significados aparezcan. Solo así, algunas fotografías, que podrían pasar inadvertidas, serán elegidas entre tantos registros (fig. 7). Elegidas a veces como semillas que devienen en otra cosa, como en *Emil* (2020) (fig. 8), de Martínez Bellido.

¹ En *Lección de Fotografía: La Naturaleza de Las Fotografías*, Stephen Shore (1998) señala tres niveles desde los que observar una fotografía: físico, descriptivo y mental.

what they are worth, and their deficiencies or errors avoided by the study of other authors.

FIG. 32.



A large skylight with a screen of blue tissue paper—or the glass may be tinged with blue—gives the best light for Daguerreotype purposes, as well as for oil painting. In the first place, because the light is more evenly diffused about the room, and enables the operator to place the sitter so as to form the best and most pleasing contrasts of light and shade. In the second place, the blue tissue paper has the property of separating the yellow or non-photographic rays of light from the photographic, and admitting the latter only into the room.

















Imágenes

Fig. 1. Ambrotipo y manual de fotografía del siglo XIX, de la colección de Martí Llorens, que nos demuestran que muchas imágenes – las posturas, los encuadres, las iluminaciones – siguen fielmente las indicaciones de los manuales de la época. Fotografía: Laura Covarsí, 2021.

Fig. 2. Placa autocroma del Fondo Josep Vilallonga, del Archivo Comarcal de la Garrotxa, Olot (Girona), a través de un taxiphote, la forma en la que los autores observaron esta imagen al producirla c.1912. Fotografía: Laura Covarsí, 2017.

Fig. 3. Mesa de trabajo durante la preparación de la exposición *Lisboa Frágil* de Luís Pavão con hojas de contacto, maquetas de publicaciones y otros documentos. Fotografía: Laura Covarsí, 2023.

Fig. 4. [Retrato de una familia en el estudio Cabanas de Sant Cugat del Vallés, Barcelona, con reminiscencias de retratos de grupo renacentistas]. Fotógrafos Cabanas, s.f. Archivo Municipal de Sant Cugat del Vallès.

Fig. 5. Reverso de una *carte-de-visite* del fotógrafo Fermín Valenzuela adquirida en Santiago de Chile donde se representa un ojo, queriendo así dar importancia a la mirada en la fotografía, al acto humano de observar y escoger lo que se fotografía. Fotografía: Laura Covarsí, 2024.

Fig. 6. [El título de esta imagen ha sido omitido intencionalmente] Sin título. Autor desconocido, 1900. Field Museum, Chicago.

Fig. 7. [Imagen perteneciente al Fondo José Gordillo de Fuente del Maestre]. Sin título. Autor desconocido, s.f. Fundación José Gordillo, Fuente del Maestre (Badajoz).

Fig. 8. [Una obra de Martínez Bellido del proyecto *Emil*, donde el autor interviene físicamente fotografías de un álbum familiar eliminando, en apariencia, las presencias que invocaron la imagen]. Martínez Bellido, 2020.

Referencias

Bellido, Martínez. 2020. *Emil*. Amsterdam: Meteoro Editions.

Phillips, Sandra S. y Robert F. Forth. 2003. *Evidence: Larry Sultan, Mike Mandel*. New York: D.A.P. / Distributed Art Publishers.

Shore, Stephen. 2015. *Lección de Fotografía: La Naturaleza de Las Fotografías*. Londres: Phaidon [ed. original en inglés, 1998].



Sobre los autores

Afonso Dias Ramos

Investigador en el Instituto de História da Arte (IHA-NOVA FCSH / IN2PAST). También es editor asociado de la *Revista de História da Arte* y profesor auxiliar invitado en la NOVA FCSH. Fue profesor auxiliar invitado en la Universidade de Coimbra, becario en el Forum Transregionale Studien/Freie Universität Berlin y se doctoró en la University College London. Sus intereses de investigación principales se enmarcan en la articulación entre cultura visual, historia colonial y arte contemporáneo.

Ana Janeiro

Fotógrafa, artista, docente e investigadora. Su trabajo y su investigación artística se desarrollan en el área del autorretrato, la fotografía y la performance. Tiene un doctorado en Fotografía realizado en la Universidad de Westminster, en Londres (2019) y un *Master of Arts* en Fotografía en el KIAD, Reino Unido (actualmente UCA - University for the Creative Arts). Es investigadora en el IHA-NOVA FCSH y el centro de investigación CREAM de la Universidad de Westminster. Desde 2011 también es profesora adjunta invitada en la Escuela Superior de Comunicación Social, en Lisboa. Publica y participa en conferencias regularmente, tanto en Portugal como en otros países. Se dedica a la fotografía desde 2000 y su trabajo artístico ha sido citado en diversas publicaciones y catálogos de exposiciones. Ha expuesto en Portugal, el Reino Unido, Bélgica, Brasil y la India.

