

A TERCEIRA IMAGEM

A fotografia estereoscópica em Portugal

THE THIRD IMAGE

Stereo Photography in Portugal

ORGANIZAÇÃO | EDITION

Victor Flores

DOCUMENTA



[versão digital resumida | short digital edition]

A TERCEIRA IMAGEM
A fotografia estereoscópica em Portugal

THE THIRD IMAGE
Stereo Photography in Portugal

versão digital resumida
short digital edition

organização
edition
VICTOR FLORES

DOCUMENTA

© Sistema Solar CRL (Documenta)
Rua Passos Manuel, 67 B, 1150-258 Lisboa
textos © Autores

ISBN 978-989-8618-74-0

Design gráfico: Manuel Rosa
Revisão: António d'Andrade

Outubro de 2016

«Na visão vemos duas vezes um mesmo objecto e as duas imagens fundem-se no cérebro em uma terceira puramente sensorial.»

With vision, we see twice the same object and the two images merge in the brain to form a purely sensorial third image.

A.B.C. [Alberto Barros e Castro] «A photographia estereoscopica» in *Revista Echo Photographico*, n.º 26, Julho, 1908

À memória de Berta Costa Campos, amiga mestre da luz

Agradecimentos

Acknowledgements

Este livro resulta do trabalho de uma larga comunidade de pessoas e instituições que têm em comum uma forte paixão pela imagem. Na verdade, é no seu trabalho que assenta a vida e a sobrevivência das imagens que agora publicamos, assim como qualquer possibilidade de uma sua arqueologia. A visibilidade e por vezes mesmo a magia das imagens assenta na discrição das suas funções: restauro e conservação, catalogação e inventário, curadoria e acesso ao público, análise e reflexão crítica, são algumas das principais áreas de trabalho com as quais a investigação deste livro se cruzou, dando-nos a possibilidade de conhecer pessoas extraordinárias e empenhadas que emprestaram o seu entusiasmo, confiança e profissionalismo a este projecto.

Quero começar por agradecer à equipa de investigação do projecto *Stereo Visual Culture. The Visual Culture of Portuguese Stereoscopic Photography* (CICANT-ULHT) pela dedicação e perseverança desde o primeiro momento (sim, esse em que a quantidade das colecções para estudo quadruplicou!), mas sobretudo pela amizade que lhes permitiu que me tolassem durante quase três anos: à Margarida Medeiros, ao Rodrigo Peixoto, ao Victor dos Reis, à Teresa Mendes Flores, à Joana Bicacro, ao Jorge Leandro Rosa, ao Filipe Luz e ao Silvano Pereira, o meu Obrigado!

Em segundo lugar, às três pessoas que partilharam comigo a curadoria e a coordenação de produção das exposições *A Terceira Imagem. A Fotografia Estereoscópica em Portugal e o Desejo do 3D* em três diferentes instituições portuguesas durante o ano de 2015. À Ana David, do Museu da Imagem em Movimento – m|j|mo, à Sofia Castro, do Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico, e à Maria dos Remédios Amaral, do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, o meu agradecimento por nos terem ajudado a construir a versão verdadeiramente tridimensional deste livro, tendo tido sempre como prioridade os públicos e a fruição que lhes poderíamos proporcionar.

This book is the result of the work of a large community of people and institutions highly passionate for images. Indeed, the life and survival of images we now publish is based on their work, as well as any possibility of creating their archaeology. Visibility and, sometimes, the magic of images lies in the discretion of their roles: restoration and conservation; cataloguing and inventory; curatorship and public access; analysis and critical reflection, are some of the fields of work with which the research of this book came across, allowing us to meet extraordinary people committed to contribute to this project with their enthusiasm, trust and professionalism.

I would like to thank the team of the research project *Stereo Visual Culture. The Visual Culture of Portuguese Stereoscopic Photography* (CICANT-ULHT) for their dedication and perseverance since day one (indeed, the day in which the amount of collections for the research quadrupled!), but mostly for the friendship and the ability to put up with me for almost three years: Margarida Medeiros, Rodrigo Peixoto, Victor dos Reis, Teresa Mendes Flores, Joana Bicacro, Jorge Leandro Rosa, Filipe Luz, and Silvano Pereira: Thank you so much!

Secondly, I would like to thank three persons who worked with me for the curatorship and production of the exhibitions *The Third Image. Stereoscopic Photography in Portugal and the Desire for 3D* in three different Portuguese institutions, in 2015. My special gratitude to Ana David from Museu da Imagem em Movimento – m|j|mo, Sofia Castro, from Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico, and Maria dos Remédios Amaral, from Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Thank you for helping us to make the true three-dimensional version of this book, having always the audience and the fruition we could provide as main priority.

Quero também dirigir um agradecimento especial às instituições parceiras do projecto *Stereo Visual Culture* e aos seus directores: ao Dr. Silvestre Lacerda e à Dr.^a Anabela Ribeiro, do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, à Dr.^a Inês Viegas do Arquivo Municipal de Lisboa, ao Dr. Gonçalo Lopes da Câmara Municipal de Leiria, ao Dr. António Miranda do Museu de Lisboa, ao Dr. Duarte Melo do Museu Carlos Machado, à Dr.^a Vanessa Silva da Câmara Municipal do Seixal, ao Prof. Luís Miguel Bernardo do Museu da Ciência da Universidade do Porto, ao Dr. Bernardino Castro do Centro Português de Fotografia, ao Dr. José Manuel Costa da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, o meu agradecimento por nos terem confiado as imagens que aqui apresentamos, assim como todas as outras que fizeram parte do nosso estudo, e sobretudo por terem apoiado sem reservas a nossa curiosidade e as nossas persistentes inquirições!

O trabalho desenvolvido com estas instituições tornou-se também uma excelente oportunidade para conhecer pessoas com as quais muito aprendemos e cujo apoio foi inestimável. Refiro-me a Luís Pavão, a Paulo Leme, a Marta Gomes, a Henrique Carvalho, a Marisa Monteiro, a Ana Rafael, a Paula Cunha, a José Luís Neto, a Márcia Jesus, a Rute Muchacho, a Valter de Matos, a Aida Ferreira, a Sónia Basto, a Joana Gomes, a Teresa Borges, a Teresa Parreira e a Tiago Baptista, a quem agradeço todo o tempo que nos dedicaram e a partilha de experiências.

O meu agradecimento estende-se ainda a Denis Pellerin, a Oliver Grau, a Maria Teresa Cruz e a Emília Tavares que aceitaram apoiar o projecto *Stereo Visual Culture* como consultores e que nos confiaram os seus textos para publicação neste livro. Um agradecimento adicional para Denis Pellerin que aceitou ser entrevistado ao longo de cerca de oito semanas através de uma incansável troca de emails que veio a resultar numa entrevista que aqui publicamos. Da mesma forma, agradecemos também a generosidade de António Pedro Vicente por partilhar connosco a sua história pessoal comoleccionador numa conversa também incluída no presente livro.

Agradeço ainda a Alexandre Ramires e a Nuno Borges de Araújo por partilharem as suas invejáveis colecções de estereoscopia e os seus textos que aqui também publicamos. A Juan Rivero por ter partilhado connosco várias informações sobre a estereoscopia espanhola. Uma palavra especial de agradecimento a Janice G. Schimmelman pela cortesia de nos ceder uma gravura estereoscópica da sua colecção com John B. Cameron.

Por último, cabe-nos reconhecer que este livro não teria sido possível sem o apoio incondicional da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, e em particular da Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação.

I would also like to address my gratitude to the institutions working in partnership with the project *Stereo Visual Culture* and its directors: Silvestre Lacerda and Anabela Ribeiro, from Arquivo Nacional da Torre do Tombo; Inês Viegas, from Arquivo Municipal de Lisboa; Gonçalo Lopes, from Câmara Municipal de Leiria; António Miranda, from Museu de Lisboa; Duarte Melo and João Paulo Constância, from Museu Carlos Machado; Vanessa Silva, from Câmara Municipal do Seixal; Luís Miguel Bernardo, from Museu da Ciência da Universidade do Porto; Bernardino Castro, from Centro Português de Fotografia; José Manuel da Costa, from Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. I am profoundly grateful to you for trusting us the images we hereby present, as well as all others included in our research, and mostly for your unconditional support towards our curiosity and persistent inquiries!

The work developed in partnership with these public institutions was also an extraordinary opportunity to know people from whom we have learned so much and whose support was priceless. They are: Luís Pavão; Paulo Leme; Marta Gomes; Henrique Carvalho; Marisa Monteiro; Ana Rafael; Paula Cunha; José Luís Neto; Márcia Jesus; Rute Muchacho; Valter de Matos; Aida Ferreira; Sónia Basto; Joana Gomes; Teresa Borges; Teresa Parreira; and Tiago Baptista. Thank you all for your dedication.

I could not thank enough Denis Pellerin, Oliver Grau, Maria Teresa Cruz, and Emília Tavares for their support as consultants of the research project *Stereo Visual Culture*, having trusted us with their articles that are published in this book. An additional thanks to Denis Pellerin for accepting to be interviewed during eight weeks by means of a relentless exchange of emails which resulted in the interview included in this book. Similarly, we also would like to thank António Pedro Vicente, who kindly shared with us his personal story as collector in a conversation also included in the present book.

I also thank Alexandre Ramires and Nuno Borges de Araújo for sharing their enviable stereo collections and their papers which are also included in this book; Juan Rivero for sharing with us his knowledge on Spanish stereoscopy. A special thanks to Janice G. Schimmelman for her kindness in providing us with stereoscopic drawing from her collection with John B. Cameron.

Finally, this book would not have been possible without the unconditional support of Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias and, in particular, Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação.

Prefácio

Foreword

VÍCTOR FLORES*

«We can assume that in every country of Europe and in every part of the world touched by Western Culture, photography was practiced between 1845 and 1860. Almost as certainly, some photographers in each area produced stereographs. Most of these views probably remained in the countries of their origins. Reasonably complete surveys of stereographs country-by-country can be accomplished only by resident investigators.»

DARRAH, William C. (1977), *The World of Stereographs*. Gettysburg, PA: W.C. Darrah, p.144

A intuição que norteou William C. Darrah no excerto acima, foi também um apelo e um desafio para que as investigações nacionais da fotografia se debruçassem sobre as suas práticas estereoscópicas. O amplo estudo que conduziu para descrever o *Mundo das Estereoscopias* produziu uma inédita consciência da produção global destas vistas desde 1851 a 1935, assim como uma clara evidência de como cada país – do Ceilão ao Brasil – se deixou fascinar pela fotografia estereoscópica e pelo novo olhar que ela lançava sobre o mundo. Darrah dedicou o seu livro aos colecionadores e aos curadores, esclarecendo logo no prefácio o seu importante contributo para que a estereoscopia deixasse de ser o enteado esquecido da História da Fotografia.

As décadas seguintes não trouxeram muitas razões para apaziguar esta preocupação manifestada por Darrah quanto ao papel da estereoscopia no discurso historiográfico da fotografia. Tanto no que diz respeito aos Estados Unidos como também ao continente europeu. Em Portugal, a fotografia

The insight, in the quote above, by William C. Darrah, was also an appeal and a challenge for national researches on photography to take action on stereoscopic practices. The extensive research carried out by Darrah to describe *The World of Stereographs* allowed an unprecedented awareness on the global production of these views, from 1851 to 1935, as well as a conclusive evidence on how each country – from Sri Lanka to Brazil – became fascinated with stereo photography and the new ways of looking to the world. Darrah dedicated his book to collectors and curators, giving an account, in the foreword, of his important contribute in order that stereoscopia wouldn't be the neglected step-child of photographic history.

The following decades didn't bring many reasons to mitigate the concern manifested by Darrah regarding the role of stereoscopia in the historiographical discourse of photography, both in the USA and Europe. In Portugal, stereo photography is a rather unknown theme and almost absent

* Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação (ECATI) da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT). Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT)

estereoscópica é um tema amplamente desconhecido e praticamente ausente dos estudos e publicações da fotografia portuguesa. Este facto estará na origem da frequente suposição de que a estereoscopia não terá sido suficientemente apreciada em Portugal e de que não terá tido um contributo significativo para a cultura visual oitocentista ou das primeiras décadas do século XX. Essa percepção contrasta com o facto de alguns dos primeiros grandes nomes da fotografia portuguesa terem praticado a estereoscopia (Wenceslau Cifka, José Nunes da Silveira, Alfred Fillon, Antero Frederico de Seabra, Lucas de Almeida Marrão, Carlos Relvas, Auguste Bobone, Emílio Biel, entre outros), e em alguns casos, se terem notabilizado na fotografia precisamente pelo seu trabalho na estereoscopia. Este livro visa contribuir para desfazer esse equívoco, dando visibilidade às imagens estereoscópicas produzidas em Portugal, assim como às suas práticas sociais que, apesar de esquecidas, constituíram uma cultura visual específica da fotografia em Portugal e, essencialmente, uma postura moderna de olhar para o mundo e de o apreender. A estereoscopia constituiu esse olhar moderno não só por ser o primeiro *medium* que animou a fotografia ou que a transformou num «espectáculo novo e vivo» para as massas, mas sobretudo porque lhe garantiu o seu primeiro sistema de distribuição e de acesso generalizado.

Portugal foi justamente assinalado no livro de Darrah porque acolheu a fotografia estereoscópica em sincronia com os outros países ocidentais, e com a mesma naturalidade e entusiasmo. Também porque os «Assumptos Portuguezes» que foram trazidos para estas novas imagens «com relevo» constituíam um bom exemplo do crescente gosto pelo instantâneo, da atracção social pelos ambientes urbanos, assim como pela reportagem social e política ou pelas cenas quotidianas da vida em sociedade. Este livro poderá corresponder, ainda que apenas parcialmente, ao desafio de Darrah porque parte de um projecto de investigação com escala nacional que se encarregou de estudar algumas das principais colecções de fotografia estereoscópica das instituições públicas portuguesas. Este projecto intitulou-se *Stereo Visual Culture. The Visual Culture of Portuguese Stereoscopic Photography*¹ e pôde contribuir para o reconhecimento do assinalável valor documental, estético e fotográfico do património visual estereoscópico português porque beneficiou de uma conjuntura histórica favorável a este trabalho arqueológico de escavação e de descoberta nos arquivos de colecções «esquecidas» de estereoscopias. Desde logo porque a estereoscopia foi recentemente retomada pelo cinema, mas também pela indústria dos jogos e da realidade virtual. A analogia entre estas experiências imersivas recentes e o passado histórico da estereoscopia não só é interpelante como elucidativa dos ciclos recursivos das tecnologias. Outro factor conjunturalmente favorável prende-se com o facto de as principais integrações nos acervos públicos das

from researches and publications of Portuguese photography. This is due to the recurrent assumption in which stereoscopy may not have been well appreciated in Portugal and may not have had a significant contribute to the visual culture of 1800s or the first decades of the 20th century. This perception contrasts with the fact that some of the great names of Portuguese photography have practiced stereoscopy (Wenceslau Cifka; José Nunes da Silveira; Alfred Fillon; Antero Frederico de Seabra; Lucas de Almeida Marrão; Carlos Relvas; Auguste Bobone; Emílio Biel; among others) and, in some cases, became famous in the photography field due precisely to their stereoscopic work. This book aims to give a contribute to reverse such misconception by giving visibility to stereo images produced in Portugal, as well as its social practices which, though being forgotten, have constituted a specific visual culture of photography in Portugal and, mainly, a modern way of looking and perceiving the world. Stereoscopy establishes this modern look not only for being the first medium animating photography or transforming it into a 'new and live spectacle' for the masses, but mostly for ensuring its first distribution system and general access.

Portugal is fairly mentioned in Darrah's book, because stereo photography was here hosted with the same spontaneity and enthusiasm as in other western countries, and at the same time. And also because 'Assumptos Portuguezes' included in these new images 'with relief' are a good example of the growing interest for snapshots, social attraction for urban environments, as well as for social and political report or everyday life scenes in society. This book may correspond to Darrah's challenge, though only to a limited degree, because it is the result of a research project, at national level, named *Stereo Visual Culture. The Visual Culture of Portuguese Stereo Photography*¹, entrusted with the study of some of the main collections of stereo photography from Portuguese public institutions. Thus, this project was able to contribute for the acknowledgement of the verified documental, aesthetic and photographic value of the Portuguese stereo visual heritage, because it benefits from a historical context which is suitable for this archaeological work of research and discovery of stereo archives of collections that have been 'forgotten'. Immediately, because Stereoscopy has recently been used in cinema, and also in video games and virtual reality industry. The analogy made between these recent immersive experiences and historical past of stereoscopy is not only challenging but also elucidative of the recursive cycle of technologies; another favourable factor is related to the fact that the main integration in public collections of stereo photography took place in the 90s, having been, until then, kept and gathered in private collections. Finally, the fact that Portugal has ben-

coleções de fotografia estereoscópica terem ocorrido a partir dos anos 90, tendo estado até então genericamente mantidas e reunidas em coleções particulares. Por último, o facto de nesta última década Portugal ter beneficiado de uma nova política de arquivos que os tornou mais receptivos aos contributos dos investigadores, permitindo um maior acesso aos seus fundos e coleções. As oportunidades para a investigação histórica das imagens portuguesas tornaram-se, de facto, muitíssimo mais desafiantes.

O projecto *Stereo Visual Culture* quis garantir um mapeamento representativo das temáticas e das tipologias da estereoscopia em Portugal, estudando e inventariando 11 453 imagens correspondentes a 31 das cerca de 45 coleções e fundos públicos identificados. Por razões relacionadas com o tempo para a execução do projecto (24 meses) e também pelos recursos humanos disponíveis, optou-se por seleccionar nove instituições cujos fundos reconhecemos serem de maior valor histórico e documental, e com as quais estabelecemos parcerias: o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, o Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico, o Museu da Imagem em Movimento – m|l|mo, o Centro Português de Fotografia, o Museu da Ciência – Universidade do Porto, o Ecomuseu do Seixal, a Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, o Museu Carlos Machado e o Museu de Lisboa.

Com estas instituições foi acordado o acesso aos originais para o visionamento estereoscópico e inventariação das coleções. A selecção destas imagens foi possível após se terem visionado com visores de modelos tipo Holmes ou Brewster as chapas positivas, assim como os cartões estereoscópicos disponíveis, e procedido a uma primeira inventariação das coleções (19 inventariadas na íntegra e 12 parcialmente). Desta inventariação concluiu-se que cerca de 80% das coleções conservadas pelas instituições públicas portuguesas são fundos autorais de fotógrafos amadores, maioritariamente do início do século XX, e apenas cerca de 20% são coleções comerciais (cfr. Capítulo «As estereoscopias de oito instituições».) Este facto é aparentemente singular na Europa pelo facto de serem as coleções comerciais as mais valorizadas e, como tal, as mais bem representadas nos acervos públicos dos países europeus. Por outro lado, é também singular e notória a qualidade formal e estética destas imagens dos amadores portugueses, revelando um assinalável domínio técnico da estereoscopia, assim como um permanente desejo de produzir composições fortemente dirigidas pela linguagem tridimensional.

Para o estudo comparativo e a exposição de coleções tão variadas e dispersas no território nacional, muitas vezes com suportes frágeis e de exigente manuseamento, foi decisivo para a investigação desenvolvida recorrer à tecnologia digital. O suporte digital veio permitir a integração das cerca de 21 000 imagens seleccionadas para o *corpus* do projecto numa apli-

efited, in the last decade, from new archive policy which is more open to researchers' contributions, providing with wide access to estates and collections. The opportunities to historical investigation of Portuguese images are today rather challenging.

The project *Stereo Visual Culture* wanted to ensure a representative mapping of themes and typologies of stereoscopy in Portugal, by means of researches and inventories of 11,453 images which correspond to 31 of ca. 45 collections and identified public collections. Due to matters concerning the time for the performance of the project (two years) and also the available human resources, the solution was to choose nine institutions, whose estates are of great historical and documental value, and with which we have worked in partnership: Arquivo Nacional da Torre do Tombo; Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico; Museu da Imagem em Movimento – m|l|mo; Centro Português de Fotografia; Museu da Ciência – Universidade do Porto; Ecomuseu do Seixal; Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema; Museu Carlos Machado; and Museu de Lisboa.

The access to the original collections for stereo viewing and inventory was agreed with these institutions. The selection of the images was possible after the viewing with Holmes or Brewster stereoscopes of all positive plaques as well as available stereo cards, and a first inventory of the collections (19 inventoried in full and 12 partially). From this inventory, we came to the conclusion that around 80% of the collections kept by Portuguese public institutions are authorial estates of amateur photographers, mostly of the early 20th century, being only ca. 20% commercial collections (cfr. chapter 'Stereographs from eight public institutions'). This is something apparently unique in Europe due to the fact that commercial collections are the most valuable ones and, as such, well represented within known public archives of European countries. On the other hand, the formal and aesthetic quality of these images, from Portuguese amateurs, is also unique and notable, revealing an outstanding stereoscopic technique, as well as the desire to make compositions highly conducted by three-dimensional language.

Regarding the comparative research and exhibition of such diverse and widespread collections in national territory, sometimes with fragile media and demanding handling, digital technology was crucial to the research development. Digital medium allowed the integration of ca. 21,000 selected images for the research project on a computer application conceived as a visual database which enabled the comparative analysis of the images from stereo collections of public archives, from authors, themes and medium, and providing an important perspective on the set of national

cação computacional pensada como uma base de dados visual que permitiu a análise comparativa das imagens das coleções estereoscópicas dos arquivos a partir de autores, temas ou suportes, oferecendo uma importante visão de conjunto dos acervos nacionais. Esta base de dados mantém-se funcional, apesar de acesso restrito, e foi fundamental para os estudos que fomos publicando e, naturalmente, também para este livro.

Contudo, os ficheiros digitais tal como nos eram facultados pelas instituições não permitiam o visionamento estereoscópico destas imagens. De facto, o estudo da estereoscopia é mais exigente do que qualquer outra tipologia fotográfica. Tal deve-se à necessidade de um visor estereoscópico para que as imagens possam ser adequadamente visionadas. Se o princípio da digitalização facilita o acesso, o visionamento e o processamento de informações das coleções de fotografia, no caso da estereoscopia este é, porém, um dos principais entraves à compreensão do *medium*. Por outras palavras, a visualização de cópias digitais de imagens estereoscópicas num terminal de computador equivale a vê-las como se fossem monoculares, iguais a todas as outras, perdendo-se o seu principal motivo de interesse, ou seja, passando despercebidos não só detalhes que as lentes ajudam a ampliar, mas também efeitos tridimensionais que as pistas de profundidade monoculares não deixam prever. Uma experiência equivalente seria, para darmos um exemplo, vermos um filme seguindo as digitalizações dos fotogramas num ecrã de computador.

Isto significa que era determinante conseguir-se reconstituir o visionamento estereoscópico a partir dos ficheiros digitais. Esta solução era particularmente importante para esta investigação pelo facto de se ter verificado que 69% das imagens inventariadas eram de tipo negativo. Para ultrapassar esta dificuldade, desenvolveu-se uma solução que permitiu assegurar o visionamento das fotografias estereoscópicas em ecrãs 3D. Entre os resultados mais expressivos desta migração de imagens analógicas para o digital está o visionamento em estereoscopia de imagens históricas (de Aurélio da Paz dos Reis, Alberto Marçal Brandão ou Francisco Afonso Chaves) que por estarem em negativo até então – em alguns casos durante um século –, não puderam ser vistas apropriadamente, ou seja, em estereoscopia. Estas imagens foram apresentadas em 2015 e no início de 2016 na exposição *A Terceira Imagem. A Fotografia Estereoscópica em Portugal e o Desejo do 3D*, no Museu da Imagem em Movimento – m|i|mo (17 Jan.-16 Março), no Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico (16 Abril-27 Junho) e no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (07 Outubro a 16 Jan. 2016). Tratou-se da primeira exposição portuguesa exclusivamente dedicada ao tema da fotografia estereoscópica e ao seu mapeamento nacional,

collections. This database is active, despite restrict access, and was crucial to the research we have been publishing and also to the making of this book.

However, digital files, as they were provided by the institutions, did not allow the stereo viewing of stereographs. In fact, the research on stereoscopy is more demanding than any other photographic typology. And this is due to the need of having a stereo viewer so that images can be accurately viewed. If the basis of digitisation enables the access, the viewing and information process of photographic collections, the latter is one of the main obstacles to the understanding of this medium as far as stereoscopy is concerned. In other words, the viewing of digital copies of stereo images on a computer is the same as viewing them in monocular format, which leads to a loss of its main point of interest; that is, the details that the lenses help to enlarge go unnoticed, but also the three-dimension effects which cannot be perceived with monocular format. A similar experience would be, for example, watching a film by following the digitisations of photograms on a computer screen.