Antonia Salvador Benítez

asalvado@ucm.es

Profesora Titular de la Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense de Madrid. Especialista en Documentación fotográfica, sus líneas de investigación se han centrado en la recuperación, el tratamiento y la difusión de archivos, fondos y colecciones fotográficas, materias sobre las que ha publicado varios artículos y monografías, entre los más recientes: *Fotografí@.doc Investigación, docencia, usos y aplicaciones* (2022) y *La fotografía en el Instituto de Valencia de Don Juan. Guía-Inventario* (2021). Es miembro del grupo de investigación Fotodoc y ha participado en varios proyectos de ámbito autonómico, nacional y europeo.

Bruno Marques

bruno.marques@fcsb.unl.pt

Investigador miembro del IHA-NOVA FCSH / IN2PAST, donde forma parte de la dirección y coordina el Grupo CAST. Autor de los libros *Cartas fora do Baralho* (2020) y *Mulheres do Século XVIII. Os Retratos* (2006). Ha coordinado los volúmenes *Aurélia de Souza* (2024), *Dandelions: Prompting the participation in the arts, vol. 2* (2023), *Portrait Talks* (2023), *Sobre Julião Sarmento* (2012), *Arte & Erotismo* (2012) y los siguientes títulos en prensa: *Imagining my First Person* (Shanterin), *Imágenes prohibidas* (U. Alcalá); *Na Escalada do Desejo. Julião Sarmento* (MNAC/CIEBA). Ha publicado varios capítulos y artículos científicos en revistas académicas internacionales. Ha sido PI de los proyectos semilla *Confissões de género* (2022-2023) y *Livros de artistas mulheres na Coleção da Biblioteca de Arte da FCG* (2023-2024), financiados por la FCT/MCTES (PIDDAC).

Helena Barranha

helenabarranha@tecnico.ulisboa.pt

Profesora en el Instituto Superior Técnico, Universidad de Lisboa e Investigadora en el IHA-NOVA FCSH / IN2PAST, donde integra el Grupo de Museum Studies y coordina el grupo de Arte, Museos y Culturas Digitales. Tiene un máster en Gestión del Patrimonio Cultural (UALg, 2001) y un doctorado en Arquitectura (FAUP, 2008). Fue directora del Museo Nacional de Arte Contemporáneo – Museo del Chiado, en Lisboa (2009-2012), y presidenta de la asociación Acceso Cultura (2022-2023). Sus actividades de investigación se centran en el patrimonio cultural, la arquitectura de museos y las culturas digitales, temas sobre los que tiene diversas publicaciones, nacionales e internacionales, incluyendo la co-edición del libro *Art, Museums and Digital Cultures – Rethinking Change* (2021). Más información en: <https://tecnico.academia.edu/HelenaBarranha>

Isabel Corda

isabel.corda@cm-lisboa.pt

Coordinadora del Archivo Fotográfico del Ayuntamiento de Lisboa desde 2018, donde es responsable de la gestión y la preservación del acervo, así como de la programación cultural. Licenciada en Historia (FCSH/UNL 1989) y posgraduada en

Museología y Conservación (ULHT1996-1997). Entró en el Ayuntamiento de Lisboa en 1992 para integrar el Departamento de Conservación y coordinar, hasta 2017, el área de Tratamiento Documental del Archivo Fotográfico. Participa regularmente en proyectos de exposición, desarrolla investigación en el área de la historia de la fotografía y en el ámbito de la descripción archivística. Fue docente invitada, impartiendo los módulos de Conservación y Archivo y la disciplina de Proyecto II, de la Licenciatura de Tecnología de la Comunicación Audiovisual, de la ESEIG/IPP (2001-2005). Actualmente integra la bolsa de formadores de la Asociación Portuguesa de Bibliotecarios, Archivistas, Profesionales de la Información y Documentación.

Juan Miguel Sánchez Vigil

jmvigil@ucm.es

Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, director del Grupo de Investigación Fotodoc y autor de monografías y artículos relacionados con la fotografía. Es comisario de exposiciones y miembro de comités científicos de congresos y de revistas académicas. Ha dirigido varios proyectos de investigación sobre fondos fotográficos en instituciones públicas y privadas. Actualmente dirige el proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación “Representación gráfica de la cultura española en la prensa ilustrada durante la Segunda República”. Entre sus últimas monografías destacan: *Colecciones y fondos fotográficos. Criterios metodológicos, estrategias y protocolos de actuación* (2022), *Kâulak. La fotografía como arte y documento* (2022), *La fotografía en la guerra de África* (2022).

Laura Covarsí

baritayplata@gmail.com

Laura Covarsí es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca (España), técnico superior en Fotografía Artística por la Escuela de Arte de Huesca (España) y máster en Conservación y Restauración de Patrimonio Fotográfico por la Escuela Politécnica de Tomar (Portugal). Desde el año 2015, trabaja como conservadora-restauradora para diferentes colecciones públicas y privadas en España y Holanda (Rijksmuseum, Amsterdam) y como docente en el Máster de Conservación y Restauración de Patrimonio Fotográfico de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales

de Cataluña y otras instituciones públicas, impartiendo cursos sobre patrimonio fotográfico. Recientemente ha comisariado exposiciones sobre la obra de Pla Janini para el Museo Marítimo de Barcelona y de Luís Pavão para el Museo de Lisboa.