This means that it was crucial to reconstitute the stereoscopic viewing from digital files. This key answer was particularly important to the project, because it was verified that 69% of the inventoried images were negatives. In order to overcome this obstacle, the research project developed a solution which allowed to ensure the viewing of stereographs in 3D displays. Among the most significant results of this migration from analogue images to digital format is the stereoscopic viewing of historical images (from Aurélio da Paz dos Reis, Alberto Marçal Brandão and Francisco Afonso Chaves) which, due to the fact of being negatives (for a century in some cases), could not be properly viewed, that is with the stereoscopic effect. These images were exhibited, in 2015 and beginning of 2016, at the exhibition *The Third Image. Stereoscopic Photography in Portugal and the Desire for 3D*, presented in Museu da Imagem em Movimento – m|i|mo (17 January-16 March), Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico (16 April-27 June) and Arquivo Nacional da Torre do Tombo (7 October-16 January 2016). This was the first Portuguese exhibition exclusively dedicated to stereoscopic photography and its national mapping, and was one of the main drives of the research project, because it involved the team with professionals from different museums, as it required a thorough research on the collections to be presented, as well as proper historical stereo viewers to each type of medium, giving rise to specific curatorial solutions, crucial to a better understanding of stereoscopy and the inherent obstacles to its public fruition.

This book also benefits from the knowledge of national and foreign experts in the photography field, media arts and visual culture, who col-

acabando por tornar-se um dos principais motores do projecto ao envolver a equipa com os profissionais dos museus, ao requerer um estudo aprofundado das colecções a apresentar, assim como dos visores históricos adequados a cada tipologia de suporte, suscitando soluções curatoriais muito específicas que foram fundamentais para uma melhor compreensão da estereoscopia e dos entraves que esta coloca à sua fruição pública.

Este livro beneficia ainda do olhar de alguns especialistas nacionais e estrangeiros das áreas da fotografia, das artes dos media e da cultura visual que colaboraram enquanto consultores na nossa investigação. Refiro-me a Oliver Grau, da Danube University, a Denis Pellerin, da London Stereoscopic Company, a Maria Teresa Cruz, da Universidade Nova de Lisboa, a Emília Tavares, do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado: MNAC. Os seus nomes ficaram ainda associados à primeira edição da conferência internacional *Stereo & Immersive Media* em 2015². Neste evento não só se expuseram os resultados finais do projecto de investigação *Stereo Visual Culture* como se concretizou a primeira apresentação e discussão em Portugal de investigações nacionais e estrangeiras sobre fotografia e outros media estereoscópicos, reunindo uma comunidade activa de investigadores e colecionadores da estereoscopia.

Por último, uma palavra sobre as imagens apresentadas neste livro. Como foi sendo dito, a observação adequada das imagens estereoscópicas implica um visor, também designado como *estereoscópio*. Se por um lado concordamos com a ideia de que não cabe ao livro dar inteiramente conta deste desafio, por outro é nosso entendimento de que ele deve estar preparado da melhor forma possível para facultar o visionamento autoestereoscópico ou com visores apropriados para livros já disponíveis no mercado³. Por esta razão, a maior parte das imagens incluídas no livro estão reproduzidas à escala real e, sempre que necessário, devidamente invertidas para evitar situações de pseudoscopia ou de cansaço visual⁴. No fundo, deseja-se que estas imagens continuem a mobilizar os prazeres visuais de outros tempos e que sejam pretexto para novas investigações e descobertas.

¹ O projecto *Stereo Visual Culture* foi desenvolvido no Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT). O site do projecto está disponível em <https://stereovisualculture.ulusofona.pt>

² Aceda ao site da conferência *Stereo & Immersive Media* em <http://stereoimmersivemedia.ulusofona.pt>

³ Visionamento autoestereoscópico (ou *free viewing*) é uma forma de ver estereoscopias sem visor, o que se torna possível com treino e com alguma agilidade ocular. Cfr. «Prescindir do Visor».

⁴ A pseudoscopia é uma percepção invertida da profundidade que ocorre, por exemplo, quando os ficheiros originais são negativos e «positivados» no computador, e as imagens da esquerda e da direita foram invertidas. O mesmo sucede com os autocromos não remontados.

laborated as consultants in our research project: Oliver Grau, from Danube University; Denis Pellerin, from London Stereoscopic Company; Maria Teresa Cruz, from Universidade Nova de Lisboa; Emília Tavares, from Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado: MNAC. Their names also became associated to the first edition of the international conference *Stereo & Immersive Media* in 2015². In this event, the final results of the research project *Stereo Visual Culture* were presented, and we have made the first presentation and debate ever made in Portugal of national and foreign researches on photography and other stereo media, by gathering an active community of researchers and collectors passionate for stereoscopy.

Finally, a word on the images presented in this book. As mentioned before, the accurate viewing of stereographs requires a viewer, also known as *stereoscope*. On one hand, we agree with the idea that is not the aim of the book to give an account of this challenge; on the other hand, we consider it should be prepared in the best way possible in order to provide readers with auto-stereoscopic viewing or with proper stereo viewers for books already on sale³. For this reason, the majority of the images included in the book are reproduced at full scale and, where necessary, duly inverted to avoid situations of pseudoscopia or eye strain⁴. Above all, one's wish is that these images continue to arouse visual pleasures of past times and that they may be the reason to further researches and discoveries.

¹ The research project *Stereo Visual Culture* was developed at Centre for Research in Applied Communication, Culture and New Technologies (CICANT). See the project website in <https://stereovisualculture.ulusofona.pt>

² Access the conference *Stereo & Immersive Media* at <http://stereoimmersivemedia.ulusofona.pt>

³ Auto-stereoscopic viewing (or *free viewing*) is a way of watching stereoscopies without a viewer, which is possible with practice and some eye agility. Cfr. 'Managing without the viewer'.

⁴ Pseudoscopia is an inverted perception of depth which occurs, for instances, when the original files are negatives and became positives on a computer, and the left and right images were inverted. The same happens with non reassembled autochromes.

ESTEREOSCOPIA E IMERSÃO
STEREOSCOPY AND IMMERSION

«Todo o amador, por mais entusiasta que seja, obtendo um bom negativo, fica satisfeito e põe de parte os positivos. Quando muito tira uma prova em papel citrato que a maior parte das vezes não vira, e depois de a mostrar à família e de todos a admirarem, precipita-a no fundo de uma gaveta... É que passada a dificuldade, o encanto que fica não compensa... Quem faz photographia estereoscopica não procede assim. Esse tira os seus positivos, dá-os com prazer aos amigos mas guarda sempre uma collecção para a sua sala de visitas ou gabinete de trabalho, e nas horas vagas lá vae sentir novamente aquella sensação, já sentida directamente na natureza.»

A.B.C. [Alberto Barros e Castro] «A photographia estereoscopica» in *Revista Echo Photographico*, n.º 26, Julho, 1908

“Any amateur, however enthusiast, is happy with one negative and leaves the positives aside. At best, he gets a photographic print in citrate paper, which is not usually turned, and after showing it to the family and looking at it, he sends the negative into the bottom of a drawer... After all hardships, the enchantment does not pay off... He who makes stereographs does not act this way. He gets the positives, shows them to his friends with great pleasure, but always keeping a collection in the living room or the office, and goes there, at leisure time, to have that sensation once felt in contact with nature.”

A.B.C. [Alberto Barros e Castro], “A photographia estereoscopica” in *Revista Echo Photographico*, no. 26, July, 1908

A fotografia estereoscópica em Portugal Práticas e discursos de uma cultura visual

Stereoscopic Photography in Portugal Discourses and Practices of a Visual Culture

VICTOR FLORES

A estereoscopia e o Palácio de Cristal

Em 1865, a fotografia estereoscópica era tanto a tecnologia mais sofisticada como a mais adequada para representar a exposição inaugural do Palácio de Cristal, no Porto. *A fotografia com relevo*, como era frequentemente designada, simbolizava o progresso e a emancipação da ciência e da indústria tanto quanto a própria *Exposição Internacional do Porto*. Organizada pela Associação Industrial Portuense, a *Exposição* visava acolher um concurso internacional das indústrias onde viessem competir «em glorioso desafio os primores do engenho humano, oferecidos pelas diversas nações cultas.»¹

A opção pela edição de colecções de cartões estereoscópicos com vistas das várias naves, salões e anexos do Palácio de Cristal (FIG. 1: p. 319) não era apenas uma oportunidade de divulgar junto da alta burguesia nacional e estrangeira que nos visitava um dos maiores empreendimentos portugueses do século. Era também uma forma prestigianete de equiparar a *Exposição Internacional do Porto* às Exposições Universais anteriores de Londres (1851 e 1862), de Nova Iorque (1853) e de Paris (1855), onde a estereoscopia teve uma presença marcante.

Na verdade, a história da estereoscopia cruza-se com a história destas Exposições Universais. Desde logo porque é na sequência da Grande Exposição de Londres em 1851 que o visor estereoscópico lenticular – aí apresentado por Louis Jules Duboscq², a partir do modelo concebido pelo cientista escocês David Brewster – se popularizou. O relato, quase mitológico, de uma experiência estereoscópica da Rainha Vitória nesta exposição foi descrito pela primeira vez pelo próprio David Brewster em 1870, e tem sido frequentemente reproduzido como o momento primordial do furor que estas imagens viriam a originar nas décadas seguintes³. Por outro lado, e mais relevante

Stereoscopy and the Crystal Palace

In 1865, stereoscopic photography was both the most sophisticated and suitable technology to represent the exhibition opening at Crystal Palace, in Oporto. *Photography with relief*, as it was often referred to, symbolised the progress and empowerment of the industry's science as much as the *The International Exhibition of 1865*. The *Exhibition*, organised by Associação Industrial Portuense, was aimed to host an international competition of industries, where 'the masterpieces of human genius, in glorious challenge, and offered by several cultivated nations'¹, would compete amongst themselves.

The decision to edit a stereo collection with views of several naves, halls and additional premises of Crystal Palace (FIG. 1: p. 319) was not only a chance to promote one of Portuguese greatest achievements of the century to national and international *bourgeoisie* visiting the country. This was also a prestigious way to rival *International Exhibition of 1865* with the previous Universal Exhibitions, in London (1851 and 1862), New York (1853), and Paris (1855), where stereoscopy had an outstanding presence.

In fact, the history of stereoscopy shares a common ground with the history of these Universal Exhibitions, because it is within the Great Exhibition of London, in 1851, that the lenticular stereo viewer – here presented by Louis Jules Duboscq², based on the model created by the Scottish scientist, David Brewster – became famous. The account, almost mythological, on the stereoscopic experience of Queen Victoria at this exhibition was described for the first time by David Brewster, in 1870, and has often been a paramount moment of the success these images gave rise in the following decades³. On the other hand, and more important, these stories converge because the cultural strategy of stereoscopy is based upon the same programme of all Crystal

ainda, estas histórias cruzam-se porque a estratégia cultural da estereoscopia assentou no mesmo programa dos Palácios de Cristal: disponibilizar o mundo ao olhar, metonimicamente, ou seja, através das suas partes mais representativas. Ambos assentam no paradigma moderno da expedição, da captura e da aproximação das distâncias para que o mundo pareça estar *ao alcance de uma mão*.

O Palácio de Cristal foi concebido como um dispositivo para uma curadoria global. É esta a perspectiva retomada pelo filósofo Peter Sloterdijk quando o descreve como «uma estufa que arrastou tudo o que antes era exterior para o seu interior» (2008: 22). Segundo Sloterdijk, tal só foi possível porque esse mesmo dispositivo possibilitava que a matéria do mundo fosse superada pelas suas formas. Curiosamente, foi também esse o diagnóstico entusiasta feito por Oliver Wendell Holmes para a estereoscopia. Este médico e poeta norte-americano, inventor do mais conhecido estereoscópio de mão, afirmou no seu exaltante ensaio sobre a estereoscopia que a forma estaria a partir de então separada da matéria. Este divórcio entre a matéria e a forma é, de acordo com Holmes, «a maior descoberta da Humanidade» e assenta na crença de as imagens estereoscópicas substituírem as coisas e subsumirem as experiências tácteis. Este programa assumidamente predatório é apreciado por Holmes: «Todo o objecto imaginável da Natureza e da Arte irá brevemente irromper da sua superfície. Os homens caçarão qualquer objecto grande, belo ou curioso, tal como caçam o gado na América do Sul, para obter as suas peles, abandonando de seguida as suas carcaças, a que não dão qualquer valor.» (Holmes, 1859)

Imagem e capital são elementos comuns a este impulso técnico que tanto dirige a estereoscopia como o Palácio de Cristal. Disponibilizar o mundo enquanto imagem resultou, tal como ironicamente o sintetizou Sloterdijk, de um «encontro virtual entre Rainer Maria Rilke e Adam Smith» (2008: 22), um encontro que sabemos ter sido decisivo para a concretização de um mundo globalizado ao serviço de uma economia capitalista. Se por um lado, a arquitectura de vidro e de ferro, inspirada no modelo inglês⁴, foi um dispositivo retórico apetecível para a afirmação industrial do Porto, de Portugal e dos seus impérios (Ásia, África, Oceania), por outro, a sua representação em fotografias estereoscópicas prolongava a experiência visual da exposição, através de um novo produto comercial socialmente distintivo e que à época já seria suficientemente reconhecido e apreciado em Portugal. Sintoma disso mesmo é o facto de as «Vistas estereoscópicas» terem uma secção própria na *Exposição Internacional do Porto*, a 2.^a da Classe 45.^a, dedicada à apresentação da Fotografia, imediatamente a seguir aos «bilhetes de visita» ou *cartões de visita*, como também eram conhecidos⁵. Contudo, e

Palaces: offering the world to the eye, metonymically speaking, that is by means of its most representative parts. Both are based on the modern paradigm of expedition, capture and approaching distances so that the world would seem *within the reach of a hand*.

Crystal Palace was created as a device for a global curatorship. This is the perspective resumed by the philosopher Peter Sloterdijk, who describes it as ‘a glasshouse that has drawn all that before was outside to the inside’ (2008: 22). According to Sloterdijk, this was only possible because the device allowed the matter of the world to be overcome by its forms. Curiously, this was also the enthusiast insight of Oliver Wendell Holmes regarding stereoscopy. This American poet and physician, creator of the most famous hand stereoscope, stated on his exultant essay on stereoscopy that form would be, from then on, separated from matter. This separation between form and matter is, according to Holmes, ‘the biggest discovery of Humankind’ and is based upon the belief that stereoscopic images can replace and subsume tactile experiences. Such predatory programme is quite appreciated by Holmes: ‘Every conceivable object of Nature and Art will soon scale off its surface. Men will hunt all curious, beautiful, grand objects, as they hunt the cattle in South America, for their skins, and leave the carcasses as of little worth.’ (Holmes, 1859)

Image and capital are common elements to this technical impulse that guides either stereoscopy or the Crystal Palace. Making the world available in the form of images has resulted, as Sloterdijk ironically stated, from a virtual encounter between Rainer Maria Rilke and Adam Smith’ (2008: 22), an encounter that was decisive to the accomplishment of a global world at the capitalist economy service. On the one hand, the glass and iron architecture, inspired in the English model⁴, was a rhetorical and desired device to the industrial affirmation of Oporto, Portugal and its empires (Asia, Africa, Oceania); on the other hand, its representation in stereoscopic pictures would extend the visual experience of the exhibition, by means of a new commercial product that is socially distinctive and which, at that time, would already been quite renowned and popular in Portugal. This lies in the fact that ‘Stereoviews’ had their own section at the *International Exhibition of 1865*, the second of the 45th category, dedicated to the presentation of Photography right after the visit cards or ‘carte de visite’, as they were also known⁵. However, and despite the emphasis on Photography sections, *Catálogo Oficial da Exposição* almost does not specify the ‘stereoviews’ to describe the photographic works presented, by Portugal or by its empires⁶. The descriptions of the photography displays are rather generic and some of the expressions used, as ‘Views and stereo Por-

apesar deste destaque nas secções da Fotografia, o *Catálogo Oficial da Exposição* não volta praticamente a especificar as «vistas estereoscópicas» para descrever os trabalhos fotográficos apresentados por Portugal ou pelos restantes impérios⁶. As descrições dos expositores de fotografia são bastante genéricas e algumas expressões utilizadas, tais como «Vistas e retratos photographicos», apesar de poderem incluir vistas estereoscópicas, não nos garantem essa interpretação. Mas se tivermos em conta a expressão que a estereoscopia já tinha no Reino Unido e em França nesta época, será difícil imaginar que tenha estado completamente ausente da exposição. Aliás, na Classe 17.^a que representa os «Aparelhos Photographicos», vários expositores franceses (de Auguste Bortsch, Laurent Georges Koch e J.G. Schiertz) apresentaram diversas câmaras estereoscópicas, fazendo prova da vitalidade industrial da sua estereoscopia.

No que respeita a Portugal, é relevante notar que dos fotógrafos e casas fotográficas que integraram a exposição (de Braga, do Porto, de Lisboa e da Madeira), constem nomes como os de Alfred Fillon, José Nunes da Silveira e João Francisco Camacho⁷, também conhecidos pelo seu trabalho pioneiro na produção de estereoscopias em Portugal. Contudo, se até hoje é incerta a presença do trabalho estereoscópico destes fotógrafos na *Exposição Internacional do Porto*, resta-nos uma situação tanto ou mais relevante que é o facto de esta arrojada Exposição, gerida pela *Sociedade do Palácio de Crystal Portuense*, ter proporcionado a criação de algumas colecções de cartões estereoscópicos sobre esta Exposição que fizeram o seu caminho até nós⁸. Estas colecções funcionam como um meio promocional da Exposição com um circuito de distribuição assegurado, a nível nacional e internacional, não apenas por casas fotográficas mas também por drogeries e até farmácias. Na verdade, estas vistas constituem um meio promocional particularmente original porque proporcionavam que se levasse a exposição para casa e que a sua visita fosse exemplarmente sedentária! Apesar de quase todas as experiências estereoscópicas serem espectaculares, nem todas nos afectam ou nos permitem penetrar no passado com sensações mistas de prazer e de estranheza. E é esse o caso desta colecção de «Vistas da Exposição Internacional Portuense» que nos conduz numa visita improvável a esta emblemática *Exposição* e ao próprio Palácio de Cristal do Porto, o «templo do progresso» da Invicta que viria a ser destruído em 1951.

«Na nave central, pavimento térreo, à direita, entrando pelas portas principais, estavam as secções da Suíça, Austria e Inglaterra, à esquerda a França, ao meio a Bélgica e no topo Portugal». Esta é a descrição feita em 1890 pela direcção do Palácio de Cristal⁹ da entrada da exposição de 1865 e que acaba por corresponder à *vista* n.º 2 dos cartões desta colecção (FIG. 1: p. 319). De

traits’, though including stereographs, do not ensure themselves this interpretation. But considering the impact stereoscopy already had in Great Britain and in France, at this time, it is difficult to conceive its absence from the exhibition. Moreover, several French displays (by Auguste Bortsch, Laurent Georges Koch and J.G. Schiertz), in the 17th category, representing ‘Aparelhos Photographicos’, presented many stereo cameras, proving the industrial vitality of their stereoscopy.

With respect to Portugal, it is relevant to note that, from the photographers and photographic companies participating in the exhibition (from Braga, Oporto, Lisbon, Madeira island), there are names such as Alfred Fillon, José Nunes da Silveira and João Francisco Camacho⁷, also known for their pioneer work in the production of stereoviews of Portugal. However, if until today is not guaranteed the presence of stereo works from these photographers at *International Exhibition, of 1865*, the key answer lies in the fact that this daring Exhibition, managed by *Sociedade do Palácio de Crystal Portuense*, allowed the creation of some stereo cards collections on this same exhibition, and which made their way up to today⁸. These collections work as a promotional way of the Exhibition, with an ensured circuit of distribution both at national and international levels, and not only by photographic studios, but also by drugstores and even pharmacies. In fact, these stereoviews are a rather original and promotional medium, because they would allow an unmatched sedentary visit to the exhibition into all homes! Although the majority of stereoscopic experiences is astonishing, not all reach us or allow us to go back into the past with sensations of pleasure and awkwardness. And this is the case of the collection ‘Vistas da Exposição Internacional Portuense’, which takes us on an unlikely visit to this iconic *Exhibition* and to the Crystal Palace, Oporto, ‘the temple of progress’ of this city, which would be destroyed in 1951.

‘At its central nave, on the ground floor, on the right side, coming in through its main entrances, were the sections of Switzerland, Austria, and England; on the left, the French section, Belgium middle, and the Portuguese above’. This is the description made, in 1890, by the management of the Crystal Palace⁹, of the exhibition entrance of 1865, and which corresponds to View no. 2 of the cards from this collection (FIG. 1: p. 319). Indeed, peeking this card on a stereo viewer might be the same as passing through the Palace main doors. At the front, we come across with an empty corridor, decorated with statues, here and there, and aligned displays that converge towards a large pipe organ in the back (View no. 9). The storey height is elevated, ensuring the hanging of flags and banners at different heights. The light spreads into the nave through the large sky-



Fig. 1: Vista Geral da Nave Central do Palácio de Cristal do Porto, Coleção Vistas da Exposição Internacional Portuense, 1865.
General view of Central Nave of Crystal Palace, Oporto, Collection Vistas da Exposição Internacional Portuense, 1865.



Fig. 2: Verso de um dos cartões estereoscópicos da Coleção Vistas da Exposição Internacional Portuense, 1865.
Back of a stereo card. Collection Vistas da Exposição Internacional Portuense, 1865.



FIG. 3: Ourivesaria Christofle (França), Coleção Vistas da Exposição Internacional Portuense, 1865.
Christofle Jeweller's (France), Collection Vistas da Exposição Internacional Portuense, 1865.

facto, espreitar este cartão num visor estereoscópico pode equivaler a atravessar as portas do Palácio. Pela frente temos um largo corredor vazio, pontualmente decorado com estátuas e com expositores alinhados que confluem para um grande órgão ao fundo (que vem a ser a *vista* n.º 9). O pé direito é elevado, assegurando a suspensão de bandeiras e estandartes em diferentes alturas. A luz inunda a nave através da extensa clarabóia e convida-nos a percorrê-la. É o que vem a acontecer, sincopadamente, nas dez vistas seguintes, visto estarmos no espaço do Palácio mais representado da série.

Esta colecção vem a ser um pequeno catálogo fotográfico complementar ao extenso e palavroso *Catálogo Oficial da Exposição Internacional do Porto em 1865*. Aqui vemos a exposição montada, com as peças ora em contexto, ora destacadas isoladamente. Mas fica-se também com uma planificação dos percursos preparados para os visitantes ao longo da estrutura do Palácio através das informações publicitadas no verso do cartão (FIG. 2: p. 318). Este verso é o catálogo que virá a faltar à história das colecções estereoscópicas portuguesas! É uma iniciativa absolutamente rara nas edições nacionais de estereoscopia, informando que a colecção tem 30 vistas e que as mesmas se repartem pelas 3 naves (Central, Ocidental e Oriental), pelos vários salões (Oriental, Ocidentais e de Belas Artes) e pelos 3 Anexos do Palácio, incluindo ainda uma vista geral da «Passagem para o circo». Estes catálogos estimulam o coleccionismo a que a estereoscopia se vai prestar, como iremos ver no ponto seguinte. Particularmente distintivo é o elegante grafismo tipográfico desta listagem que é encimada com o brasão da monarquia portuguesa e com o título da colecção, assim como enquadrada com motivos decorativos. Na base da listagem consta o n.º do cartão a ser preenchido em manuscrito pelo coleccionador. O aspecto «artístico» deste verso supera o grafismo funcional do *Catálogo Oficial da Exposição* e faz naturalmente prever que se dirijam a públicos diferentes.

Se o aspecto do verso destes cartões nos permite suspeitar que se trata de um produto para clientes com um gosto sofisticado, culto e sensível às artes, já os motivos fotografados em cada vista esclarecem-no inteiramente. Numa exposição composta por 3139 expositores repartidos por 4 divisões e 45 classes, facilmente se compreende a necessidade imperiosa de uma selecção exigente para cumprir o rigor das 30 vistas. Os critérios que presidiram a esta colecção terão tido como objectivo não só produzir uma apresentação luxuosa das vistas, como dar a ver nestas o próprio luxo. É disto sintomático terem-se excluído todas as classes da primeira divisão («Materias Primas e suas transformações imediatas») e, tendo-se dedicado 9 cartões a vistas gerais e vistas das galerias, reservarem-se ainda 15 vistas a peças de valor artístico ou passíveis de proporcionar prazer estético, tais como esculturas italianas e portuguesas, um projecto a um monumento a D. Pedro IV, porcelanas de Sèvres, cristais

light, inviting us to walk in there. This is what happens, discontinuously, the following 10 views, as we are standing in the most represented area of the palace, in this series.

This collection is a short photographic catalogue, which complements the wide and wordy *Catálogo Oficial da Exposição Internacional do Porto em 1865*. Here, it is possible to see the exhibition set up, with the items either within context or isolated. But it also gives us an idea of the guided tours for visitors throughout the Palace by means of the advertised information in the back of the card (FIG. 2: p. 318). The back of this card is the catalogue which lack in the Portuguese history of stereo collections! This is an absolutely rare initiative in national editions of stereoscopy, announcing that the collection has 30 views and that the latter are distributed throughout the 3 naves (Central, Western, Eastern), the various halls (Eastern, Western and Fine Arts), and the 3 other premises of the Palace, including a general view of the ‘Passage to the Circus’. These catalogues stimulate the collection of stereoscopy, as it will be presented in the following section. The elegant typographic design of this listing, surmounted with the Portuguese Monarchy coat of arms and the collection’s title, framed with decorative elements, is particularly outstanding. At the bottom of the listing, there is the number of the card with a blank space to be written by the collector. The ‘artistic’ side of the back of the card exceeds the functional graphics of *Catálogo Oficial da Exposição*, probably being intended for different target audience.

If the appearance of the back of these cards leads us to suspect they are a product aimed at clients with a refined taste, cultured and sensitive to the arts, the photographed elements on each view clearly shows it. At an exhibition made of 3,139 displays allocated within 4 sections and 45 categories, it’s easy to understand the urgent need for a demanding selection to fulfil the accuracy of the 30 stereoviews. The criteria used on this collection might have been aimed to not only produce a luxurious presentation of the views, but also to show luxury in them. This is the reason why all categories from the first division were excluded (‘Raw Materials and their immediate transformations’), having 9 cards been dedicated to general views and views in galleries; and 15 views to pieces of artistic value or able to provide aesthetical pleasure, as Italian and Portuguese sculptures; a project for a monument in honour of King Pedro IV; Sèvres porcelain; H. Green crystals; a large organ, by Walker; pieces of jewellery (FIG. 3: p. 318); exquisite furniture; and, among others, a wood burning stove of a monumental scale. In other words, here are some of the most

de H. Green, um grande órgão de Walker, peças de ourivesaria (FIG. 3: p. 318), móveis requintados e, entre outros, um fogão de sala de escala monumental. Por outras palavras, aqui estão plasmados alguns dos mais representativos signos do luxo burguês oitocentista com o qual a estereoscopia convivia no seio da vida privada desta classe. Se o Palácio de Cristal já seria signo dessa colonização política e económica do mundo, esta colecção estereoscópica depura esse programa, funcionando como um segundo dispositivo, uma espécie de palácio de cristal do Palácio de Cristal. Já não estará aqui tanto a exaltação patriótica mas o elogio da ostentação a que Camilo Castelo Branco mordazmente se referia como um «circo-bazar-teatro-restaurante-ginástico-pirotecnic chamado em linguagem enxacoca Palácio de Cristal» (1867: 91).

Este tipo de depreciações do novo símbolo da modernidade das «nações cultas» não impediu que em 1886 se organizasse no mesmo espaço a *Exposição Internacional de Photographia* com uma das mais distintivas representações de fotógrafos amadores portugueses (tais como Carlos Relvas) e estrangeiros, entre os quais se destacavam os ingleses Henri Peach Robinson e Peter Henry Emerson. Esta *Exposição* é particularmente reveladora de como o paradigma da fotografia artística, linha orientadora de todo o seu programa, não contempla a fotografia estereoscópica. Se tivermos como exemplo a descrição detalhada desta *Exposição* que nesse mesmo ano Manuel M. Rodrigues fez ao longo de cinco números da revista *O Occidente*¹⁰ verifica-se que não é referida qualquer vista estereoscópica trazida por portugueses ou estrangeiros para a *Exposição*. Se a estereoscopia preenche o lazer quotidiano da burguesia, se participa dos seus impulsos colecionistas e da sua cultura visual, já a sua competição no Palácio e nos Salões com as imagens fotográficas do pictorialismo é improvável. Esta questão – da exclusão das imagens mais vernaculares dos circuitos da arte e da história da fotografia – parecer-nos-á sempre um paradoxo. Um paradoxo que é particularmente intrínseco à cultura visual da estereoscopia. Porquê tão difundida e, ao mesmo tempo, tão esquecida? Porquê tão próxima da burguesia e, ao mesmo tempo, tão distante dos seus Salões?

A estereoscopia foi um factor de distinção social da burguesia portuguesa desde os primeiros tempos da sua introdução em Portugal pela mão dos fotógrafos estrangeiros. A data desta introdução permanece tão incerta quanto a da própria fotografia, sendo certo que alguns dos mais reconhecidos pioneiros da fotografia portuguesa foram também praticantes da estereoscopia. Wenceslau Cifka, Joseph James Forrester, Alfred Fillon, Emílio Biel, Augusto Bobone, Carlos Relvas, Antero Frederico de Seabra, José Nunes da Silveira, entre muitos outros, demonstram não ter havido propriamente um desfazamento entre a introdução da fotografia monoscópica e a introdução da foto-

representative signs of the bourgeoisie ostentation, in the 19th century, this being where stereoscopy would be found, in the private life of this social class. If the Crystal Palace was already a sign of the political and economical colonisation of the world, this stereo collection reveals such programme, acting as a second device, as some sort of crystal palace of the Crystal Palace. Here, it is not so much about patriotic exaltation but a praise of ostentation that Camilo Castelo Branco ironically referred to as being a ‘circus-bazaar-theatre-restaurant-gymnastic-pyrotechnic called, in nonsense language, Crystal Palace’ (1867: 91).

This sort of overlook regarding the new symbol of modern times from ‘cultured nations’ did not prevent that, in 1886, *Exposição Internacional de Photographia* [International Photography Exhibition] had been organised in the same place along with one of the most notable representations of Portuguese amateur photographers (as Carlos Relvas) and foreign ones, among which stand out Henri Peach Robinson and Peter Henry Emerson. This *Exhibition* is particularly revealing of the way the artistic photography paradigm, as a guiding line of the whole of its programme, does not include stereo photography. Bearing in mind the example of the detailed description of this *Exhibition*, which Manuel M. Rodrigues, in the same year, made in 5 magazine editions of *O Occidente*¹⁰, it shows that the stereoviews, brought by Portuguese or foreigners to this exhibition, were never mentioned. Whether stereoscopy suffices the bourgeoisie daily leisure, is part of its collection impulses and visual culture, the fact is that its participation in the Crystal Palace and halls with photographic images of pictorialism is unlikely. This matter – the exclusion of the most vernacular images from art circles and the history of photography – will always remain as a paradox. A paradox that is particularly inherent to the stereo visual culture. Why was it so widespread and, at the same time, so forgotten? Why was it so close to the bourgeoisie and so distant from their lounges?

Stereoscopy was a distinctive social factor for the Portuguese bourgeoisie since the early times of its introduction in Portugal, by foreign photographers. The date of this introduction remains uncertain so much as photography’s date itself, given that most of the renowned pioneers of Portuguese photography also made stereoscopy. Wenceslau Cifka, Joseph James Forrester, Alfred Fillon, Emílio Biel, Augusto Bobone, Carlos Relvas, Antero Frederico de Seabra, José Nunes da Silveira, among many others, show there had not been a gap between the introduction of monoscopic photography and stereo photography in Portugal. Regarding academic education, both monoscopic and stereo photography were equally included in physics subject programmes,

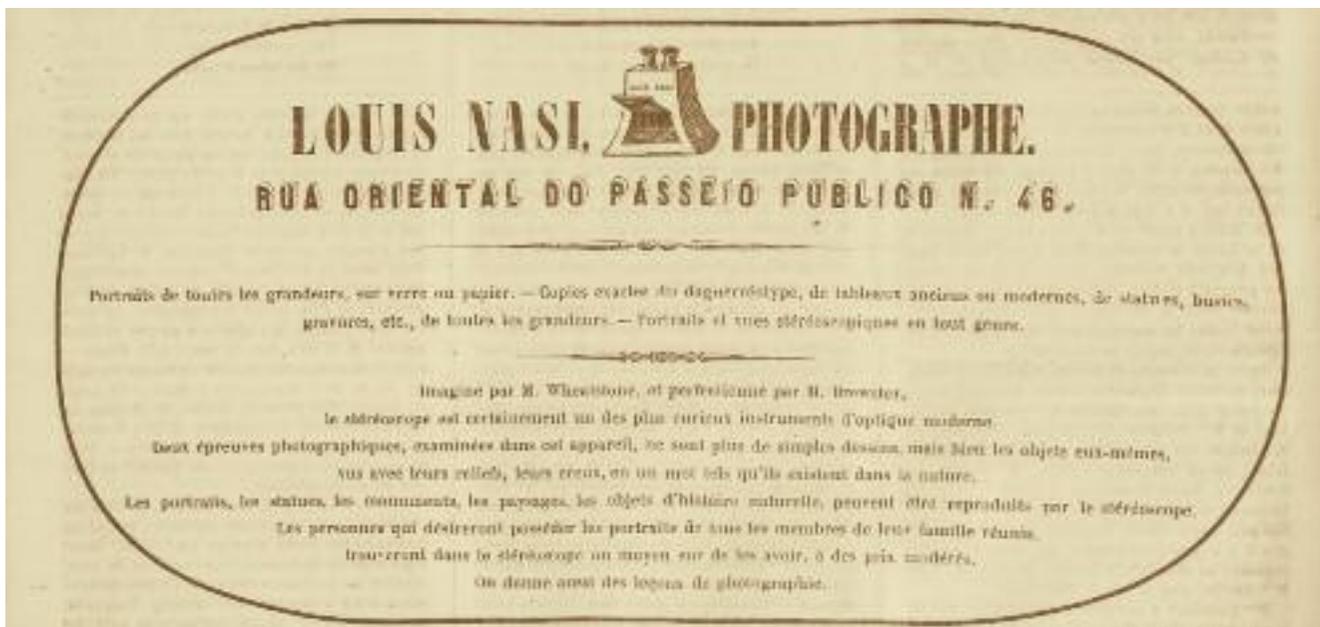


Fig. 4: Anúncio do fotógrafo L[ouis] Nasi ao seu estúdio em Lisboa, com grande destaque à estereoscopia e às suas qualidades. *Semanário Asmodeu*, n.º 39, 14 de Novembro de 1857. L[ouis] Nasi, Advertisement to his photographic studio, in Lisbon, with prominence to stereoscopy and its qualities. In *Asmodeu*, no. 39, 14th November 1857.

grafia estereoscópica em Portugal. No que respeita ao ensino académico, tanto a fotografia monoscópica como também a estereoscopia estavam igualmente incluídas nos programas da Cadeira de Física desde 1856¹¹. No que respeita aos pioneiros estrangeiros, era frequente que os daguerreotipistas ou calotipistas, fossem também estereoscopistas. A este propósito é importante sublinhar ainda que as estereoscopias da década de 50 estão entre as fotografias mais antigas conhecidas em Portugal.

Alguns destes fotógrafos eram ambulantes e publicitavam a sua chegada às cidades e os seus serviços na imprensa local. Um dos primeiros exemplos destes anúncios foi publicado em 1857 pelo fotógrafo italiano L[ouis] Nasi no *Semanário Asmodeu*¹², o primeiro periódico humorístico português, acabado de surgir no ano anterior (FIG. 4). Trata-se de um anúncio publicado em francês, inclusive o nome próprio de Nasi, o que denuncia o modo distintivo como quer apresentar os seus serviços de fotografia mas também a classe social a que os mesmos se destinam¹³. A localização do estúdio na Rua Oriental do Passeio Público, é também, desde logo, estratégica tendo em conta que estamos no centro de Lisboa (actuais Restauradores) e ao lado do famoso jardim com o mesmo nome em que a burguesia se passeava (FIG. 5: p. 319).

Nasi apresenta o seu nome no cabeçalho do anúncio, seguido de uma ilustração de um visor estereoscópico e da palavra «Photographe». Se se entender esta ilustração como um pictograma, rapidamente se lê: «Louis Nasi, Sté-

since 1856¹¹; with respect to foreign pioneers, it was common that daguerreotypists and calotypists would also be stereoscopists. Concerning this matter, it is important to highlight, as well, that the stereographs from the 50s are among the most ancient pictures known in Portugal.

Some of these photographers were itinerant and would publish their arrival in the cities and their services in the newspapers. One of the first examples of these advertisements was published, in 1857, by the Italian photographer L[ouis] Nasi, in *Semanário Asmodeu*¹², the first Portuguese satire periodical that had just appeared in the previous year (FIG. 4): it is an advertisement published in French, including the name Nasi, which shows the distinctive way with which he wanted to present his photographic services, but also the social class they had as target.¹³ The location of the studio, in Rua Oriental do Passeio Público, is immediately strategic, taking into account this is the centre of Lisbon (current Restauradores) and near the famous garden that hold the same name, and in which the bourgeoisie would walk by (FIG. 5: p. 319).

Nasi presents his name at the header of the ad, followed by the drawing of a stereo viewer and the word 'Photographe'. Taking into account that this drawing is a pictogram, easily one reads 'Louis Nasi, Stereo Photographe'. Additionally, his name also appears inscribed on the viewer itself, doubling his identification with stereoscopy. Indeed, stereoscopy is the

réo Photographe». Para além disto, o seu nome surge também inscrito no próprio visor, duplicando a sua identificação com a estereoscopia. De facto, a estereoscopia é o principal assunto deste anúncio: o modo detalhado como a descreve indicia que esta será uma apresentação introdutória da técnica a um público ainda não inteiramente familiarizado com a mesma. Logo após descrever a diversidade dos seus serviços, nomeadamente de daguerreotipia:

- Retratos de todos os tamanhos, em vidro ou papel.
– Cópias exactas do daguerreótipo, de quadros antigos ou modernos, de estátuas, bustos, gravuras, etc., de todos os tamanhos –
Retratos e vistas estereoscópicas de todo o género,

Nasi explica em quatro frases entusiastas, que ocupam metade de todo o anúncio, o que é a estereoscopia e quais as suas vantagens:

Imaginado pelo Sr. Wheatstone, e aperfeiçoado pelo Sr. Brewster, o estereoscópio é certamente um dos mais curiosos instrumentos da óptica moderna.

Duas provas fotográficas, examinadas neste aparelho, deixam de ser simples desenhos para serem os próprios objectos, vistos com os seus relevos, as suas concavidades, tal como existem na natureza.

Os retratos, as estátuas, os monumentos, as paisagens, os objectos da história natural, podem ser reproduzidos pelo estereoscópio.

As pessoas que desejem possuir os retratos de todos os membros da família reunidos, encontrarão no estereoscópio uma forma segura de os ter, a preços módicos. Damos também lições de fotografia.

O que o anúncio revela é que a estereoscopia é menos reconhecida como prática fotográfica de estúdio do que a daguerreotipia. É também aliás como daguerreotipista que Nasi é conhecido¹⁴. É esse o esforço retórico do discurso do anúncio – posicionar esta técnica como capaz de dar conta dos serviços que na época eram mais procurados na fotografia, aceitando a vantagem acrescida de reproduzir o relevo dos objectos naturais. Efectivamente, a cultura visual que a estereoscopia estava a constituir era essencialmente fora do estúdio, junto das paisagens naturais mas também das cidades e dos monumentos. Esse foi o principal interesse do público e foi para aí que se voltaram as colecções comerciais de estereoscopia que desde cedo começaram a circular em Portugal.

main subject of this advertisement: the detailed manner as it is described shows that this will be an introductory presentation of the technique to the public, which is not yet entirely familiar with the latter. After the description of the diversity of his services, namely of the daguerreotype:

- Portraits of all sizes, on glass or on paper.
– Exact copies of the daguerreotype, of old or modern paintings, statues, busts, drawings, etc., of all sizes –
Portraits and stereoviews of all sorts,

Nasi explains with four very enthusiastic sentences, which covers half of the ad, what stereoscopy is and its advantages:

Imagined by Mr. Wheatstone, and improved by Mr. Brewster, the stereoscope certainly is one of the most interesting instruments of modern optics.

Two pictures, viewed with this instrument, are no longer mere drawings and become the very objects, with their own reliefs and concavities, as they really are in nature.

Portraits, statues, monuments, landscapes, objects of natural history can be reproduced by the stereoscope.

Anyone who wishes to have portraits of the whole family reunited, will find in the stereoscope a safe way of achieving it, and at affordable prices. We also offer photography lessons.

What this ad shows is that stereoscopy is less renowned as studio photographic practice than the daguerreotype. It also is incidentally as a daguerreotypist that Nasi is well known¹⁴. That is the rhetorical effort of the advertisement discourse – promoting this technique as being able to account for high demand services in photography, at that time, alluding to the enhanced advantage of reproducing the relief of natural objects. In fact, the visual culture that stereoscopy had been constituting was essentially out of studio, near natural landscapes, but also cities and monuments. This was the main public interest and it was within this scope that stereoscopic commercial collections had turned to in the early days of their circulation in Portugal.

Multiplicação e comercialização

A rápida assimilação da fotografia pela sociedade oitocentista ficou em muito a dever-se à edição comercial de vistas estereoscópicas. Com a produção de múltiplas séries de imagens que tinham um circuito de distribuição assegurado, as vistas estereoscópicas eram uma mercadoria acessível e muito desejada na segunda metade do século XIX. Vendidas em lojas de materiais fotográficos mas também em livrarias, quiosques e em mercearias, as estereoscopias não só se misturavam com outros tipos de produtos – por vezes bem diferentes! –, como eram também um chamariz para a clientela ávida por informações e prazeres visuais. Esta vertente comercial é certamente uma das dimensões mais conhecidas e também mais mundanas da fotografia estereoscópica, denunciando a sua vocação para circular entre cidades e países, cafés e salas de estar, entre mãos e visores, para se juntar de forma mais ou menos aleatória, ou mais ou menos calculada, a outras tantas vistas, de proveniências diversas, acumuladas nas coleções particulares. Esta nova dinâmica de circulação, de uso e também de apropriação das imagens estereoscópicas veio desde cedo configurar os contornos da fruição visual moderna.

O ano de 1851 surge a vários títulos como uma data marcante para a difusão da estereoscopia e para a sua incursão na lógica do consumo e da reprodução. Para além do forte reconhecimento e publicidade que os estereoscópios obtiveram no Palácio de Cristal por ocasião da Grande Exposição de Londres, 1851 foi também a data das primeiras edições comerciais de vistas estereoscópicas. Nestes primeiros anos, e até à prática do colódio húmido em meados desta década, as séries comerciais recorreram sobretudo à gravura e à litografia para ultrapassar as limitações de reprodução da daguerreotipia. Jules Duboscq, o optometrista francês e produtor de instrumentos científicos a quem David Brewster se dirigiu em 1850 para que fabricasse o estereoscópio lenticular que havia concebido, terá sido o primeiro editor destas séries estereoscópicas. É pelo menos desde 1851 que Duboscq começou a publicar um conjunto de 40 gravuras estereoscópicas de figuras geométricas transparentes desenhadas com linhas brancas sobre um fundo preto¹⁵. Ainda hoje é surpreendente a forma como estas figuras, desprovidas de sombras ou de outros elementos ilusionistas, tal como os desenhos iniciais de Wheatstone, adquirem volume e ficam suspensas no espaço quando vistas através de um visor estereoscópico (FIG. 6). É também em 1851 que Duboscq publica vários conjuntos de litografias estereoscópicas a partir de daguerreótipos seus ou feitos para si por Claude Marie Ferrier, representando miniaturas em gesso de esculturas clássicas ou motivos da história natural. A forte e diversificada procura de estereosco-

Multiplication and Commercialisation

The fast assimilation of photography by the nineteenth-century society was mainly due to the commercial publishing of stereographs. With the production of multiple series of pictures that had a guaranteed distribution circuit, stereographs were an accessible and very sought after merchandise in the second half of the 19th century. These pictures were sold in shops of photographic material as well as in bookshops, kiosks and grocery stores; stereographs would not only mix with other sort of products – completely different sometimes! –, but they were also an attraction for customers eager for information and visual pleasure. This commercial side is certainly one of the most well known and mundane dimensions of stereographs, that shows their tendency to circulate among cities and countries, cafés and living rooms, between hands and stereo viewers, gathering with other pictures from different origins, pile-up in private collections, in a somewhat random or deliberate way. This new dynamics of circulation, use and appropriation of stereographs have since then given shape to the outlines of modern visual enjoyment.

The year 1851 is, in many ways, an outstanding date to the spreading and incursion of stereoscopy into the logic of consumption and reproduction. In addition to the recognition and advertisement stereo viewers gained at the Crystal Palace Exhibition in London, 1851 was also the date of the first published and commercial stereographs. During these early years, and up to the use of wet collodion, in the mid 1850's, commercial series were mostly drawings and lithographs in order to overcome the limitations of reproduction by the technique of the daguerreotype. Jules Duboscq, a French optometrist and maker of scientific instruments, to whom David Brewster requested in 1850 the production of a lenticular stereoscope of his own design, was the first to publish his stereoscopic series. It is, at least, since 1851 that Duboscq started to publish a whole set of forty stereo drawings with geometrical and transparent figures using white lines on a dark background¹⁵. It is still amazing today the way such figures, lacking shadows or other illusionist elements, just as Wheatstone's first drawings, acquire volume and 'float' in the space, when seen with a stereo viewer (FIG. 6). It is also in 1851 that Duboscq publishes various sets of stereo lithographs from his own daguerreotypes or that had been made for him by Claude Marie Ferrier, representing miniatures of classic sculptures in plaster or motifs from nature history. The high and varied demand for stereographs during these years allowed, in 1853, the appearance of lithographed cards with stereographs of toys, children plays, or even with optical effects in the market. All



Fig. 5: Passeio Público, Lisboa [entre 1850 e 1882].
Passeio Público, Lisbon [between 1850 and 1882].

pias nestes primeiros anos permitiu ainda que em 1853 surgissem no mercado cartões litografados com vistas estereoscópicas de brinquedos, jogos infantis ou mesmo efeitos ópticos. Em comum todas estas imagens partilham um fundo negro ilusionista, o mesmo utilizado pelos daguerreótipos estereoscópicos ou no interior dos visores estereoscópicos, o que contribui para que as figuras surjam particularmente iluminadas e suspensas num espaço de aspecto virtual e mágico (FIG. 7 E 8: P. 320).

É nestas gravuras e litografias, raras e amplamente desconhecidas, que radica todo o dispositivo da fotografia estereoscópica que entusiasmou a cultura visual ocidental desde 1851. Desde logo o tamanho (c. 16,5 x 8,5 cm), derivado da junção de dois daguerreótipos com as medidas equivalentes a 1/6 de placa, e que será mantido com pequenas alterações como medida *standard* principal para os cartões estereoscópicos até ao século XX. Este tamanho não é apenas um fio histórico ou uma matriz arqueológica desse momento em que a daguerreotípia adoptou a estereoscopia. É também um índice da precoce necessidade comercial de reproduzir e multiplicar os daguerreótipos estereoscópicos. Ou seja, estes cartões estão formalmente marcados pela reprodutibilidade e pelo desejo de difusão que irá marcar o êxito comercial de toda a fotografia estereoscópica.

Por outro lado, é ainda relevante considerar-se que estas terão sido as primeiras vistas preparadas para um visor lenticular. Isto porque eram dispostas lado a lado no mesmo cartão e prevendo uma distância interpupilar

these pictures have in common an illusionist dark background, the same used on stereo daguerreotypes or in stereoscopes, which contributed to have figures partially illuminated and suspended in a seemingly virtual and magic space (FIG. 7 AND 8: P. 320).