Pilar Irala Hortal

pirala@usj.es

Pilar Irala Hortal es Doctora en Historia del Arte (2004) y en Comunicación (2020). Actualmente es Profesora Titular en la Universidad San Jorge, así como comisaria y fotógrafa. Dirige el Archivo Jalón Ángel desde 2011. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre la fotografía, la retórica y la narrativa visuales; el patrimonio histórico-fotográfico y la obra de Jalón Ángel. Ha conceptualizado el armazón teórico *El síndrome de Barthes en El Síndrome de Barthes. La construcción retórica de la imagen fotográfica* (Fragua, 2019). Su último libro es *Jalón Ángel (1898-1976), más allá del fotógrafo* (Tirant lo Blanch, 2022). Su último comisariado ha incluido la obra de Goya *Los desastres de las Guerras* junto a imágenes de los fotoperiodistas Judith Prat y Diego Ibarra Sánchez (Fundación Ibercaja, 2023).

Susana S. Martins

susana.martins@fcsh.unl.pt

Profesora Auxiliar de Historia del Arte Contemporáneo y Museología en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad NOVA de Lisboa. Doctorada en Fotografía y Estudios Culturales por la Universidad Católica de Lovaina (KUL), Bélgica. Investigadora y miembro de la dirección del Instituto de Historia del Arte (IHA-NOVA FCSH / IN2PAST), en el que coordina el grupo MuSt – Museum Studies. Su investigación se centra sobre todo en la historia de la fotografía y su intersección con las áreas de las exposiciones, los viajes y las culturas impresas. Coeditó el libro *Paper Cities. Urban Portraits in Photographic Books* (Leuven University Press, 2016). Fue miembro de los proyectos de investigación *Printed Photography: Image and Propaganda in Portugal* (FCT) e *Imagens e Livros. Estudo sobre o património editorial fotográfico em Portugal* (PI, IHA-Seed Project).

● CRÉDITOS

TÍTULO Estudio, digitalización y divulgación de colecciones

COLECCIÓN Archivos fotográficos: investigación y prácticas artísticas

● Edición

Ayuntamiento de Lisboa, División del Archivo Municipal

Instituto de Historia del Arte, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad

NOVA de Lisboa / IN2PAST – Laboratorio Asociado para la Investigación y la Innovación en Patrimonio, Artes, Sostenibilidad y Territorio

● Coordinación científica y editorial

Bruno Marques, Helena Barranha y Pilar Irala Hortal

● Autores de los ensayos

Afonso Dias Ramos, Ana Janeiro, Antonia Salvador Benítez, Bruno Marques, Helena Barranha, Isabel Corda, Juan Miguel Sánchez Vigil, Laura Covarsí, Pilar Irala Hortal y Susana S. Martins

● Traducción

Àlex Tarradellas Gordo y Helena Barranha

● Revisión de textos

Bruno Marques, Helena Barranha, Pilar Irala Hortal y Susana Santareno

● Design

Marília Afonso Maranhas

● Digitalización

Bruno Ferro y Cláudia Damas

● Comunicación

Pedro Cordeiro y Susana Santareno

● Alianzas institucionales

Luís Pica

● AYUNTAMIENTO DE LISBOA

Concejalía de Cultura Carlos Moedas

Dirección Municipal de Cultura Laurentina Pereira

Departamento de Património Cultural Jorge Ramos de Carvalho

División de Archivo Municipal Helena Neves

● INSTITUTO DE HISTORIA DEL ARTE, FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS UNIVERSIDAD NOVA DE LISBOA

Dirección Alexandra Curvelo, Joana Cunha Leal y Adelaide Duarte

Coordinación ejecutiva Ana Paula Louro

Gestión de comunicación y ciencia Frederico L. Duarte

Apoyo a eventos Sofia Guiomar

El IHA está financiado por fondos nacionales a través de la FCT - Fundación para la Ciencia y la Tecnología, I.P., en el ámbito de los proyectos UIDB/00417/2020 (<https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020>) y UIDP/00417/2020 (<https://doi.org/10.54499/UIDP/00417/2020>).

● Colaboración institucional

Instituto Superior Técnico, Universidad de Lisboa

Universidad San Jorge, Zaragoza

● Agradecimientos

Maria José Silva, Archivo Municipal de Lisboa | Fotográfico

Créditos de imágenes indicados en las leyendas correspondientes.

© 2024: Autores, IHA-NOVA FCSH / IN2PAST y Archivo Municipal de Lisboa | Fotográfico Todos los contenidos publicados (textos e imágenes) son de la exclusiva responsabilidad de los autores.

LICENCIA - Esta obra está licenciada bajo una Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International.



ISBN - 978-972-8517-88-5

DOI - <https://doi.org/10.34619/x5c2-50y4>



arquivomunicipal de lisboa