It is in these rare and widely unknown drawings and lithographs that lies the whole engine of stereoscopic photography that thrilled the Western visual culture since 1851. The size (c. 16,5 x 8,5 cm), comprised by the union of two daguerreotypes with equivalent sizes to 1/6 of the plaque, will remain the same only with small alterations, as the standard size for stereo cards, up to the 20th century. This size is not only a historical thread or even an archaeological matrix of that period of time, in which the daguerreotype adopted stereoscopy; it is also the evidence of an early commercial need for reproducing and multiplying stereoscopic daguerreotypes. That is, such cards are officially characterised by their reproduction and by the desire for dissemination that will define the commercial success of all stereographs.

On the other hand, it is important to note that these were the first stereoviews made to be seen with a lenticular viewer, because they were placed side by side on the same card, allowing an interpupilar distance of approximately 6.5 cm. The longevity of this format for stereoviews was also connected to the longevity of lenticular stereoscopes, whose first reference was the Brewster model, produced and commercialised by Duboscq, and which, further on, became very popular owing to Alexander

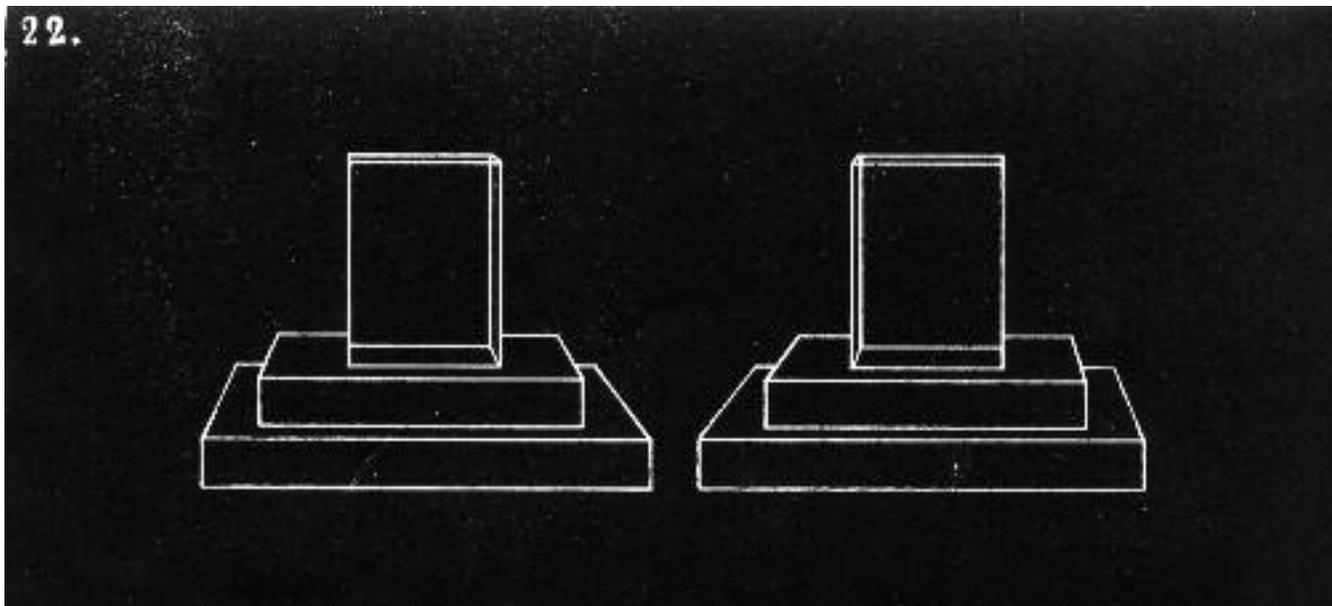


FIG. 6: Jules Duboscq, «Colecção Parisiense» de gravuras estereoscópicas, n.º 22. Colecção de John B. Cameron e de Janice G. Schimmelman.
Jules Duboscq, 'Parisian set' of stereo engravings, no. 22. Collection of John B. Cameron and Janice G. Schimmelman.

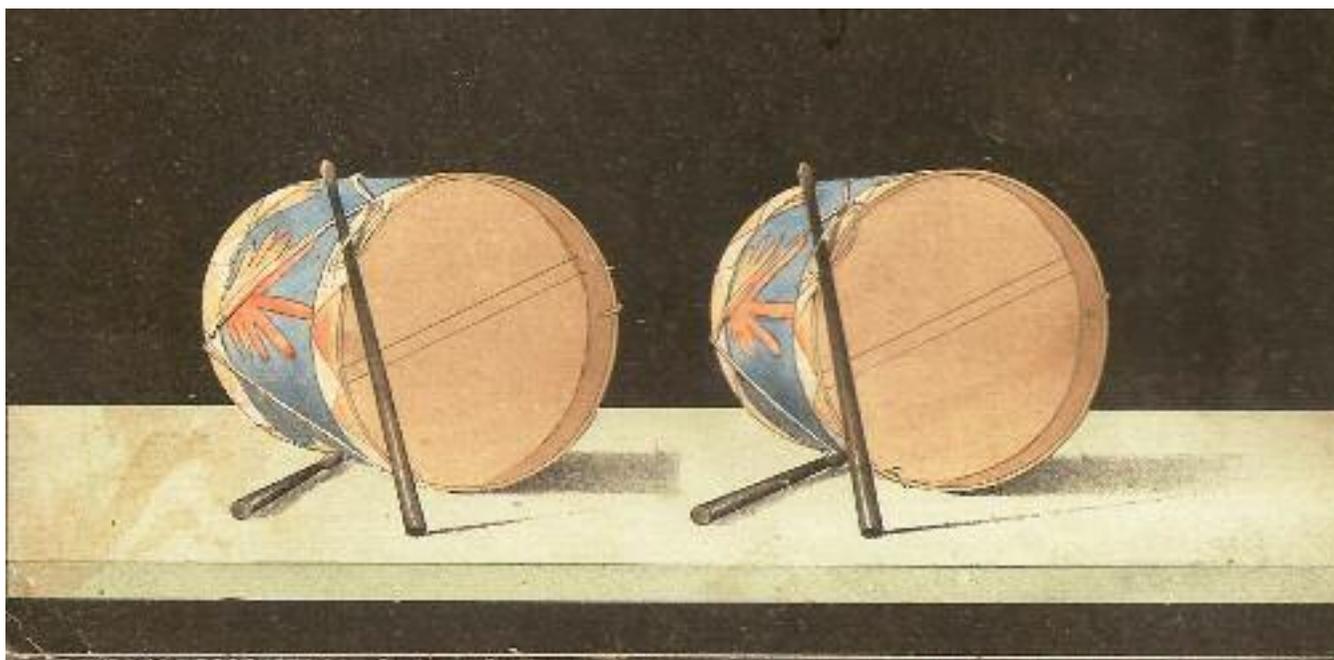


FIG. 7: Litografia estereoscópica de um tambor e baquetas, integrada numa série dedicada a brinquedos e jogos infantis, Paris, 1853.
Stereo lithograph of a snare drum included in the series of toys and children's games, Paris, 1853.

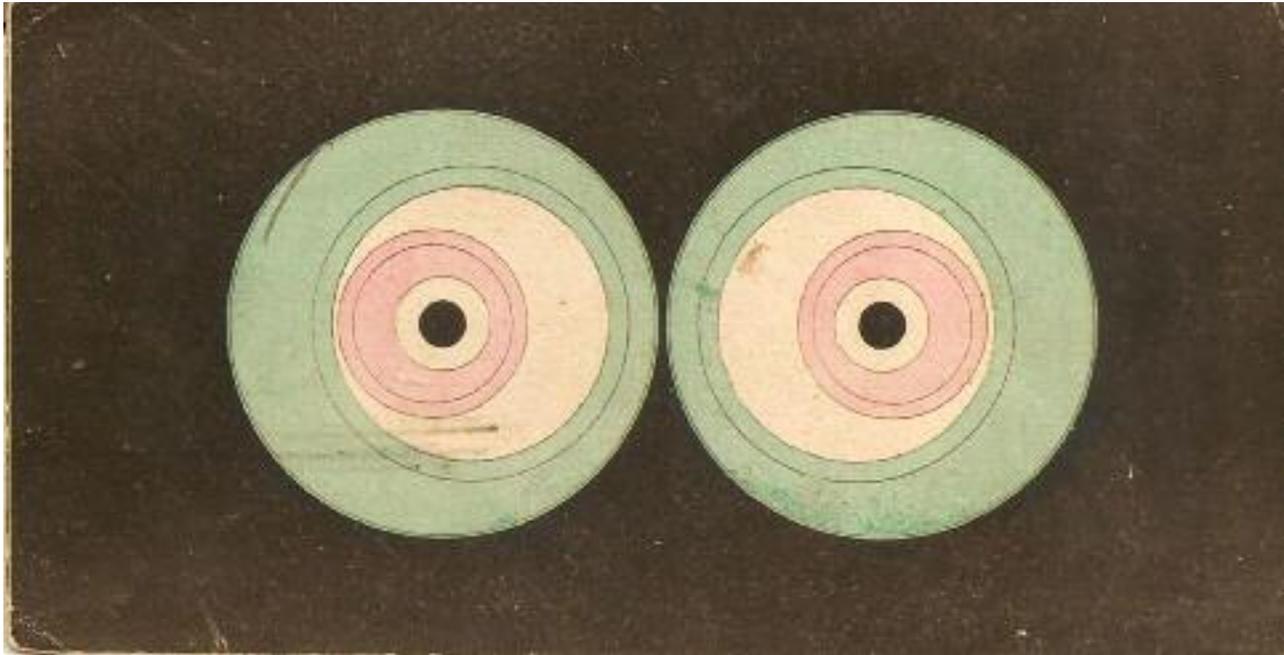


Fig. 8: Litografia estereoscópica de um efeito óptico, [Paris, 1853].
Stereoscopic lithography of an optical effect, [Paris, 1853].

de aproximadamente 6,5 cm. A longevidade deste formato para as vistas estereoscópicas deveu-se também à longevidade dos estereoscópios lenticulares que tiveram como primeira referência o modelo de Brewster produzido e comercializado por Duboscq, e que posteriormente adquiriram popularidade através dos visores de Alexander Beckers, de Oliver W. Holmes ou, ainda que num formato mais pequeno, do *Taxiphote* de Jules Richard.

Para além da estratégia da multiplicação e da comercialização, da imersão e do ilusionismo, o dispositivo da estereoscopia em gestação nestes cartões assentou ainda na lógica da série e da colecção.

De um modo geral, o que mais identifica as séries destas gravuras e litografias estereoscópicas são os temas e as semelhanças formais. Contudo, há no caso das gravuras a particularidade de os cartões serem numerados. Esta numeração não corresponde a uma sequência de conteúdos mas apenas a uma forma de remeter a imagem para uma série, facilitando a sua catalogação, a sua encomenda e também apelando ao seu colecionismo. O número vinha colmatar a falta de um título, assim como a falta de referência ao autor das imagens, tendo a função de agregar cartões cuja tendência natural seria a separação e a dispersão.

Apesar de a numeração não ter sido um elemento constante na estereoscopia europeia do século XIX – mesmo assim, poder-se-iam destacar alguns famosos catálogos de vistas numeradas como o dos editores franceses Furne Fils e H. Tournier –, é sobretudo com as colecções norte-americanas do final do século que os números que acompanham a legenda de cada cartão se evidenciam como estruturantes da dinâmica comercial e reveladores de uma exorbitante produção de estereoscopias. As empresas *Underwood & Underwood* (1882) e a *Keystone View Company* (1892) lideraram a nova onda de entusiasmo pela estereoscopia que se verificou no final do século XIX. A melhoria das capacidades técnicas para a reprodução fotográfica, a crescente curiosidade por imagens do mundo, assim como uma sensação generalizada de emancipação pelo uso de tecnologias para adquirir conhecimentos (Babbitts, 2004), garantiram que a estereoscopia fosse objecto de uma inédita produção industrial. Se na década de 1860 os maiores editores – tais como E. & H.T. Anthony, nos Estados Unidos, Claude-Marie Ferrier, em Paris, ou Adolph Braun, em Dornach – conseguiam fabricar mais de duas mil vistas por dia (Darrah, 1977: 45), em 1901 a *Underwood* atingia máximos diários de vinte e cinco mil reproduções, tendo constituído até ao seu encerramento em 1920 um catálogo com cerca de quarenta mil imagens.

A expressividade destes números e a sua excessiva valorização para explicar a projecção da estereoscopia na cultura e na sociedade oitocentistas tem muitas vezes desviado a atenção da investigação sobre as produções este-

Beckers' stereo viewers, Oliver W. Holmes or, though in a smaller format, the *Taxiphote* from Jules Ricard.

In addition to the strategy of multiplication and commercialisation, immersion and illusionism, the brewing engine of stereoscopy present in these cards lays within the logic of series and collections.

In general, the most identifiable elements in these series of stereo drawings and lithographs are the themes and formal similarities. However, it is a much different case with drawings for the cards are numbered: it does not correspond, yet, to a sequence of contents but as a way of matching the picture with the series it belongs to, which makes the cataloguing and the ordering an easy task and also appeals to the collecting. The numbers are a way of bridging the lack of captions and of the name of the photographer in the images, and it also has the role of gathering the cards together which would naturally be apart and scattered otherwise.

Although numbered cards were not a steady element within European stereoscopy from the 19th century – yet, some famous catalogues with numbered views stand out, as the ones from the French publishers Furne Fils and H. Tournier –, it is mainly with the American collections from the end of the century that the numbers that follow the caption on each card stand out as structural elements of commercial dynamics and unveil an extravagant production of stereoscopics. Companies like Underwood & Underwood (1882) and Keystone View Company (1892) were leaders in this new enthusiastic wave for stereoscopy by the end of the 19th century. The improvement of technical skills for photographic reproduction, the growing curiosity over pictures from the whole world, as well as an overall sensation of empowerment by the use of technologies to enhance knowledge (Babbitts, 2004), ensured that stereoscopy would become the object of an unprecedented industrial production. During the 1860s, the major publishers – such as E. & H.T. Anthony, in the USA, Claude-Marie Ferrier, in Paris, or Adolph Braun, in Dornach – were able to produce more than two thousand stereo views per day (Darrah, 1977: 45); however, in 1901, Underwood & Underwood achieved a number of twenty five thousand reproductions per day, having created a catalogue which gathered around forty thousand images until the company ceased business in 1920.

These numbers and its overvaluation in order to explain the scope of stereoscopy within the culture and society of the 1800s has, sometimes, diverted the researchers' attention on national stereo productions to smaller formats, handmade and with a noticeable amateur hallmark. In 1977, William Darrah regrets, in his work *The World of Stereographs*, the fact that

reoscópicas nacionais com escalas menores, mais artesanais e com um cunho amador mais vincado. Já em 1977 William Darrah lamentava no seu livro *The World of Stereographs* que as estereoscopias da Europa Continental não eram tão conhecidas como as de Inglaterra e dos Estados Unidos, o que surpreendia sobretudo pelo pioneirismo francês na estereoscopia. Esse desconhecimento não o impediu, contudo, de afirmar logo de seguida que as vistas estereoscópicas europeias eram genericamente serenas, pitorescas e inócuas, e que «Retratos, composições, o humorístico e o burlesco eram comuns em França e na Alemanha mas virtualmente ausentes em todos os outros países europeus.» (Darrah, 1977: 111) Esta leitura é sintomática da menor visibilidade das imagens produzidas pelos países com menor capacidade industrial. Contudo, sabemos que foi também com o seu contributo que se garantiu a especificidade da história da estereoscopia na Europa. Em muitos casos, com um inédito protagonismo dos fotógrafos amadores. O caso português foi uma dessas histórias e Darrah chega a ter essa intuição quando se refere muito brevemente a Carlos Relvas e a Lucas de Almeida Marrão, assim como às séries que produziram nas suas localidades.

Em Portugal a estereoscopia não foi objecto de uma produção industrial. Essa terá sido uma das suas maiores virtudes e o seu principal factor diferenciador quando comparamos as vistas estereoscópicas nacionais com as colecções estrangeiras, bastante mais padronizadas, que por cá circulavam. Com efeito, o que melhor distingue as edições comerciais da estereoscopia portuguesa é tanto a sua diversidade como o seu carácter frequentemente artesanal, transparente pela forte ligação com os fotógrafos amadores que as produziram, permitindo muitas vezes identificar a sua localização no país, o seu meio social ou as pequenas viagens que faziam. De um modo geral, trata-se de uma produção fotográfica local orientada para o mercado nacional.

As edições de vistas estereoscópicas começaram cedo em Portugal, tendo coexistido com o período da daguerreotipia. António Sena na sua *História da Imagem Fotográfica em Portugal* (1998) reconhece que Wenceslau Cifka, destacado daguerreotipista com proximidade à casa real, terá sido o primeiro editor de vistas estereoscópicas em Portugal a partir do estúdio que tinha instalado em Lisboa desde 1848. No final da década seguinte, assegura Sena, o sucessor e maior editor de estereoscopias seria José Nunes da Silveira, fotógrafo cuja história pessoal continua a despertar grande curiosidade a propósito da sua condenação e extradição por falsificação de dinheiro através de processos fotográficos. Apesar de muito relevantes, estas duas únicas referências à estereoscopia não dão contudo a depreender a diversidade de fotógrafos amadores que praticaram a estereoscopia em Portugal na segunda metade do século XIX e que editaram cartões para comercialização. Se a este

European stereographs were less known than the ones from England or the USA, which is quite surprising, bearing in mind the French pioneering work with stereographs. Nevertheless, such lack of knowledge did not prevent him from stating straight away that European stereographs are, in general, serene, picturesque and innocuous; and ‘Portraits, compositions, humorous and the burlesque were common in France and Germany but virtually lacking in all other European countries’ (Darrah, 1977: 111). This interpretation shows the small visibility regarding the pictures produced in less industrialised countries; yet, we also know that his contribution in this area ensured the specificity of the history of stereography in Europe, and, in many cases, with an unprecedented leading role from amateur photographers. The Portuguese case was one of these examples, and Darrah has this insight when he briefly refers to Carlos Relvas and Lucas de Almeida Marrão, as well as to the series they produced in their hometown.

In Portugal, stereoscopy was not the object of industrial production. This may have been one of its main virtues and differential factor, when comparing national stereographs with foreign collections circulating in the country, which were much standardised. Indeed, commercial editions of Portuguese stereoscopy stand out both by its diversity and often handmade features, revealed by a strong connection to the amateur photographers who produced them, allowing many times to identify their location, their social strata or the trips they would do. In general, it was a local photographic production to a national-oriented market.

The stereographs’ editions started early in Portugal at the same time as daguerreotypes. In his work *História da Imagem Fotográfica em Portugal* (1998), António Sena acknowledges that Wenceslau Cifka, renown daguerreotypist, acquainted with the Royal family, would have been the first publisher of stereographs in Portugal, from the studio he established in Lisbon in 1848. By the end of the following decade, Sena states that Cifka’s successor and greatest publisher of stereographs would have been José Nunes da Silveira, a photographer whose personal story still arouses great curiosity for his conviction and extradition due to counterfeit money made by means of photography processes. Although both references are most significant, they are not sufficient to show the diversity of amateur photographers practicing stereoscopy in Portugal, and publishing stereo cards for commercialisation during the second half of the 19th century. If we add to the latter the small representation of these collections in national and public estates, we can easily understand the risks of losing this sort of memory, and the usual difficulties for the reconstitu-

facto acrescentarmos a reduzida representação destas colecções nos acervos públicos nacionais, facilmente se compreende o risco de perda dessa memória e as frequentes dificuldades de reconstituição do papel que a estereoscopia comercial teve na cultura visual oitocentista portuguesa.

Ao contrário do que sucede com outros países europeus, os arquivos e museus portugueses não são os melhores representantes das edições comerciais da estereoscopia nacional. Em compensação, o contributo do colecionismo particular para a curadoria deste importante segmento da estereoscopia nacional foi notável. Apesar de não terem sido incluídas neste projecto de investigação, orientado apenas para colecções públicas, não pudemos deixar de considerar a resenha de muitas dessas colecções feita em 2003 por José Martins Ferreira no seu site intitulado *Antique Stereoviews of Portugal*. A primeira das razões é porque associa à edição de cartões estereoscópicos alguns dos nomes pioneiros da fotografia em Portugal, tais como Francisco Rocchini, José Francisco Camacho, Emílio Biel, Vicente Gomes da Silva ou, entre outros, Lucas de Almeida Marrão. Com estas revelações esclarece-se o contributo da estereoscopia para a fundação da fotografia portuguesa, designadamente para as práticas profissionais dos seus pioneiros. As câmaras estereoscópicas acompanharam muitos dos primeiros fotógrafos nas suas saídas dos estúdios, não só devido ao gosto pelas «vistas com relevo» mas porque permitiam exposições mais rápidas e, portanto, com menor riscos de arrastamentos. Frequentemente sucedia fazer-se uma exposição estereoscópica seguida de uma monoscópica da mesma vista. Para além de Rocchini, de Marrão e, entre outros, de Camacho, também Jean Laurent tinha esta prática.

Por outro lado, o levantamento feito por José Martins Ferreira dá-nos conta de como desde 1850 houve diversos fotógrafos editores de estereoscopias distribuídos de norte a sul do país, assim como também nos arquipélagos da Madeira e dos Açores, dando resposta a uma procura expressiva deste tipo de vistas, e que em alguns casos poderia chegar a ser «sofisticada». Referimo-nos à procura de cartões com transparências, também designados como *French tissues*¹⁶, que chegaram a ser produzidos por António José Raposo, em S. Miguel, no último quartel do século XIX, constituindo uma «Grande colecção de vistas estereoscópicas transparentes e iluminadas», tal como vem anunciado no verso dos seus cartões juntamente com a chancela «Photographia Artística de A.J. Raposo». A produção deste tipo de cartões chegou a ser retomada mais tarde, na primeira década do século XX, ou seja, num período posterior à maior procura destes cartões na Europa e nos Estados Unidos, pelo fotógrafo amador do norte de Portugal Justino de Carvalho. Também Aurélio da Paz dos Reis os irá produzir a partir de 1910 com retratos da sua família e de procissões, tal como o esclarecemos adiante.

tion of the role commercial stereoscopy had in the Portuguese visual culture in the 1800s.

In contrast to other European countries, the Portuguese archives and museums are not the best representatives of commercial editions of national stereoscopy. In spite of this, the contribution of private collectors towards curatorship was crucial in regards to this important segment of national stereoscopy. Although they are not included in this research project, which is only for public-oriented collections, we had to take into account José Martins Ferreira's review on some collections, in 2003, in his website *Antique Stereoviews of Portugal*. The first reason is regarding the association made between the publishing of stereo cards and some photography pioneers in Portugal such as Francisco Rocchini, José Francisco Camacho, Emílio Biel, Vicente Gomes da Silva or Lucas de Almeida Marrão, among many others. These revelations show the contribution of stereoscopy to the foundation of Portuguese photography, namely to the professional work of their pioneers. The stereo cameras were transported by many of the first photographers from their studios, not only for the fondness of 'views in relief', but because they allowed to make easier exhibitions and, therefore, with less risks of haul. It was very common to make a stereo exhibition followed by a monoscopic one from the same view. In addition to Rocchini, Marrão, Camacho, and many others, Jean Laurent also had this photographic activity.

On the other hand, the survey carried out by José Martins Ferreira shows that, since 1850, there were several photographers publishing stereographs around the country as well as in Madeira and Azores, meeting the high demand for this kind of stereoviews, which was sometimes almost 'sophisticated'. That is, the search for cards with transparencies, also known as *French tissues*¹⁶, which were also produced by António José Raposo, in S. Miguel, Azores, in the last quarter of the 19th century, included in 'Grande colecção de vistas estereoscópicas transparentes e iluminadas' ['Great collection of transparent and colourful stereographs'], as imprinted in the back of his cards with the logo brand 'Photographia Artística de A.J. Raposo'. The production of this sort of cards restarted after, in the first decade of the 20th century, following the great demand for these cards in Europe and in the USA, by an amateur photographer from the north of Portugal called Justino de Carvalho. Aurélio da Paz dos Reis also produced these cards, in 1910, with portraits of his family and processions, as it will be shown further on.

These cards were photographs printed on a very thin paper, sometimes waxed in order to become more transparent, to which one would add a thick-

Estes cartões eram compostos por fotografias impressas num papel muito fino, e por vezes encerado para se tornar mais transparente, às quais se acondicionava no verso um segundo suporte de papel mais espesso com o contorno da imagem copiado e sumariamente pintado com manchas coloridas que permitiam dar cor à fotografia quando vista em contraluz. Esta montagem poderia ser apresentada entre duas molduras de cartão (frente e verso) ou entre duas placas de vidro¹⁷. Era comum fazerem-se finas perfurações nas fotografias para permitir a entrada directa de luz e assim se poder simular as estrelas, os lampiões, o brilho de jóias ou de reflexos na água. Com esta solução, aparentemente «vandalizadora» do suporte fotográfico, retomava-se uma técnica prezada pela cultura visual ocidental desde as vistas ópticas do início do século XVIII. Algumas versões das edições estrangeiras destes cartões estão presentes em colecções públicas como a Colecção Alcídia e Luís Viegas Belchior, no Centro Português de Fotografia, com uma série notável de cartões de monumentos e paisagens portuguesas produzidas pelos fotógrafos franceses Léon & Lévy (Collection L.L. Paris), ou como a Colecção Fernando Santana Cardoso no Arquivo Nacional da Torre do Tombo e no Arquivo Nacional de Fotografia, com retratos eróticos franceses. A produção nacional de António José Raposo e, posteriormente, de Justino de Carvalho ou, entre outros, de Aurélio da Paz dos Reis, vem ilustrar como Portugal não se limitou a importar este tipo de cartões franceses tendo também produzido até ao princípio do século XX vistas nacionais «transparentes e iluminadas» que ofereciam em miniatura o espectáculo dos dioramas a quem podia pagar mais e melhor se quisesse distinguir socialmente.

No que respeita à sua actual investigação, uma das frequentes contingências destas primeiras colecções comerciais, é a falta de informações sobre o seu contexto de produção, tiragem e formas de distribuição. Muitas destas produções só se conhecem parcialmente, e a inexistência de catálogos não permite a reconstituição da totalidade das séries. Tais factos limitam muitas vezes a investigação aos elementos contidos em cada cartão, tais como o título, o nome do autor ou o endereço do seu estúdio. Contudo, sucede ainda que durante o século XIX nem todas as edições foram cunhadas com títulos comerciais, podendo mesmo não se chegar a identificar o fotógrafo ou o editor. Nestes casos o que permite a identificação da colecção são a cor e outros aspectos formais dos cartões (cantos, motivos decorativos, recorte da fotografia) que se transformaram em pistas semióticas muito valorizadas pelos investigadores da estereoscopia. Igualmente decisivo é também o motivo da imagem e, sobretudo, a localidade fotografada, pois remete com maior facilidade para o seu autor. Por vezes sur-

er layer of paper, in the back, with the image outline copied and tinted with colourful shadows that would provide the photograph with colour, when seen against the light. Such mounting could be seen between the frames of the stereo pair (back and front) or between two glass plaques¹⁷. It was common to do two tiny wholes on the photographs to allow the light going inside and to simulate stars, the jewellery gliter or the reflection of the water. Along with this solution, apparently ‘intruding’ of photographic processes, would return a most famous esteemed technique by the West visual culture since the time of optical views, from the beginning of the 18th century. Some of the published versions of these foreign cards are included in public collections as the Alcídia and Luís Viegas Belchior Collection, at Centro Português de Fotografia, with a remarkable series of cards on Portuguese monuments and landscapes produced by the French photographers Léon & Lévy (Collection L.L. Paris) or the Fernando Santana Cardoso Collection, from Arquivo Nacional da Torre do Tombo and Arquivo Nacional de Fotografia, with French erotic portraits. The national production of António José Raposo and, after him, Justino de Carvalho or Aurélio da Paz dos Reis, among others, shows how Portugal was not limited to the import of this kind of French cards, having as well produced, until the beginning of the 20th century, national ‘transparent and colourful’ stereographs, presenting the spectacle of dioramas in small format to the ones who could afford to pay more for them and who wanted to be better socially distinguished.

Concerning the actual research carried out, one common contingency of these first commercial collections is the lack of data on the context of production, printing and ways of distribution. Many of these productions are only partly known, and the lack of catalogues does not allow the reconstitution of the series in full. This is something that many times limits the research to the elements on each card, such as the caption, the photographer’s name or the studio’s address. However, during the 19th century not all editions had the commercial title printed on, which does not allow to identify the photographer or the publisher of these works. In such cases, the colour and other formal aspects of the cards (e.g. borders; props; photograph shape) allow to identify a certain collection and became valuable semiotic leads for stereoscopy researchers. Similarly decisive is the picture’s theme and, mostly, the photographed site, because we can, thus, easily identify the author. Sometimes, there are stamps or vignettes in the back of the cards identifying the studio and its address, as well as handwritten captions made by their author.

During the 19th century, whenever collections exceptionally adopted captions, they were not directly related to stereoscopy, instead they

gem ainda nos versos dos cartões carimbos ou vinhetas a identificar o estúdio e o respectivo endereço, assim como legendas manuscritas pelo editor.

Durante o século XIX, sempre que as colecções excepcionalmente adoptam títulos, estes não se referem directamente à estereoscopia, adoptando expressões tais como «Vistas de Portugal» (Carlos Relvas), «Panorama de Lisboa» (Filippe Mesquita e José Alexandre & C.^a), «Photographia Artística» (A.J. Raposo), «Scênas de Portugal» (Antero Frederico de Seabra) ou simplesmente «Portugal». Por sua vez, a partir do início do século XX torna-se comum que os títulos das colecções comerciais derivem de composições pouco variáveis das palavras «Estereoscopia» e «Português», tais como: «Estereoscopias – Assumptos Portuguezes» (Justino de Carvalho, Porto), «Estereoscopia Portugueza» (Daniel Augusto Bento, Porto) ou «Estereoscópio Portuguez» (Aurélio da Paz dos Reis, Porto). A aposta destes títulos na palavra ‘estereoscopia’ revela um maior reconhecimento e até popularidade desta tipologia fotográfica no início do século XX. Por outro lado, persiste o interesse em identificar estas colecções como portuguesas, ou seja, em destacar a proveniência nacional como factor distintivo num mercado que estaria muito provavelmente já bem abastecido de estereoscopias comerciais estrangeiras.

Esse contexto poderá explicar a razão por que as edições comerciais portuguesas de estereoscopia não se dedicaram à exploração de vistas estrangeiras, dando a ver essencialmente as paisagens, os monumentos e as cidades de Portugal. Este facto aponta para uma situação bastante distinta dos outros países, logo desde a década de 1850, com editoras a financiar expedições fotográficas de estereoscopia de forma a internacionalizar os seus catálogos e conquistar novos mercados. Portugal acolheu muitos desses fotógrafos estrangeiros. Apesar do seu incontestável contributo para a divulgação internacional da imagem de Portugal, as suas séries e os itinerários percorridos encontram-se ainda por estudar. Dos franceses Charles-Henri Plaut, J. Andrieu, Adolphe Block, Ferrier e Soulier’s, Jean Laurent, às empresas norte-americanas *Miller & Brown*, *Keystone View Company*, *Benjamin West Kilburn*, *H.C. White Co.* e, entre outras, *Underwood & Underwood*, é assinalável a quantidade de colecções comerciais estrangeiras que desde o século XIX integraram séries com vistas estereoscópicas portuguesas no seus catálogos.

É importante salientar a este respeito que as vistas estereoscópicas portuguesas editadas no estrangeiro também chegaram a ser produzidas por portugueses emigrados. Os dois casos mais conhecidos referem-se a New Bedford, nos Estados Unidos, e ao Rio de Janeiro, no Brasil. O primeiro caso foi protagonizado por Manuel Goulart, faialense, que se estabeleceu em New Bedford cerca de 1889 e foi autor da colecção *Açores, Madeira e Portugal*. Esta colecção foi criada em 1897 na sequência do primeiro regresso de

adopted expressions such as ‘Vistas de Portugal’ (Carlos Relvas), ‘Panorama de Lisboa’ (Filippe Mesquita and José Alexandre & C.^a), ‘Photographia Artística’ (A.J. Raposo), ‘Scênas de Portugal’ (Antero Frederico de Seabra) or simply ‘Portugal’. Indeed, from the beginning of the 20th century it is common that captions of commercial collections are combinations of the words ‘Stereoscopy’ and ‘Portuguese’, such as: ‘Estereoscopias – Assumptos Portuguezes’ (Justino de Carvalho, Oporto); ‘Estereoscopia Portugueza’ (Daniel Augusto Bento, Oporto); or ‘Estereoscópio Portuguez’ (Aurélio da Paz dos Reis, Oporto). The choosing of the word ‘stereoscopy’ in these captions shows a major knowledge and the popularity of this sort of photography in the beginning of the 20th century. On the other hand, there is still the interest in identifying these collections as Portuguese, that is highlighting national origin as a distinguishing factor in a market that would most likely be well supplied with commercial stereographs from abroad.

This context may be a way to explain the reason why the Portuguese editions of commercial stereographs were not dedicated to explore stereographs from abroad, essentially exhibiting landscapes, monuments and cities of Portugal. This is a much different case in other countries where publishers, since the 1850s, financed photographic expeditions of stereographs to internationalise their catalogues and conquer new markets. Portugal received many of those foreign photographers. In spite of its undeniable contribution for the international dissemination of Portugal’s image, its series and itineraries are still to be researched. From the French Charles-Henri Plaut, J. Andrieu, Adolphe Block, Ferrier and Soulier’s, Jean Laurent to the American companies Miller & Brown, Keystone View Company, Benjamin West Kilburn, H.C. White & Co. and, among many others, Underwood & Underwood, it’s remarkable the amount of foreign commercial collections that included series of Portuguese views in their catalogues since the 19th century.

Regarding this subject, it is important to point out that the Portuguese stereographs published abroad were also produced by Portuguese immigrant photographers. The most well known cases are from New Bedford, in the USA, and Rio de Janeiro, in Brazil. The first was carried out by Manuel Goulart, from Ilha do Faial, who settled in New Bedford around 1889, and was the author of the collection ‘Açores, Madeira e Portugal’. This collection was made in 1897 following Goulart’s first return to the Azores in 1895, and, as promoted in the back of his stereo cards, it was a ‘Great Collection of stereo views and traditions from the Azores, Madeira, and Portugal’. The motifs drawn in the back of the cards with vines, bull-

Goulart aos Açores em 1895 e, tal como foi promovida no verso dos cartões, tratava-se de uma «Grande Collecção de Vistas e Costumes de Todas as Ilhas dos Açores, Madeira e Portugal». Os motivos desenhados na estampa do verso dos cartões enfatizavam a sua orientação lusitana com vinhas, touradas, marisco, a coroa portuguesa e uma mulher açoreana vestida com o Capote-e-capelo, como apontamento do Faial enquanto ilha de proveniência de Goulart (FIGS. 9 E 10: P. 321). Este enfoque da colecção em Portugal prende-se sobretudo com o facto de Goulart se ter radicado numa cidade norte-americana com uma forte comunidade emigrante açoreana associada à pesca das baleias pelo menos desde o final do século XVIII. Por outras palavras, a colecção destinava-se a alimentar as recordações e o imaginário dessa comunidade portuguesa e de outras espalhadas pelos Estados Unidos e pelo Canadá com um catálogo que excedia as 600 vistas e que William Darrah, apesar de as descrever como «pobres», reconhece constituírem «um património estereoscópico verdadeiramente marcante.» (Darrah, 1977: 144)¹⁸

O segundo caso diz respeito ao Brasil, e mais propriamente ao português José Francisco Correia, oriundo do concelho de Guimarães, que emigrou muito jovem para o Rio de Janeiro e aí fundou a primeira fábrica de cigarros do país, a *Imperial Estabelecimento de Fumo*. Os cigarros «Veado» foram a marca desta fábrica que mais se popularizou dado o seu abrangente posicionamento – «para chique ou pé-rapado», cantava o seu *jingle* – e também devido a campanhas imaginativas de marketing que incluíram a fotografia estereoscópica de José Francisco Correia. Em cada maço de cigarros vinha uma vinheta ou miniatura estereoscópica que podia ser coleccionada em conjuntos de 500, a fim de serem trocados por 50 cartões estereoscópicos e um «stereoscopia nickelado», ou de 300 para se beneficiar apenas de uma dessas ofertas (FIGS. 11 E 12). Com esta campanha a marca não só garantiu um aumento das suas vendas, como estabeleceu um sistema de difusão e de promoção da estereoscopia no Brasil com imagens de séries que incluíram Portugal e, entre outros países, o Japão, assim como também cenas românticas e eróticas! (FIG. 13)¹⁹

De um modo geral, o investimento português na estereoscopia foi mais comedido, mesmo contando com alguns dos fotógrafos estrangeiros que por cá se instalaram e para quem as relações com outros mercados estariam, por princípio, mais facilitadas (Biel, Rocchini, entre outros). Esta situação replicou-se também em Espanha, onde também não houve uma tradição de produção de vistas estereoscópicas de países estrangeiros. Será sempre especulativo aventarmos sobre as causas desta orientação: ou porque o mercado nacional já estava suficientemente abastecido com as imagens de editoras estrangeiras, ou porque os meios financeiros implicados por esse ambicioso

fight, seafood, the Portuguese Crown, and a woman from the Azores wearing Capote-e-Capelo (a traditional costume), emphasize his Lusitanian origin, being these records from Faial island, Goulart's hometown (FIGS. 9 AND 10: P. 321). Such emphasis, in the collection, on Portugal is especially related with the fact that Goulart settled in an American city with a large community of people from the Azores, that was associated with whale hunting, at least since the 18th century. In other words, the collection was aimed to nourish the memories and imagery of this Portuguese community and others spread throughout the USA and Canada along with a catalogue containing more than 600 stereo views, and which William Darrah, though having described them as 'poor', acknowledges they are a 'truly remarkable stereoscopic heritage' (Darrah, 1977:144)¹⁸.

The second case is in Brazil, more specifically the Portuguese José Francisco Correia, from Guimarães, who migrated in his youth to Rio de Janeiro, having established there the first tobacco company in the country, Imperial Estabelecimento de Fumo. The cigarette brand 'Veado' was the most popular due its broad scope – 'for the posh and the poor' was its jingle – and the creative marketing campaigns that included stereographs of José Francisco Correia. Each pack of cigarettes had a sticker or a stereo miniature that could be collected in sets of five hundred and traded for fifty stereoscopic cards and one 'stereoscopic nickel' or sets of three hundred to have one of these offers (FIG. 11 AND 12). With this campaign, 'Veado' brand not only ensured an increase in sales, but also established the dissemination and promotion system of stereoscopy in Brazil with pictures of series that include Portugal and, among other countries, Japan, as well as romantic and erotic scenes! (FIG. 13)¹⁹.

In general, the Portuguese investment in stereoscopy was moderate, though some foreign photographers settled in the country and promoted the connections with other markets (Biel, Rocchini, among others). This was also the case of Spain, where there is no tradition in stereographs production from abroad. The reason for such exposure may have been either due to the national market already supplied with foreign published images, or because the financial resources involved by such an ambitious investment was unaffordable for the scope of the Portuguese market; or merely because the national stereographs were the most sought after, that is a wide territory unknown by its citizens and yet to be photographed.

An exceptional condition of the Portuguese case, and that goes beyond the iconography explored as from Portugal, is the overseas stereoscopy, namely the one from A.C.C. Moraes & Irmãos – Loanda, that published a collection of stereoscopic cards named 'Africa Occidental – Angola', during



FIG. 9: Chiado, Lisboa, por Manuel Goulart, New Bedford, Mass., Grande Collecção de vistas e costumes de todas as ilhas dos Açores, Madeira e Portugal, 1897.
Chiado, Lisbon, by Manuel Goulart, New Bedford, Mass., Grande Collecção de vistas e costumes de todas as ilhas dos Açores, Madeira e Portugal, Manuel Goulart, 1897.



FIG. 10: Verso de cartão estereoscópico da Grande Collecção de vistas e costumes de todas as ilhas dos Açores, Madeira e Portugal, Manuel Goulart, 1897.
Back of stereoscopic card from Grande Collecção de vistas e costumes de todas as ilhas dos Açores, Madeira e Portugal, Manuel Goulart, 1897.

Alguma vez nos vamos habituar à imersão? Histórias da Arte dos Media & Ciência da Imagem

Will we ever become used to Immersion? Media Art Histories & Image Science

OLIVER GRAU*

Re-Actor é uma aplicação de realidade aumentada em tempo real que utiliza interfaces *torch* para mostrar um mundo de 30 humanos, inspirado no conto «The Lost Ones», de Samuel Beckett. Jeffrey Shaw e Sarah Kenderdine criaram um teatro cibernético para a aplicação *Re-Actor* com a instalação artística *Unmakeablelove*. Shaw refere-se ao início da história do cinema como fonte de inspiração para este trabalho, fazendo referência à «miríade de extraordinários dispositivos como o Fotorama dos irmãos Lumière, o ciclorama, o cosmorama, o cineorama, o neorama, o uranorama (...)», etc.¹ — embora aqui se combine a interação com figuras humanóides, fantasmagóricas, em 3D que parecem movimentar-se num espaço escuro ou até mesmo num campo de prisão formado por um hexágono de seis telas de projecção traseira para visualização estéreo-passiva. Isto resultou no mais poderoso reaparecimento da fantasmagoria, conceito de realidade aumentada do século XVIII² — que aqui resulta numa privação, talvez até mesmo como um ícone para nós que vivemos num mundo web 2.0 de «isolamento conectado» — e claro que as suas alusões são provenientes das tragédias humanas do século passado.

Uma amálgama de cultura tradicional japonesa, como Zen, Nabuki ou pinturas a tinta Sensui, combinada com o digital, tem sido desde há muito o objetivo da Professora Naoko Tosa, de Quioto — mas o seu discurso entre tradição e tecnologia está a direccionar a história do panorama para uma dimensão até então desconhecida: para a Expo 2012, na Coreia do Sul, Tosa elevou a linhagem de grandes e impressionantes pavilhões imersivos, que podem ser encontrados na maioria das feiras mundiais com a mais recente tecnologia, a um novo nível: a instalação de Tosa intitulada *Under Water Sansui with Four Gods* transportou os visitantes para projec-

Re-Actor is a real time augmented reality application using torch-interfaces to reveal a world of 30 humans, inspired by Samuel Beckett's 'The Lost Ones'. With *Unmakeablelove* Jeffrey Shaw and Sarah Kenderdine created a cybernetic theatre for the *Re-Actor*. Shaw himself mentions as an inspiration early cinema history, quote: 'the myriad of extraordinary devices like the Lumière Brother's Photorama, the Cyclorama, Cosmorama, Kineorama, Neorama, Uranorama (...) ' etc.¹ — but here they combine interaction with 3D humanoid, phantasmagoric figures, who seem to move in a dark space or even a prison camp formed by a hexagon of six rear-projected silver screens for passive stereo viewing. This results in the most powerful reappearance of the phantasmagoria 18th century augmented reality² — here it results in a deprivation, maybe even an icon for us humans in a WEB 2.0 world of 'connected isolation' — and of course its allusions draw much wider to the human tragedies of the last century.

An amalgamation of traditional Japanese culture, like Zen, Kabuki or Sensui ink painting with the digital has been since years the goal of Kyoto based Professor Naoko Tosa — but her discourse between tradition and technology is now driving the panorama's history into an unheard dimension: for the world EXPO 2012 in Korea, Tosa brought the lineage of huge impressive-immersive pavilions you find in most world fairs with the latest technology to a new level: Tosa's installation *Under Water Sansui with Four Gods* transposed visitors into immersive 360° projections — a gigantic 250 m long landscape wall-panorama — of more than 20 meter high projections of dynamic Sansui ink paintings. Additionally people walked under enormous flying dragons, which dominated the ceiling,

* Center of Image Science, Danube University

ções imersivas de 360° — um gigantesco mural-panorama com 250 metros de paisagem — e com mais de 20 metros de altura, com projecções de pinturas dinâmicas Sansui a tinta. Para além disso, as pessoas caminhavam sob enormes dragões voadores que dominavam o tecto que consistia num ecrã LED gigante de 23 m de largura e com o comprimento de dois campos e meio de futebol — imaginem!!

Provavelmente, não foi por acaso que Shaw e Tosa desenvolveram os seus mundos imagéticos nesta altura, pois nunca o mundo das imagens tivera sofrido alterações a um ritmo tal como nas últimas décadas. As imagens eram outrora raras e excepcionais, reservadas principalmente para rituais religiosos; mais tarde, passaram a pertencer ao domínio da arte e depois de museus e galerias. Actualmente, na era do cinema em 3D, da televisão por cabo, da internet de alta velocidade, somos apanhados numa «matrix» de imagens.

As imagens estão a avançar para novos domínios: a Revolução da Internet com gigantes como o Youtube ou o Flickr, com os seus biliões de *uploads*, ou o Facebook com os seus 1.5, ou mais, biliões de membros, são actualmente os maiores arquivos de imagens do mundo. A televisão, agora em 3D, tornou-se num campo animado com milhares de canais — e, tal como sabemos, também as experiências em 3D deram origem ao renascimento no cinema. Os ecrãs de grande projecção invadem as cidades; as fachadas dos edifícios são exibidas com imagens em movimento, recriando o velho sonho de arquitectura falante; a cirurgia é cada vez mais auxiliada por imagens, as guerras utilizam drones que matam através de imagens telemáticas; o *Google Street View* e o *Google Earth* revolucionam os conceitos de espaços de imagem panorâmica, incluindo as visualizações de satélite, por exemplo, do Centro para a Ciência da Imagem, da Universidade do Danúbio, no Götting³. Estamos perante a ascensão da imagem como imagem espacial e virtual. Estas imagens parecem ser capazes de mudar interactivamente ou até mesmo «autonomamente» e de criar uma esfera natural, abrangente, audiovisual e sensorial, onde os parâmetros temporais e espaciais podem ser alterados como se quiser. Tudo isto, mais propriamente a visualização, requer uma até então desconhecida base material: o Google serve, por exemplo, um milhão de utilizadores em uma dúzia de países, até mesmo por mar, e processa 24 petabytes de conteúdo gerado pelos utilizadores por dia.

Como sabemos, os artistas dos média visuais estão actualmente a configurar grandes áreas díspares, como a instalação de arte baseada no tempo, a arte da telepresença, a arte genética e biológica, a robótica, a arte da internet e a arte espacial, utilizadas em nanotecnologia, na arte artificial (*A-life art*), através da criação de agentes virtuais ou avatares, realidades cruzadas e arte em bases de dados. Tais trabalhos artísticos representam e reflectem o desenvolvimento revolucionário pelo qual a imagem passou nos

consisting of a gigantic LED display, by 23 m wide and as long as 2 and a half football fields – imagine!!

Not by chance probably, Shaw and Tosa develop their image worlds in this time. Since never before has the world of images changed at such a pace as over the last decades. Images were once exceptional and rare, reserved mainly for religious rituals; later, they were the province of art, then of museums and galleries. Today, in the age of 3D-cinema, television on demand, and High-Speed internet, we are caught up in a matrix of images.

Images are advancing into new domains: the Internet Revolution with giants like YouTube or Flickr with its billion uploads or Facebook with its 1,5 or more billion members are now the largest image archives in the world. Television, now in 3D, became a zappy field of thousands of channels — and 3D experiences as we know a renaissance in Cinema as well. Large projection screens enter cities, buildings' surfaces meld with moving images, recreating the old dream of talking architecture, surgery becomes more and more image-guided, drone war kills through telematic imagery and *Google StreetView* and *Google Earth* revolutionise concepts of panoramic image spaces including Satellite views, for example, of Danube's Center for Image Science in *Götting*.³ We are witnessing the rise of the image into a virtual spatial image. These are images which appear capable of changing interactively or even 'autonomously' and of formulating a life-like, all-embracing audiovisual and sensory sphere where temporal and spatial parameters can be altered at will. All this, let's say visualization, requires a so far unknown material base: Google runs for example 1 Mio Servers in a dozen countries even on the ocean and processes 24 PetaByte of user generated data per day.

We know that media artists today are shaping highly disparate areas, like time based installation art, telepresence art, genetic and bio art, robotics, Net Art, and space art; experimenting with nanotechnology, artificial or A-life art; creating virtual agents and avatars, mixed realities, and database-supported art. These artworks both represent and reflect the revolutionary development that the image has undergone over the past years. Let me name a few artworks, which stand for the multifarious potential of media art:

On the path leading toward installation based digital art, Charlotte Davies transports us with *Osmose* or *Éphémère* — already classics — into a visually powerful simulation of a lush mineral-vegetable sphere. A body-intimate interface makes the experience very suggestive.

Eduardo KACs raises with *Genesis* open-ended questions about the complicated ethical issues involved in the manipulation of DNA.

Fotografias estereoscópicas: um tesouro histórico e cultural pouco apreciado e muitas vezes esquecido

Stereoscopic pictures: a historical and cultural treasure less appreciated and often forgotten

DENIS PELLERIN*

A fotografia estereoscópica foi inventada em Inglaterra, tendo-se desenvolvido tanto nesse seu país de origem, como em França. Jules Duboscq, um optometrista francês, foi o primeiro a desenvolver os primeiros estereoscópios comerciais tipo Brewster, reintroduzindo assim a invenção de David Brewster em Inglaterra por altura de «A Grande Exposição» (*Crystal Palace World fair Exhibition*), realizada em 1851. Foi Antoine Claudet, um fotógrafo francês que vivia e trabalhava em Inglaterra, que tornou o estereoscópio conhecido e que explicou ao público para que servia este instrumento, através de vários anúncios publicados na imprensa. A partir daquele momento, o estereoscópio começou a ser promovido tanto em França como no Reino Unido e as vistas estereoscópicas começaram a ser exportadas para outros países pelos dois editores principais da altura: os irmãos Gaudin, em Paris, e a London Photographic Company, em Londres.

A dada altura, em meados da década de 1850, os estereoscópios franceses foram introduzidos em Portugal e uma das primeiras séries de vistas estereoscópicas sobre Portugal (mais de cem vistas) foi feita pelo fotógrafo francês Henri Plaut, por volta de 1855. Para infortúnio dos historiadores da fotografia, Plaut não conseguiu fazer uma lista das suas vistas sobre Portugal no catálogo que publicara, aproximadamente em 1859. Fez somente referência ao número aproximado das vistas, fornecendo uma vaga descrição dos seus temas, nomeadamente sobre «os principais monumentos, as igrejas mais belas e os panoramas mais interessantes».

Um anúncio publicitário de 1857, feito pelo fotógrafo italiano Luigi Nasi (mudou o seu nome para Louis para que parecesse mais francês e desse um certo estatuto ao seu estúdio), mostra que ele tirou fotografias

Stereo photography was invented in England and first developed in its native country and in France. It was a French optician, Jules Duboscq, who made the first commercial Brewster-type stereoscopes and reintroduced Brewster's invention in England at the time of the 1851 Great Exhibition. It was Antoine Claudet, a French photographer living and working in England, who made the stereoscope known and who explained to the public what it was through numerous advertisements published in the press. From that time on the stereoscope was championed both in France and in Britain and stereoscopic views were exported to other countries by the two main publishers of the time: the Gaudin brothers in Paris and the London Photographic Company in London.

At some point in the mid 1850s, French stereoscopes were introduced in Portugal and one of the first series of views of Portugal (over a hundred views) was made by French photographer Henri Plaut around 1855. Unfortunately for historians of photography Plaut failed to list his views of Portugal in the catalogue he published around 1859. He only mentioned their approximate number and gave a very vague description of their subject matters, namely 'the main monuments, the most beautiful churches, and the most interesting panoramas'.

An advertisement from 1857 by Italian photographer Luigi Nasi (who however renamed himself Louis to sound more French and give a certain status to his studio) shows that he was taking stereo photographs from Rua Oriental do Passeio Público no. 46 and found necessary to explain to his middle class customers (the advertisement is in French) what stereoscopy was. This would tend to prove that the development of

* London Stereoscopic Company

estereoscópicas da Rua Oriental do Passeio Público n.º 46 e que achou importante explicar aos seus clientes de classe média (o anúncio publicitário foi feito em francês) sobre o que era a estereoscopia. Este facto viria a provar que o desenvolvimento da estereoscopia em Portugal não começou, na verdade, até pelo menos esta altura ou no ano que a antecedeu.

Entretanto, em meados da década de 1860, houve vários fotógrafos estereoscópicos portugueses a trabalhar por todo o país, como mostram algumas das vistas estereoscópicas mantidas em colecções particulares. Há um número considerável de vistas estereoscópicas de companhias portuguesas sobre Lisboa, Sintra, Porto e outras cidades principais e, seguindo os passos de Henri Plaut, editores franceses como Adolphe Block, Eugène Lamy e Léon & Lévy produziram séries de vistas estereoscópicas sobre Portugal, o que permitiu colocar o país no circuito da estereoscopia. A segunda Era Dourada da fotografia estereoscópica (que começou no fim da década de 1880) foi testemunha dos cartões curvos americanos sobre Portugal, feitos por companhias como a Underwood & Underwood e a Keystone.

Foi, no entanto, com a chegada da fotografia amadora que se viu a verdadeira ascensão da estereoscopia portuguesa. A maioria das fotografias mantidas em colecções de arquivos públicos são provenientes do início do século XX. Estas fotografias foram tiradas por amadores abastados que documentaram não só eventos locais como também a vida no campo ou nos portos de pesca. Encenaram igualmente cenas de género com familiares e fizeram alguns retratos estereoscópicos impressionantes. Alguns destes fotógrafos amadores carregavam consigo as suas câmaras binoculares em visitas a outros países, dos quais traziam fotografias particularmente interessantes, porque mostram o que os impressionou como sendo diferente daquilo que conheciam do seu país. Um destes casos foi o do fotógrafo Artur Benarus que visitou o Reino Unido na altura da coroação do Rei Jorge V e que voltou de lá com muitas imagens impressionantes que documentavam a vida na cidade de Londres daquela época. Entre as tradicionais fotografias dos *bobbies*¹ e dos autocarros de dois andares de Londres – que ainda são de grande interesse, devido à forma como representam a vida nas ruas daquela altura – encontram-se ainda imagens, por exemplo, de pessoas da classe trabalhadora ao redor do mercado de Covent Garden ou das Sufragistas a promoverem a sua causa. E claro que estas são fotografias estereoscópicas, o que significa que mostram muito mais do que uma imagem comum, porque permitem aos investigadores ou aos observadores curiosos não só voltar atrás no tempo como também entrar na própria imagem e explorá-la de uma forma que só assim é possível.

stereoscopy in Portugal did not actually begin until that year or the year before.

By the mid 1860s though there were several Portuguese stereo photographers operating in the country, as is evidenced by some of the stereoviews held in private collections. There are quite a number of views of Lisbon, Sintra, Porto, and other major cities by Portuguese firms and, following into the footsteps of Henri Plaut, French publishers like Adolphe Block, Eugène Lamy and Léon & Lévy produced series on Portugal that kept the country on the stereoscopic map. The second Golden Age of stereo photography (starting in the late 1880s) saw American curved cards on Portugal by such firms as Underwood & Underwood and Keystone.

It was however the advent of amateur photography that saw the true rise of Portuguese stereoscopy. Most of the photos held in public collections are from the turn of the 20th century. These pictures were taken by well off amateurs who documented not only local events but also life in the countryside or in the fishing harbours. They also staged genre scenes with family members and made some striking stereoscopic portraits. Some of these amateurs took their binocular cameras on their visits to other countries and brought back pictures that are particularly interesting because they show what struck them as different from what they knew at home. A good case in point is photographer Artur Benarus who visited Britain at the time of the coronation of King George V and came back with lots of striking images documenting life in London at that time. Among the traditional photos of London bobbies and double-decker buses – which are still of great interest because of the way they show street life at the time – can be found images of working class people around Covent Garden market or of Sufragettes promoting their cause, to name but a few. And of course they are stereoscopic, which means they show much more than ordinary flat images because they allow the researcher or curious observer to step not only back in time but straight into the picture and explore it in a way that is impossible otherwise.

When you look at a stereoscopic card or slide in a proper viewer that isolates you from your surroundings you are literally THERE and THEN. You feel you could walk up to the people you can see and start talking to them. They are the best substitute to a Time Machine and make you ‘touch’ and ‘feel’ history like nothing else can.

And yet stereo photographs have been the poor relation of photography for the past 150 years. They have been overlooked by art and photo historians and though they are often used to illustrate historical books and publications about the 19th and early 20th centuries they are usually



FIG. 1: Henri Plaut, Palais Mauresque à Cintra (Portugal) 56 [Palácio Mourisco em Sintra; Moorish Palace in Sintra], c. 1855.
Henri Plaut, Moorish Palace in Sintra (Portugal) 56, c. 1855.



FIG. 2: Underwood & Underwood, 5. The Fish Girls of Lisbon, Portugal [As peixeiras de Lisboa, Portugal], c. 1902.
Underwood & Underwood, 5. The Fish Girls of Lisbon, Portugal, c. 1902.

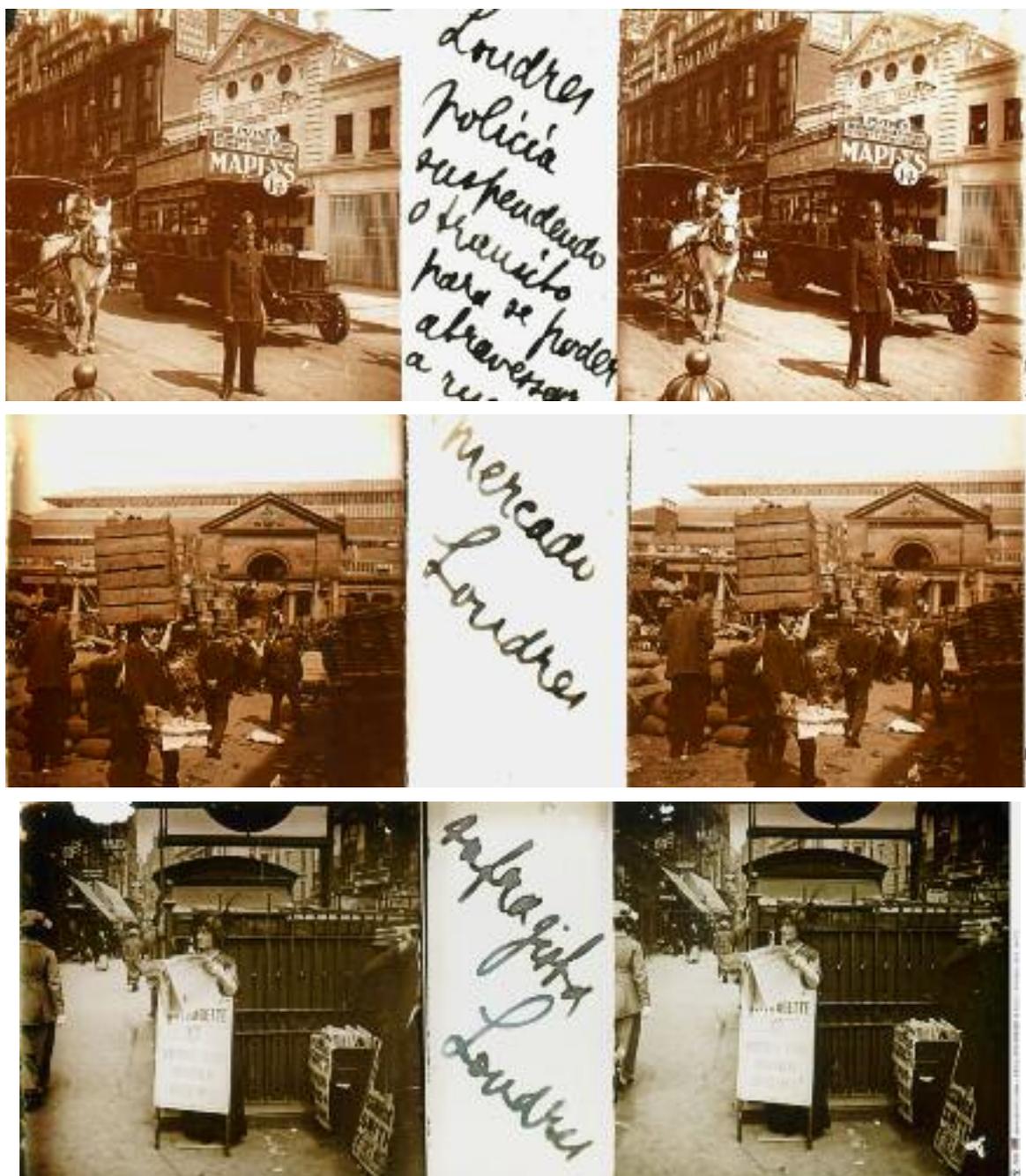


FIG. 3: Artur Benarus, Londres. Polícia suspendendo o trânsito para se poder atravessar a rua. Diapositivo estereoscópico p/b de gelatina e prata em vidro, 4,5 x 10,7 cm.
Police suspending traffic to allow to cross the street, 1911.

FIG. 4: Artur Benarus, Mercado. London, 1911. Diapositivo estereoscópico p/b de gelatina e prata em vidro, 4,5 x 10,7 cm.
Arthur Benarus, 1911. Stereoscopic slide, b/w, gelatin and silver on glass, 4,5 x 10,7 cm.

FIG. 5: Artur Benarus, Sufragista, Londres, 1911. Diapositivo estereoscópico p/b de gelatina e prata em vidro, 4,5 x 10,7 cm.
Arthur Benarus, 1911. Stereoscopic slide, b/w, gelatin and silver on glass, 4,5 x 10,7 cm.

Rapto, imersão e presença: um estudo sobre a fotografia estereoscópica de Francisco Afonso Chaves (1857-1926)

Abduction, immersion and presence: a study on the stereoscopic photography of Francisco Afonso Chaves (1857-1926)

VICTOR DOS REIS*

Preâmbulo

«A 25 de Setembro de 1937, uma corrente de perturbações circulando da Terra Nova para o Báltico dirigiu para o corredor da Mancha massas de um ar oceânico suave e húmido. Às 17 h. e 19 uma rajada de Oeste-Sudoeste levantou a saia da velha Henriette Puysox que estava a apanhar batatas na sua leira, fez estralejar o toldo do *Café des Amis de Plancoët*, fechou brutalmente um dos taipais da casa do Dr. Bottereau na orla do bosque de Hunaudaie, virou oito páginas do *Meteoros* de Aristóteles que Michel Tournier estava a ler na praia de Saint-Jacut, levantou uma nuvem de poeira e palha desfeita na estrada de Plélan, salpicou de rebentação o rosto de Jean Chauvé que ia fazendo o seu barco à baía do Arguenon, sacudiu, inchada e dançando na corda onde estava pendurada a sear, a roupa de cama da família Pallet, accionou o aerodínamo da quinta das Mottes, e arrancou um punhado de folhas doiradas das bétulas brancas do jardim da Cassine.»¹ (Tournier, 1975: 9).

Residindo em pleno Atlântico Norte, Francisco Afonso Chaves (1857-1926) dedicou uma grande parte da sua vida a estudar as correntes de perturbação que nele se formam, as grandes massas de ar que o atravessam, a intensidade dos seus ventos e o modo como afectam a atmosfera sobre o continente europeu. Dedicou-se à meteorologia² e, em geral, às outras ciências naturais – sobretudo nas áreas da geologia e da geofísica, em especial, além da meteorologia, a sismologia e a vulcanologia; mas também ao estudo da flora e da fauna – com particular dedicação aos cetáceos do mar dos Açores.

Preamble

«Le 25 septembre 1937, un courant de perturbations circulant de Terre-Neuve à la Baltique dirigeait dans le couloir de la Manche des masses d'air océanique doux et humide. À 17 h 19 un souffle d'ouest-sud-ouest découvrit le jupon de la vieille Henriette Puysox qui ramassait des pommes de terre dans son champ, fit claquer le store du *Café des Amis de Plancoët*, rabattit brutalement l'un des volets de la maison du docteur Bottereau en bordure du bois de la Hunaudaie, tourna huit pages des *Météores* d'Aristote que lisait Michel Tournier sur la plage de Saint-Jacut, souleva un nuage de poussière et de paille broyée sur la route de Plélan, mouilla d'embruns le visage de Jean Chauvé qui engageait sa barque dans la baie de l'Arguenon, fit bouffer et danser sur la corde où ils séchaient les sous-vêtements de la famille Pallet, emballa l'éolienne de la ferme des Mottes, et arracha une poignée de feuilles dorées aux bouleaux blancs du jardin de la Cassine.»¹ (Tournier, 1975: 9)

Living in the middle of the North Atlantic, Francisco Afonso Chaves (1857-1926) dedicated a significant part of his life to the study of the currents of disturbance that take shape in it, the great air masses that pass through it, the intensity of its winds and the way in which they affect the atmosphere over the European continent. He dedicated himself to meteorology² and to the other natural sciences in general – especially in the fields of geology and geophysics, as well as meteorology, seismology and volcanology, but also to the study of flora and fauna – with a particular focus on the cetaceans of the Azorean sea.

* Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Esta sua dimensão de naturalista é hoje largamente conhecida como reconhecido é o seu contributo para a ciência (Tavares, 2010). O que permanece desconhecido é o fotógrafo Francisco Afonso Chaves e o modo como a sua obra quase exclusivamente estereoscópica constitui um dos casos mais originais da história da imagem em Portugal. Quer porque Afonso Chaves nunca se apresentou publicamente como *fotógrafo* quer porque a sua obra fotográfica foi sempre entendida pelos poucos que a conheceram como mera extensão da sua actividade científica e instrumento das suas investigações.

O rapto

Em 2006, num outro contexto, defendi que certas imagens, com determinadas características e em certas condições, são suficientemente poderosas para produzirem um *rapto do observador* (Reis, 2006). O conceito, aplicado às grandes pinturas dos tectos, abóbadas e cúpulas barrocas, representando de forma ilusionista o céu atmosférico como um lugar místico (uma *parapaisagem*) e a sua ampla galeria de personagens e acontecimentos extraordinários, representadas como manifestações verosímeis de uma espécie de realidade (uma *para-realidade*), foi desenvolvido com o intuito de compreendermos melhor a natureza peculiar destas grandiosas ficções visuais estruturalmente imersivas.

Por exemplo, um acontecimento excepcional como «a elevação da Virgem Maria aos céus, conduzida por anjos e por eles coroada no decurso deste transporte para esse outro mundo para lá do próprio mundo», pintada na abóbada da Capela de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja, era capaz de transformar «o seu observador não apenas na privilegiada testemunha deste acontecimento visionário mas [...] no participante indispensável ao seu desenrolar» (Reis, 2006: 5). Neste tipo de representações ilusionistas, o artista procura «enredar o sujeito numa ilusão e, por via dela, operar o seu transporte maravilhoso para lá dos limites da sua natureza terrena, da sua biologia perceptiva e das leis físicas do universo» (Reis, 2006: 5). Este *para lá* significa *para lá da superfície* que ao ser concebida como uma abertura virtual, numa negação da sua opacidade e, sobretudo, da sua materialidade, traduz uma negação da sua própria existência. Como se a superfície não fosse superfície, a pele da imagem, mas antes espaço – virtual. Espaço atmosférico atravessado por luz, nuvens, ventos e até ciclones. Como na cúpula da catedral de Parma, pintada entre 1526 e 1530 por Correggio (1489-1534), capazes de agitar roupas, despentear cabelos, dobrar ramos de árvores e, mais espantoso ainda, criar uma poderosa cor

His activity as a naturalist is widely recognized today, as is his contribution to science (Tavares, 2010). What remains unknown is the photographer Francisco Afonso Chaves and how his almost exclusively stereoscopic work is one of the most unique cases in the history of image in Portugal. Either because Afonso Chaves never introduced himself publicly as a *photographer*, or because his photographic work was always understood, by the few who knew it, as a mere extension of its scientific activity and an instrument of his investigations.

The abduction

In 2006, in another context, I argued that some images, with certain characteristics and under certain conditions, are powerful enough to produce *an abduction of the observer* (Reis, 2006). This concept, applied to the large paintings of baroque ceilings, vaults and domes that illusionistically represent atmospheric heaven as a mystical place (a *paralandscape*), along with its wide gallery of characters and extraordinary events represented as credible manifestations of a kind of reality (a *parareality*), was developed for a better understanding of the peculiar nature of these magnificent visual and structurally immersive fictions.

For instance, an exceptional event such as «the ascent of the Virgin Mary into heaven, led by angels and crowned by them in the course of this transport to that other world beyond the world itself», painted on the dome of the chapel of Nossa Senhora dos Prazeres in Beja, would be able to turn «its observer not only into a privileged witness of this visionary event, but [...] into an indispensable participant in its unfolding» (Reis, 2006: 5). In this type of illusionistic representations, the artist seeks to «entangle the subject in an illusion and, through this illusion, to undertake his wonderful journey beyond the limits of his earthly nature, his perceptive biology and the physical laws of the universe» (Reis, 2006: 5). This *beyond* means *beyond the surface*, which when conceived as a virtual opening, through the denial of the surface's opacity and, above all, of its materiality, conveys a denial of its own existence. As if the surface were not surface, the image's skin, but rather space – a virtual space. Atmospheric space crossed by light, clouds, winds, and even cyclones. As in the dome of the Cathedral of Parma, painted between 1526 and 1530 by Correggio (1489-1534), the atmospheric phenomena manage to shake clothing, tousle hair, bend tree branches and, yet more amazing, to create a powerful stream of rising air, able to lift beings nearly identical to us and allowing them to hover above our heads.



Fig. 5: Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Baía de Porto Pim (Faial), s.d. Gelatina, sal de prata sobre vidro, 4,5 x 10,7 cm.
Ponta Delgada, Museu Carlos Machado.

Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Bay of Porto Pim (Faial), n.d. Gelatin, silver salt on glass, 4.5 x 10.7 cm.
Ponta Delgada, Museu Carlos Machado.



Fig. 6: Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Galleria degli Uffizi (Florença), 1903. Gelatina, sal de prata sobre vidro (negativo), 4,5 x 10,7 cm.
Ponta Delgada, Museu Carlos Machado.

Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Galleria degli Uffizi (Florence), 1903. Gelatin, silver salt on glass (negative), 4.5 x 10.7 cm.
Ponta Delgada, Museu Carlos Machado.



Fig. 8: Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Partida do Campeonato Aeronáutico Gordon Bennett (Paris, Jardim das Tulherias), 30 de Setembro de 1906.
Gelatina, sal de prata sobre vidro (negativo), 4,5 x 10,7 cm. Ponta Delgada, Museu Carlos Machado.

Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Departure Aeronautic Gordon Bennett Cup (Paris, Tuileries Garden), 30th September 1906.
Gelatin, silver salt on glass (negative), 4.5 x 10.7 cm. Ponta Delgada, Museu Carlos Machado.



Fig. 9: Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Pozzuoli (Itália), 18 de Setembro de 1906. Gelatina, sal de prata sobre vidro (negativo), 4,5 x 10,7 cm.
Ponta Delgada, Museu Carlos Machado.

Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Pozzuoli (Italy), 18th September 1906. Gelatin, silver salt on glass (negative), 4.5 x 10.7 cm.
Ponta Delgada, Museu Carlos Machado.

O Porto em relevo: fotografia estereoscópica ca. 1855-1890

Oporto in relief: stereoscopic photography ca. 1855-1890

NUNO BORGES DE ARAÚJO*

Com este texto pretendemos dar um pequeno contributo para o conhecimento da prática da fotografia estereoscópica no Porto, desde meados dos anos 50 até finais dos anos 80 do século XIX. Esta comunicação não se ocupa da análise de imagens neste formato realizadas por fotógrafos profissionais e amadores, mas do estudo do seu contexto de produção e comercialização. Também daremos notícia de estabelecimentos que comercializaram material estereoscópico, e de espectáculos de imagens estereoscópicas que ocorreram durante este período.

A limitação geográfica à cidade do Porto resulta da redução necessária do âmbito deste texto, e não do reconhecimento de uma realidade específica no quadro da produção e consumo das imagens estereoscópicas. Apesar disso, houve naturalmente fotógrafos que limitaram o seu exercício ao Porto e, pontualmente, a locais relativamente próximos, e o mesmo aconteceu com fotógrafos estabelecidos noutras cidades.

A introdução da estereoscopia no Porto

Em 1852, o fotógrafo francês P.K. Corentin, então com *atelier* estabelecido em Lisboa, escreveu o primeiro texto monográfico publicado em Portugal sobre fotografia de que temos notícia, intitulado *Resumo Histórico da Photographia desde a Sua Origem até Hoje*¹. Nesta obra escreveu um breve capítulo intitulado *Stéréoscope*. Apesar desta referência teórica, não temos conhecimento de qualquer indício que sugira, ou documento que

This work is aimed at providing with a contribute to the knowledge of the practice of stereoscopic photography in Oporto, from the mid-50s to the end of the 80s of the 19th century. This paper is not aimed at the analysis of pictures in this format made by professional and amateur photographers, but at the research on the context of their production and commercialisation. We will give an account of the establishments that commercialised stereoscopic equipment, and stereoscopic image's shows that took place during this time.

The geographical limits to Oporto city comes from the restricted scope of this paper and not from the acknowledgement of a specific reality in the framing of the production and use of stereographs. Nevertheless, there were, indeed, photographers that had their field of work in Oporto and, in some occasions, in places relatively near the city, this having been the case of photographers who were settled in other cities.

The introduction of stereoscopy in Oporto city

In 1852, the French photographer P.K. Corentin, with an atelier established in Lisbon, wrote the first monographic paper published in Portugal on photography, *Resumo Histórico da Photographia desde a sua Origem até Hoje*¹. In this work, there is a short chapter called *Stéréoscope*. Despite this theoretical reference, there is not any evidence or document attesting that Corentin had made stereo photography during his stay in

* Arquitecto. Investigador colaborador do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho (CECS) Doutorando em Ciências da Comunicação na Universidade do Minho, bolseiro da FCT com o apoio financeiro do POPH/FSE

comprove, que Corentin tenha feito fotografia estereoscópica durante a sua presença em Portugal, e em particular no Porto, onde exerceu actividade como daguerreotipista em 1852-1853, e em 1856.

Após completar os seus estudos de pintura e outras disciplinas na Academia Portuense de Belas Artes², o pintor portuense Miguel Joaquim Xavier de Novaes (1829-1904) partiu para Paris em Agosto de 1853, onde esteve a realizar o seu aperfeiçoamento profissional em fotografia. Regressado ao Porto em Novembro do mesmo ano, além dos conhecimentos que adquiriu, trouxe dessa viagem vários aparelhos fotográficos e o material necessário para abrir um estabelecimento fotográfico nesta cidade. No início de Maio de 1854 já se encontrava em funcionamento na rua do Bonjardim, n.º 86 e, em meados desse mês, um artigo faz referência à existência de um visor estereoscópico no seu *atelier*³. A ausência total de referências à prática da estereoscopia em datas posteriores, a não ser no período em que esteve associado a Henrique Nunes (1865-1866), bem como o desconhecimento de imagens estereoscópicas da sua autoria, sugerem que trouxe a novidade de Paris mas que provavelmente não praticou esta técnica fotográfica.

Numa breve referência à estereoscopia em Espanha e Portugal, William Darrah (1909-1989) afirmou na sua obra *The World of Stereographs*⁴ que o britânico Joseph James Forrester realizou um pequeno número de excelentes vistas datadas de finais dos anos 50. Desconhecemos estas imagens e o seu actual paradeiro. A terem feito parte da enorme colecção de Darrah devem ter sido vendidas no leilão que se realizou após a sua morte⁵. Dadas as frequentes viagens do Barão de Forrester à Grã-Bretanha, onde terá iniciado a sua actividade como fotógrafo amador, e a sua ligação ao *Photographic Exchange Club*, um grupo de elite de amadores da *Royal Photographic Society* de Londres, não será motivo de admiração que tenha realizado imagens estereoscópicas na segunda metade dos anos 50. Se as fez, como o referido texto indica e a avaliar pelas fotografias que conhecemos deste amador, os temas tratados provavelmente seriam vistas da Grã-Bretanha, do Porto e do Douro. Por enquanto fica-nos apenas esta referência, e a vaga datação que Darrah aponta para essas imagens.

Em finais de Julho de 1856 chegam ao Porto Louis Monnet & C.^a, retratistas fotográficos, vindos de Paris por Espanha. Abriram o seu primeiro atelier no Porto no Largo da Batalha, n.º 22, onde os encontramos em actividade até 20 de Setembro, altura em que passariam a trabalhar na Praça de D. Pedro (actual praça da Liberdade), n.º 84. Em ambos os locais anunciaram tirar retratos fotográficos e «a stereoscopo» para ver «em relevo»⁶. No novo atelier referiram-se a estes últimos como um novo processo⁷. Também

Portugal, especificamente em Oporto, where he worked as daguerreotypist between 1852-1853, and in 1856.

After the completion of his studies on painting and other subjects at Academia Portuense de Belas Artes², the painter Miguel Joaquim Xavier de Novaes (1829-1904), from Oporto, went to Paris in August 1853, to improve his professional skills in photography. By the time of his return to Oporto, in November of the same year, and in addition to the acquired knowledge, he brought from this expedition several photographic devices and the necessary equipment to allow him to open a photographic establishment in this city. In early May, 1854, his establishment was then open to the public, in rua do Bonjardim no. 86, and in the middle of the same month, an article refers to the existence of a stereo viewer at his *atelier*³. The total absence of references on the practice of stereoscopy in subsequent dates other than the period of time in which he had been associated to Henrique Nunes (1865-1866), as well as the unawareness on stereo images of his own, suggest that he brought the novelty from Paris, but probably did not practice this photographic technique.

In his work *The World of Stereographs*⁴, William Darrah (1909-1989) stated, in a short reference to stereoscopy in Spain and Portugal, that the British Joseph James Forrester had made a small amount of exceptional views dated from the end of the 50s. However, we do not know these images and their whereabouts. If they were included in Darrah's vast collection, they must have been sold at an auction that took place after his death⁵. Given Baron of Forrester's frequent travels to Great Britain, where he would have started his practice as amateur photographer, and his relationship to the Photographic Exchange Club, an elite group of amateurs from the Royal Photographic Society, London, it is not surprising that he had made stereographs during the second half of the 50s. In such case, as the article previously mentioned shows, and judging by the photographs known from this amateur photographer, the themes would have been views of Great Britain, Oporto and Douro. Meanwhile, we have only this reference and the vague date Darrah links to these images.

By the end of July, 1856, Louis Monnet & C.^a, portraiture photographers, arrived in Oporto, coming from Paris through Spain. They opened their first studio in Oporto, in Largo da Batalha no. 22, where would be their work location until 20th September, by the time they started working in Praça de D. Pedro no. 84 (current Praça da Liberdade). In both locations, they announced taking photographic portraits with a 'stereoscope' to see 'in relief'⁶. They would refer to the latter, at the new atelier, as a brand new process⁷.



Fig. 4: Seabra, Antero de (atrib.) – Porto. Torre dos Clérigos no Porto, ca. 1858-1860. Positivo estereoscópico. Papel salgado.
Seabra, Antero de (atrib.) – Oporto. Torre dos Clérigos, Oporto, ca. 1858-1860. Stereoscopic positive.



Fig. 6: Anúncio da Photographia de Nunes & Pinto, com referência à abertura de assinaturas para uma colecção estereoscópica
(8.º ano, n.º 1, 2 Jan. 1861, p. 4, ao n.º 142, 26 Jul. 1861, p. 4).
Advertisement of Photographia de Nunes & Pinto, with reference to the subscriptions for a stereoscopic collection
(Year 8, no. 1, 2 Jan. 1861, p. 4, to no. 142, 26 Jul. 1861, p. 4).



Fig. 7: Ferreira, Manuel José de Sousa (Porto) – Grupo junto ao rio Douro. Positivo estereoscópico e carimbo de tinta no verso, ca. 1860s. Col. do autor.
 Ferreira, Manuel José de Sousa (Oporto) – Group of people gathered near Douro River. Stereoscopic positive and dry stamp in the back, ca. 1860s.



Fig. 8: Lista de imagens estereoscópicas da Exposição Industrial no Palácio de Cristal do Porto. Verso de positivo estereoscópico, 1865.
 List of stereoscopic images of the Industrial Exhibition at Crystal Palace, Oporto. Back of stereoscopic positive, ca. 1865.

Os rostos da imagem: uma estereoscopia de Aurélio da Paz dos Reis

The faces of the image:
a stereoscopy by Aurélio da Paz dos Reis

TERESA MENDES FLORES

Aurélio da Paz dos Reis (1862-1931) gostava de fotografar multidões. São surpreendentes as suas fotografias apinhadas de gente que se acotovela, que parece movimentar-se a fim de encontrar lugar e posição num espaço invariavelmente apertado de uma praça ou de uma rua, seja por ocasião festiva ou por razões de protesto ou apoio político. Nestas imagens de multidões, Paz dos Reis transforma as suas chapas fotográficas num terreiro, num campo de forças. Força política da multidão. Força política da imagem.

Activista, membro do Partido Republicano, e Maçon, Paz dos Reis evidencia nas suas fotografias uma enorme esperança na multidão, uma esperança plasmada nos rostos que povoam e parecem saltar das suas imagens, que delas se agigantam, como agentes da história. A multidão é celebrada fotograficamente por um fotógrafo na multidão, um fotógrafo participante, rodeado de gente. O gesto fotográfico de Paz dos Reis é assertivo, político, impelido de um sentido de transformação social, inteiramente integrado na sua militância republicana e na sua vida pessoal e profissional.

O acto fotográfico *ocupa espaço* entre a multidão, em particular nesta imagem que apresenta uma escala de enquadramento muito próxima, com as pessoas a serem cortadas para fora do quadro, num enquadramento centrípeta e dinâmico. A maioria olha para a câmara, um aspecto que surge noutras imagens de multidões e que parece testemunhar o espanto que ainda constituía a presença de um aparelho fotográfico. Aurélio da Paz dos Reis usava uma câmara com dimensões bastante grandes, um modelo da marca Makenstein, montada num tripé de madeira que impossibilitava a discrição. Em todo o caso, Paz dos Reis não a procurava. Estava ali, também ele, à espera de Afonso Costa numa atitude documental e *moderna*, no sentido de querer captar os acontecimentos, a vida tal como ela se pro-

Aurélio da Paz dos Reis (1862-1931) enjoyed taking pictures of crowds. It is astonishing the amount of his crowded photographs of people jostling on their way to find a place and position within an invariably narrow space of a square or a street, whether on the occasion of celebrations or demonstrations or political support. In these images of the crowd, Paz dos Reis transforms his photographic plates into a yard, a field of forces; the political power of the crowd. The political power of the image.

Paz dos Reis, who was an activist, a member of the Republican Party, and a Mason, shows in his photographs a great hope of the crowd, a hope expressed in the people's faces which appear to break forth from the pictures, taking the form of a giant, as agents of the history. The crowd is photographically celebrated by a photographer in the middle of the crowd, an active photographer surrounded by people. The photographic action of Paz dos Reis is assertive, political, driven with a sense of social changing, entirely integrated in his republican militancy and in his personal and professional life.

The photographic act *occupies a space* among the crowd in this image, in particular, which presents a very near framework scale with people being cut from the portrait within a centripetal and dynamic framework. Most of them are looking at the camera, an aspect that arises in other crowd images, and which appears to be witnessing the astonishment towards the presence of a photographic apparatus. Aurélio da Paz dos Reis used a camera with quite large dimensions, a Makenstein model, mounted on a wooden tripod which made any discretion impossible. Paz dos Reis was not looking, in fact, for such discretion; it was there just as he was, waiting for Afonso Costa, holding a documental and *modern* attitude in the sense of wishing to capture the events, the life as it takes shape in



FIG. 1: Aurélio da Paz dos Reis, Multidão aguardando Afonso Costa, Porto, 1911, Fundo Aurélio da Paz dos Reis.
Aurélio da Paz dos Reis, Crowd waiting for Afonso Costa, Oporto, 1911, Collection Aurélio da Paz dos Reis.

duz diante da câmara, sem grande controlo desses acontecimentos, sem encenações estudadas e ajustando-se o fotógrafo às circunstâncias. Sem fazer questão de passar despercebido. Pelo contrário, a sua câmara não pretende disfarçar-se para evitar as reacções das pessoas, como seria o ideal de alguns adeptos da fotografia já nessa época (Paul Strand, ou, um pouco mais tarde, o adepto da «candid camera», Erich Salomon). Percebe-se, pelo contrário, no conjunto de imagens de Paz dos Reis, e não apenas nesta, uma grande vontade de acção, incluindo nela a própria *acção fotográfica*, participante dos acontecimentos testemunhados e tornando isso metonimicamente evidente nas imagens produzidas. Não se faz sentir, por isso, o problema ético da fotografia segundo o qual fotografar é o contrário de agir.

Esta imagem é parte integrante do Fundo Aurélio da Paz dos Reis depositado no Centro Português de Fotografia desde Setembro de 1997. O par, um negativo em vidro, encontrava-se originalmente arrumado numa caixa que tem escrito o título «Afonso Costa no Porto – Boa Hora». Acredita-se que pode ter sido realizada em 1911 por ocasião da visita ao Porto de Afonso Costa, então Ministro da Justiça do governo provisório. Mas pode bem ser noutra data posterior, já que Afonso Costa visitou oficialmente várias vezes a cidade do Porto¹. Não conhecemos qualquer versão positivada desta imagem, pelo que nada podemos dizer sobre o seu uso efectivo.

front of the camera with no great control on such events, without planned scenarios, and adjusting the photographer to the circumstances. Without trying to go unnoticed. On the contrary, his camera does not intend to disguise itself in order to avoid people's reactions, as it would be ideal for some photography enthusiasts of that time (Paul Strand or, further on, Erich Salomon, the enthusiast of the 'candid camera'). It can be rather seen in the set of images of Paz dos Reis, and not only in this one, a great demand for action, including its own *photographic action*, as a participant of the witnessed events, and turning it metonymically evident in the produced images. The ethical issue of photography, according to which photographing is the opposite of acting, is not, therefore, here in question.

This image is included in Aurélio da Paz dos Reis' estate kept at Centro Português de Fotografia since September 1997. This stereoscopic pair, a negative on glass, was originally stored in a case with the title 'Afonso Costa no Porto – Boa Hora' ('Afonso Costa in Oporto, Boa Hora'). It is believed to have been taken in 1911 during the visit of Afonso Costa, who was then the Minister of Justice of the interim government, to Oporto. But it may have been on a further date given the fact that Afonso Costa officially visited the city of Oporto several times¹. It is not known any positive version of this image, being this the reason why there is no information on its use.

A pedra, a escala, a paisagem: sobre duas fotografias de Alberto Marçal Brandão

Rock, scale, and landscape: two photographs of Alberto Marçal Brandão

MARGARIDA MEDEIROS

A questão mais importante na história da fotografia é a do seu realismo. Mesmo depois da revolução digital, ou por causa dela, a importância da fotografia não fez senão aumentar, em termos da sua imbricação no dia a dia, da circulação de imagens «do real» nos ínfimos recantos da vida pessoal, colectiva, institucional. Esse lugar que ocupa desde o século XIX radica no que Derrida designou como «mitologia branca»¹: enquanto médium apresenta-se discreto, isto é, como um não-médium, reivindicando a não intervenção sobre a imagem; «transfer» era um termo usado inicialmente por Talbot para se referir às suas experiências de «desenhos fotogénicos», remetendo estas para a ideia de mera *transferência* da realidade para o papel. É célebre a frase de Talbot no seu livro *The Pencil of Nature*: «Penso que é a primeira vez que um edifício se desenhou a si mesmo».²

Mas apesar de constituir uma ferramenta apodíctica, positivista, de representação, patenteando uma certa transparência do real, o dispositivo técnico da fotografia, a sua *cultura*, inscreve-se nas imagens mesmo contra a vontade do seu autor (Tagg 1988 e 1982 e 2009; Sturken e Cartright 2000). Uma das formas de embate mais interessantes do dispositivo com a «verdade» da fotografia é a completa, ou parcial, alteração da escala: a forma como é enquadrado o objecto, o que Barthes chama de *redução analógica*, faz desaparecer a sua real proporção, a sua escala, podendo parecer muito grande sendo pequeno, ou muito pequeno, sendo muito grande. É conhecida a fotografia de Gérard Castello Lopes *A Pedra* (1987) na qual uma rocha marítima, enquadrada num grande plano visto de cima, parece suspensa no ar, como que retirando-a das águas das quais emerge bem sólida e contrariando, ainda que aparentemente, a gravidade (FIG. 1).

Para combater esse *desvio* por vezes incontornável e repor o realismo da imagem, frequentemente se usou, como acontece nos álbuns célebres

The most important matter in the history of photography is its realism. Even after the digital revolution, or owing to it, the importance of photography enhanced, in terms of its daily imbrication, the circulation of ‘real’ images in all corners of private, public and institutional life. The role of photography, since the 19th century, is based on what Derrida designates as ‘white mythology’¹: as a medium, it is presented as discrete, that is, as a non-medium, claiming a non-intervention on the image itself; ‘transfer’ was a term initially used by Talbot to refer to his own experiences of ‘photogenic drawings’, which alludes to the idea of a mere *transfer* of reality into the paper. In his work, *The Pencil of Nature*, there is a famous quote that reads, ‘this building was the first that was ever yet known to have drawn its own picture.’²

But despite being an apodictic, positivist, and representative tool, exhibiting a certain transparency of the real, the technical device of photography, and its *culture*, is inscribed in the images even against the author’s will (Tagg 1988, 1982, and 2009; Sturken and Cartright 2000). One of the most interesting forms of the clash between photography device and ‘truth’ is a total, or partial, changing of scale: the way the object is framed, what Barthes calls *analogical reduction*, makes its real proportion and scale disappear, and it may appear as large, being small or rather small, being quite large. The photograph of Gérard Castello Lopes ‘The Rock’ (1987) is known, in which a rock from the sea, framed in a high-angle shot, seems to be suspended in the air, as if it was being taken out from the water, from where it emerges solid and seemingly counteracts gravity (FIG. 1).

In order to fight against such *deviation*, sometimes inevitable, and replace the image’s realism, a human figure was often used to provide the scale of the object aimed to be presented³, as in well known albums as



FIG. 1: Gérard Castello Lopes, *A Pedra*, Portugal, 1987.
Gérard Castello Lopes, *The Rock*, Portugal, 1987.

como «Excursions Daguerriennes», editados entre 1840 e 1841 por Noel Paymal Lerebours, a colocação de uma figura humana para fornecer a escala do objecto que se pretende apresentar³.

Nas duas fotografias que aqui vemos, duas estereoscopias de Alberto Marçal Brandão, intersectam-se várias questões relacionadas com essa natureza simultaneamente realista e cultural, da fotografia.

Em cada uma vemos uma grande rocha, que, colocada adequadamente no visor estereoscópico, se impõe na sua solidez e profundidade. A deturpação da escala seria algo que poderia ter ocorrido intencionalmente nestas imagens de paisagem serrana de Alberto Marçal Brandão, tal como aconteceu, intencionalmente, na fotografia de Gérard Castello Lopes. A grande massa das pedras fotografadas isoladamente corria de facto o risco de perder a proporção, tornando-as eventualmente demasiado grande ou demasiado pequena.

Fotografadas ligeiramente de baixo (o que as faz parecer provavelmente um pouco maiores do que seriam na realidade), as pedras parecem suspensas, desafiando as leis da Natureza que assim as desenhou. Na primeira, a base é muito mais pequena do que a área e altura da maior parte do seu corpo. Na segunda, a proximidade da câmara e o arredondado da pedra colocam-na, vista através do visor, numa relação de quase esmagamento sensorial do observador. No entanto, justamente para que não pen-

‘Excursions Daguerriennes’, published between 1840 and 1841 by Noel Paymal Lerebours.

In the two photographs we choose here to analyze, two stereographs by Alberto Marçal Brandão, several matters are intersected and which are related to the simultaneously apodictic and cultural nature of photography.

Here, in the both stereographs, a large rock imposes itself in its solidity and depth, as the images are accurately positioned in the stereo viewer. The misrepresentation of the scale is something that could have been produced intentionally in these pictures of the mountain landscape by Alberto Marçal Brandão, as it happened in Gérard Castello Lopes’ photograph. The great mass of the rock, when photographed separately, could lose its proportion and eventually become too large or too small.

Slightly photographed from below (which probably shows them rather larger than they actually are), both rocks seem to be suspended, defying the laws of nature that has drawn them that way. In the first one, the rock basis is smaller than the rest of the rock’s area and volume; in the second, the curve shape of the rock as well as its proximity to the lens put it in an extremely sensorial experience to the subject. However, precisely to avoid being taken as a deceptive consequence made by the framing of the camera, the photographer has placed, in the first one, a man, wearing a hat



Fig. 2: Alberto Marçal Brandão, Penedo de São João [Em Caldas de Aregos: Guia montanheiro], [1907] Negativo estereoscópico sobre vidro.
Alberto Marçal Brandão, St. Johns Cliff [at Caldas de Aregos: Mountain Guide], [1907] Stereoscopic negative on glass.

semos que se trata de mais um engano provocado pelo enquadramento da câmara, o fotógrafo colocou um homem, na primeira de chapéu e cajado, na segunda simplesmente lá, sob a reentrância inclinada da pedra ou na sua contiguidade, de modo a dar a escala verdadeira. As imagens em causa inserem-se num conjunto de imagens estereoscópicas que se debruçam por temas tão diversos como paisagem natural ou urbana, acontecimentos nas cidades, cenas militares, aspectos do quotidiano. Neste sentido, pertencem a um conjunto típico do amador que vê na fotografia um instrumento incontornável de mediação com a realidade e que transporta a sua máquina por onde passa. A Natureza, as suas curiosidades, são temas implícitos na cultura da época, marcada pelo realismo e naturalismo nas ciências e nas artes, mas, também, por uma cultura emergente do turismo e da deambulação turística. O facto de estas imagens serem produzidas em estereoscopia vem sublinhar a dimensão escopofílica que as imagens adquirem ao longo do século XIX, relativamente às quais o «mergulho» do observador é convocado não apenas numa dimensão visual mas também no quadro de uma ilusão táctil.

Um outro aspecto destas imagens se revela interessante, a que o facto de ser uma estereoscopia não é de modo algum alheio: em que categoria as iremos colocar? Retrato? Será o motivo da imagem em primeiro lugar

and a walking stick; in the second just a man standing by the rock, beneath the sloping hollow of the rock, in order to provide the real scale. These images are part of a set of stereographs with different themes, such as urban or natural landscapes, events in the cities, military scenes, and aspects of the daily life. In this sense, they belong to a typical amateur's set who sees photography as an essential tool for the mediation of reality, and who carries his camera wherever he goes. Nature and its peculiarities are themes implied within the culture of this time, marked by realism and naturalism in sciences and arts, but also by an emergent culture of tourism and touristic stroll. The fact that these images are stereographs highlights the scopic impulse they acquired throughout the 19th century, and in which the observer's 'diving' is summoned up not only within a visual dimension, but also within the framing of a tactile illusion.

Another interesting aspect of these stereographs is: which category should they belong to? Portrait? Was the aim of the photographer to capture the character in the images, in the first place? Nature? Could these images be included in the nature and landscape inventory, common in science atlas from the 19th century (Krauss 1992) and which captivates mass tourism since then? Landscape? Should they be included in the 'landscape'



FIG. II: Paisagem.
Landscape.



FIG. 12: Retrato.
Portrait.

Temáticas predominantes

As temáticas e os assuntos que mobilizaram a fotografia estereoscópica em Portugal beneficiaram de uma grande diversidade. A estereoscopia em Portugal adequa-se ao crescente gosto pelo instantâneo, à atracção pelos ambientes urbanos, assim como pela reportagem social e política, sendo profusamente utilizada para o retrato, nomeadamente com paisagem, e para captar cenas do quotidiano e da vida social. Apresentam-se de seguida algumas fotografias representativas das seis principais temáticas da estereoscopia em Portugal, proporcionalmente representadas nesta nuvem de palavras. (FIGS. 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12)

Predominant themes

The themes and subjects used in stereoscopic photography, in Portugal, have benefited from great diversity. In Portugal, stereoscopy suits the growing interest in snapshots, the attraction for urban environments as well as for social and political reports, having been profusely used in portraits, namely landscape portraits, and to record events of everyday and social life. Below are some pictures representing six main themes of stereoscopy in Portugal, proportionally represented in this word cloud. (FIGS. 6, 7, 8, 9, 10, 11 and 12)

O outro e o exótico

Este cartão estereoscópico exemplifica o modo como algumas coleções comerciais de estereoscopia imprimiam nos seus versos textos com informação documental sobre os motivos da imagem, guiando assim o observador pelos vários aspectos da vista apresentada e facultando-lhe uma leitura mais aprofundada. O texto deste cartão é particularmente sugestivo, e até paradigmático, das questões da estereoscopia, tendo em conta os temas centrais do seu discurso: o artificial, a miniaturização e o exotismo das paisagens e culturas distantes.

Tradução do texto do verso do cartão:

Passeio de barco num agradável jardim japonês

Estas sedutoras raparigas japonesas acabam de chegar de um passeio de barco neste bonito lago, que é a principal atracção de um jardim japonês. Independentemente da extensão do jardim, a água, sob qualquer forma, seja como um pequeno lago ou uma corrente engenhosamente conduzida para formar cascatas em miniatura, é sempre uma das suas principais atracções. Apesar de encantadores, estes jardins japoneses, muito artísticos nos arranjos de arbustos, rochas, árvores e belas vistas, são profundamente artificiais – nada é permitido crescer pela graça selvagem e indomável da Natureza. Regras rígidas determinam o conjunto ao mais ínfimo detalhe. O princípio orientador neste tipo de jardinagem parece ser a reprodução em pequena escala de alguma paisagem bela ou notável; ou de jardins maiores, como este em Hiroshima, e muitos outros. Muitas vezes, o famoso monte Fuji é modelado como um pequeno monte, apenas com alguns metros de altura. Em alguns jardins podem ver-se miniaturas de alguns dos adoráveis conjuntos de ilhas da

The other and the exotic

This stereoscopic card is an example of the way some stereo commercial collections would print the image motives, with documental information, in the back of the cards, as a way to guide the observer through the different aspects of the stereoview, providing a thorough interpretation. The text of this card is particularly suggestive, and even paradigmatic, of stereoscopy matters, bearing in mind the main themes of its discourse: the artificial, the miniaturization, and the exoticism of landscapes and distant cultures.

costa do Japão. Os lagos são arrançados com bonitas baías e enseadas, ladeados por pedras e seixos, artisticamente dispostos, as margens adornadas com moitas e arbustos muito bem aparados, entrecortados, aqui e ali, por árvores tolhidas e contorcidas de modo a produzirem formas prescritas por leis transmitidas desde há muitos séculos. O elemento preferido de um jardim aos olhos japoneses são as pedras, que são escolhidas com muito cuidado. Por vezes são despendidas avultadas somas, que chegam mesmo às centenas de dólares, por pedras de tamanho ou forma especiais; e alguns jardins são deixados inacabados durante anos até se encontrar determinada pedra. Nestes jardins paisagísticos impecavelmente arrançados raramente se vêem flores. Estas, os japoneses plantam noutros locais, em canteiros, de cores flamejantes, como os canteiros de lírios no Jardim Hori-Kiri, que são como uma torrente violeta, malva, lilás, branca ou vermelha. Ou dispõem as suas belas glicínias em treliças, das quais se suspendem cachos de flores violetas.

Ver «E.S. Morse's Japanese Homes and their Surroundings. H. Finck's Lotus in Japan.»



—8806—

Boating Scene in a Delightful Japanese Garden.

Une promenade en canot dans un beau Jardin Japonais.

Botes en un delicioso jardin japonés.

These bewitching Japanese girls have just returned from boating in this pretty lake, which is the chief attraction of a Japanese garden. No matter how small is the extent of the garden, water in some form, either a tiny lake, or a stream artfully led into miniature cascades, is made one of the principal features. Charming as these Japanese gardens are, most artistic in the arrangement of shrubs, rocks, trees and lovely vistas, they are thoroughly artificial—nothing is allowed to grow in Nature's wild, untamed grace. Rigid rules govern the arrangement even to the minutest detail. The leading idea in gardening seems to be the reproduction on a small scale of some beautiful or noted landscape; or if the garden is an extensive one, like that at Hiroshima, of many rich. Often the famous Fuji mountain is modelled in a tiny hill, only a few yards in height. In some gardens may be seen in miniature some lovely group of islands off the coast of Japan. Lakes are arranged in beautiful bays and inlets, bordered with artfully arranged stones and pebbles, the banks

Bootsfahrt in einem reizenden japanischen Garten.

Båtscen i en förtjusande japansk trädgård.

Одъна картинка на японскъ въ докхителногъвъ японскъвъ садъ.

adorned with shrubs and closely clipped bushes, divergited here and there by trees dwarfed and twisted into shapes, rigidly prescribed by laws handed down for several hundred years. The choicest part of a garden in Japanese eyes is the stones, which are selected with the greatest care. Sometimes large sums, even as much as several hundred dollars, are given for stones of especial size and shape; and often gardens are left unimproved for years till the required stone is found. In these formal landscape gardens flowers are rarely seen. These the Japanese plant elsewhere in great beds, flaming with color, like the iris-beds in the Hori-kiri Garden, which are like a forest of violet, mauve, lilac, white or red. Or they train their lovely wistarias on trellises, from which hang showers of violet blossoms.

See E. S. Morse's *Japanese Homes and their Surroundings*.

II, Finck's *Lotus Time in Japan*.

Sucedem também as gentes e os costumes portugueses suscitaram a atenção das editoras norte-americanas de estereoscopia. Neste cartão da *Keystone View Company* as lavadeiras de uma ribeira do Funchal transformam-se numa curiosidade etnográfica. Mas é sobretudo no discurso publicado no verso que se percebe que o olhar que lhes é dirigido é sobranceiro, a ponto de quase nos faz esquecer que aquela menina ficou a sorrir para nós, para sempre.

¹ Joseph-Charles d'Almeida (1858), «Physique Appliquée – Nouvel appareil stéréoscopique», in *Comptes Rendus – Hebdomadaires des Séances de L'Académie des Sciences*, 1835-1965.

It turns out that Portuguese people and their costumes also had the attention of American stereoscopic publishers. In this card of *Keystone View Company*, the washerwomen of a brook in Funchal became an ethnographic curiosity. But it's mostly from the published discourse, in the back of the card, that one realises the eye that looks at them from above in a way that we almost forget that the little girl will be smiling at us, forever.

¹ Joseph-Charles d'Almeida (1858), 'Physique Appliquée – Nouvel appareil stéréoscopique', in *Comptes Rendus – Hebdomadaires des Séances de L'Académie des Sciences*, 1835-1965.

Tradução do texto do verso do cartão:

Dia de lavagem, Funchal, Ilha da Madeira

Talvez esta lhe pareça uma forma estranha de lavar a roupa. Nunca terá tido a sua roupa lavada desta maneira. Mas a menina na fotografia deverá pensar que as suas roupas não ficarão bem lavadas numa bacia. Se lhe falasse de uma máquina de lavar roupa não saberia do que se tratava. Por todo o mundo as mulheres lavam da mesma forma que pode ver na imagem. Fazia-se assim muito antes de se inventarem os tanques e as tábuas para esfregar roupa.

No Funchal, onde esta jovem vive, as ruas são estreitas e cobertas por macias pedras de calçada. Se quiser dar um passeio, provavelmente apanhará um trenó puxado por bois. Mas não

pense que vai andar de trenó porque há neve no chão. Não há neve. O Funchal é quente durante todo o ano. Os esquis do seu trenó estão oleados e deslizam facilmente sobre as pedras macias. Por vezes, para descer os montes, os bois são retirados e os esquis deslizam rapidamente, como se estivessem sobre a neve. Gostaria de deslizar desta forma pelo monte abaixo?

As pessoas que veria vestem-se como você. São pessoas brancas. Sabem cultivar boa fruta e fazer vinhos maravilhosos. O clima em que vivem é tão bom que muitas pessoas doentes vão para lá para se curarem.



P 261—(17036)

WASH DAY, FUNCHAL, MADEIRA ISLANDS

Perhaps this seems to you a queer way to wash clothes. You have never had your washing done so. But the little girl in the picture would think her clothes could not be clean if they were washed in tubs. If you should tell her about a washing machine she would not know what you meant. All over the world women wash in the way you see in the picture. It was done long before people thought of wash tubs and rubbing boards.

In Funchal, where this little girl lives, the streets are narrow and are paved with smooth cobblestones. If you wish to take a ride you probably get into a sled drawn by bullocks. But do not

think you ride in a sled because there is snow on the ground. There is no snow. Funchal is warm all the year round. The runners of your sled are greased and slip easily over the smooth stones. Coming down the hills the bullocks are sometimes taken out and the runners shoot along as if on snow. How should you like such a slide downhill?

The people you would see are dressed much like yourself. They are white people. They know how to raise fine fruit and make wonderful wines. The climate where they live is so good that many sick people go there to be made well.

Copyright by The Keystone View Company



FIG. 23: Aurélio da Paz dos Reis, Estereoscópio Portuguez [1900].
Aurélio da Paz dos Reis, Estereoscópio Portuguez [1900].

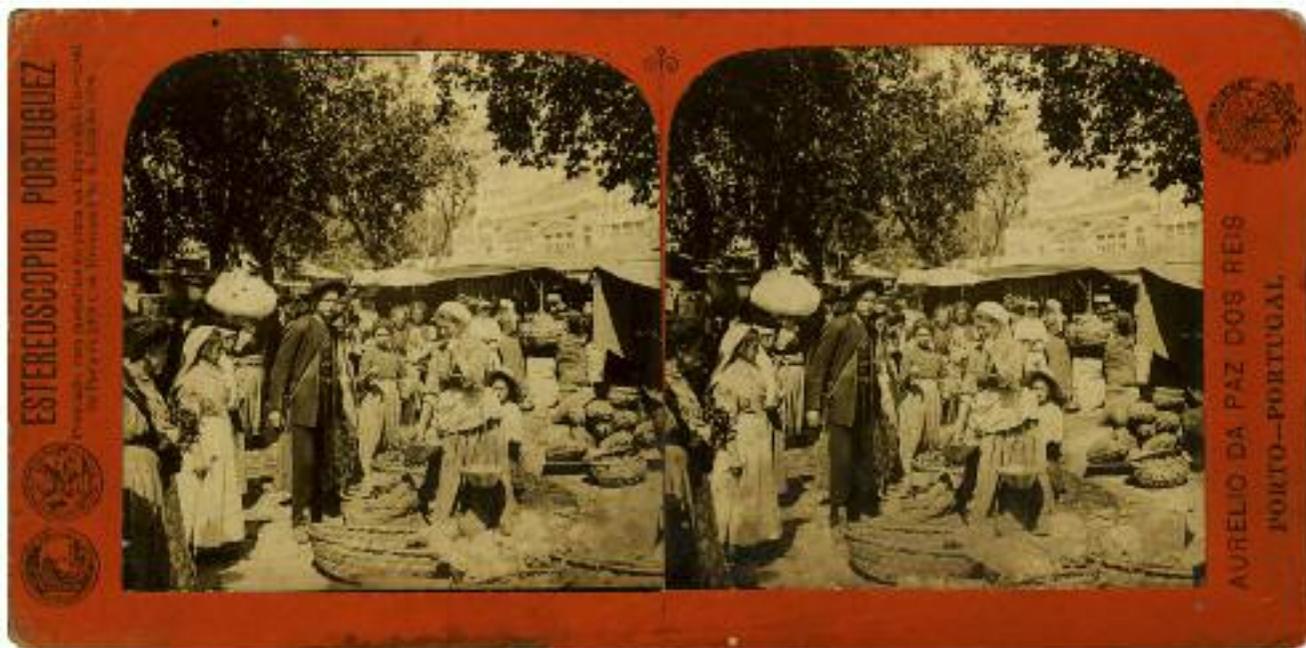


FIG. 24: Aurélio da Paz dos Reis, Estereoscópio Portuguez [1904].
Aurélio da Paz dos Reis, Estereoscópio Portuguez [1904].

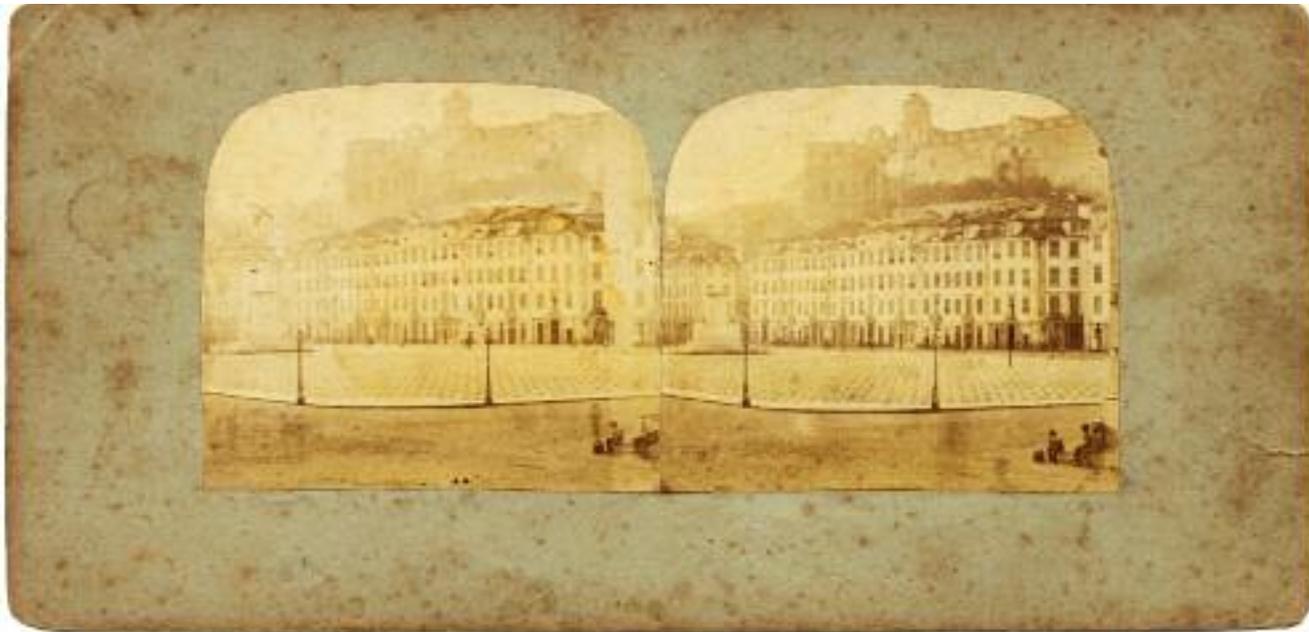


FIG. 7: Rossio, Lisboa, meados de 1850. Fotógrafo escocês.
Rossio, Lisbon, mid 1850's. Scottish photographer.



FIG. 8: Jardim Botânico, Universidade de Coimbra, finais de 1850. Antero Frederico de Seabra.
Botanical Garden, University of Coimbra, late 1850's. Antero Frederico de Seabra.



Fig. 3: Visor estereoscópico de modelo tipo Brewster, Museu da Imagem em Movimento – m|i|mo, Leiria.
Brewster Stereo viewer, Museu da Imagem em Movimento – m|i|mo, Leiria.

AS ESTEREOSCOPIAS DE OITO INSTITUIÇÕES
STEREOGRAPHS FROM EIGHT PUBLIC INSTITUTIONS

Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico

As 10 colecções de fotografia estereoscópica do Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico representam uma parte muito substancial dos acervos públicos de estereoscopia em Portugal, quer em número, quer em variedade. O estudo efectuado deste acervo integrou tanto as colecções comerciais de estereoscopia como os fundos autorais constituídos parcial ou integralmente por fotografias estereoscópicas, abrangendo um universo de 2670 pares estereoscópicos. Estes apresentam uma grande heterogeneidade de suportes e formatos, desde provas em vidro (formato Verascope e formato 8,5 x 17 cm), cartão e película até negativos em vidro, tendo sido produzidos entre as décadas de 1870 e 1950, com especial incidência no intervalo 1890-1920.

As colecções integraram o Arquivo Municipal de Lisboa entre 1949 e 2007, no âmbito da missão de recolha e preservação de documentação relativa à memória da cidade.

Os temas principais destas colecções são fortemente representativos do quotidiano e da vida social das primeiras décadas do século XX (especialmente no caso dos fundos autorais), com um enfoque particular sobre a vida urbana. Os monumentos, os edifícios e as paisagens nacionais e internacionais têm também forte presença no Arquivo, com especial preponderância nas colecções comerciais.

Entre os fundos autorais estão a Colecção Arthur Freire (1890-1931), a Colecção Artur Benarus (1900-1920), a Colecção Garcia Nunes (1878-1946), a Colecção Eduardo Moura Trindade (1900-1915) e a Colecção Bobone (1903-1939). Destas destacam-se as duas primeiras, pela quantidade de estereoscopias que apresentam, pela sua diversidade temática e também pela qualidade das suas composições e efeitos estereoscópicos produzidos.

Municipal Archive of Lisbon – Photographic

The 10 photographic stereoscopic collections of the Lisbon Municipal Archive – Photographic Centre (Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico) represent a very substantial part of the public collections of stereoscopy in Portugal, both in number and variety. The study carried out included both commercial stereo views and authorial collections, partially or completely constituted of stereoscopic photographs, covering a universe of 2,670 stereo pairs. There is a high heterogeneity of media and formats, from glass plates (Verascope and other formats, namely 8.5 x 17 cm), cards and films to negative glass plates, produced between the 1870s and 1950s, with a focus on range 1890-1920.

The collections were received by the Municipal Archives of Lisbon between 1949 and 2007 as part of the mission of collecting and preserving documentation related to the memory of the city.

The main themes of these collections are strongly representative of everyday life and social life of the early twentieth century (especially in the case of authorial collections), with a particular focus on urban life. The monuments, buildings and national and international landscapes also have a strong presence, with particular prevalence in the commercial stereo views.

Authorial collections include Arthur Freire Collection (1890-1931), Artur Benarus Collection (1900-1920), Nunes Garcia Collection (1878-1946), Eduardo Moura Trindade collection (1900-1915) and the Bobone Collection (1903-1939). Of these, the most significant are Freire and Benarus Collections, for the amount of stereoscopic photography, their thematic diversity, composition quality and stereoscopic effects.



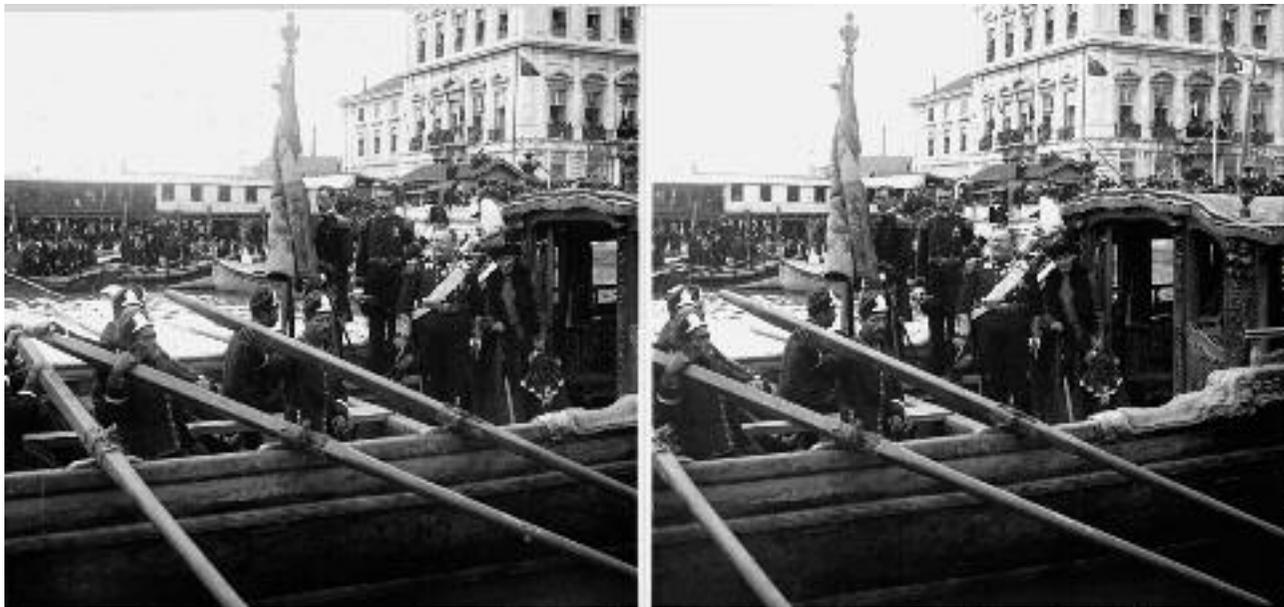
Arthur Freire, [Criança à janela], [entre 1890 e 1931]. Diapositivo estereoscópico p/b de gelatina e prata em vidro, 8,5 x 17 cm.
 Arthur Freire, [Child by the Window], [between 1890 and 1931]. Stereoscopic slide, b/w, gelatin and silver on glass, 8.5 x 17 cm.

Colecção Artur Carlos da Silva Freire

As 261 estereoscopias da Colecção Artur Carlos da Silva Freire foram adquiridas com os restantes 1179 documentos do fundo à bisneta do autor, Piedade D'Orey, em 21 de Abril de 2004. Estes diapositivos p/b de gelatina e prata em vidro têm dimensões (8,5 x 17cm) ligeiramente maiores que as do formato em vidro mais generalizado, o que favorece o seu visionamento, aproximando-o do visionamento de cartões estereoscópicos. Conhecido pela sua actividade na vida política no período final da monarquia portuguesa, Arthur Freire foi um fotógrafo amador com um interesse muito notório por monumentos, pelos temas fluviais e navais e por embarcações, que predominam nesta colecção. Outro dos aspectos distintivos da colecção é o elevado número de vistas de interiores luxuosos de edifícios históricos, nomeadamente do Palácio das Necessidades e dos Paços do Concelho. Merecem ainda menção as imagens da família real – D. Carlos, D. Amélia e outras figuras são fotografadas em acontecimentos públicos e acompanhadas de membros da família real inglesa. Destacam-se, por outro lado, quer pela qualidade, quer pelo interesse, as estereoscopias que Arthur Freire produziu de paisagens campestres e cenas de trabalho rural, ilustrando os modos de vida de camponeses no final do séc. XIX e início do séc. XX, bem como a austeridade e a secura da paisagem. A sua

Artur Carlos da Silva Freire Collection

The 261 stereo photographs of the Arthur Carlos da Silva Freire's Collection were acquired with the remaining 1,179 documents, from the author's great-granddaughter, Piedade D'Orey, on 21 April 2004. These b/w silver gelatin glass slides have slightly larger dimensions (8.5 x 17 cm) than the most common glass plate formats, which favor their viewing, bringing it closer to the viewing experience produced by stereoscopic paper cards. Known for his work in political life in the final period of the Portuguese monarchy, Arthur Freire was an amateur photographer with a very notorious interest in monuments, inland waterways and maritime themes and vessels, which dominate the collection. Another of its distinctive aspects is the large number of luxurious interior views of historic buildings, including the Palace of Necessidades and the Town Hall. Also worth mentioning are his images of the royal family. Portuguese King Carlos and Queen Amélia along with other royal members are photographed in public events and often in the company of the English royal family. Remarkable, on the other hand, either for the quality and interest, are Arthur Freire's stereo views of the Portuguese countryside and rural work scenes, illustrating the livelihoods of farmers at the end of the nineteenth and early twentieth centuries, as well as the austerity and dryness of



Arthur Freire, *Visitas Reais*, 22 de Março de 1905. Diapositivo estereoscópico p/b de gelatina e prata em vidro, 8,5 x 17 cm
 Arthur Freire, *Royal Visits*, 22nd March 1905. Stereoscopic slide, b/w, gelatin and silver on glass, 8.5 x 17 cm.

produção fotográfica caracteriza-se por contrastes fortes, cenas de composição cuidada e consequentes bons efeitos de profundidade e relevo. Numa fase final da investigação foram ainda identificados neste fundo 366 negativos e positivos em formato Verascope.

Colecção Artur Benarus

A colecção Artur Benarus – comerciante lisboeta e fotógrafo amador – distingue-se pelo facto de ser exclusivamente composta por fotografias estereoscópicas, formato Verascope. Este formato (4,5 x 10,7 cm), dos mais pequenos em câmaras estereoscópicas, veio permitir que no final do século XIX a marca Jules Richard associasse a estereoscopia a um formato portátil e de fácil utilização, vantajoso para as deslocações em viagem. Estas vantagens estão inteiramente reflectidas na colecção Benarus no que respeita à diversidade geográfica das suas fotografias, maioritariamente produzidas durante as viagens por Portugal e a países estrangeiros, tais como Espanha, Inglaterra, França, Holanda, Suíça ou Bélgica.

De facto, as 1932 estereoscopias da autoria de Artur Benarus na colecção são caracterizadas por uma inscrição manual no espaço inter-imagem, em que predomina a identificação de lugares. Assim, estas ima-

the landscape. His photographic production is characterized by strong contrasts, careful composition scenes and consequent good effects of depth and relief. In a final phase of the research there were identified in this collection 366 negatives and positives in Verascope format.

Artur Benarus Collection

The collection of Artur Benarus – a Lisbon tradesman and amateur photographer –, is distinguished in that it is exclusively composed of stereoscopic photographs of Verascope format. This format (4.5 x 10.7 cm), the smallest in stereoscopic cameras, allowed the French brand Jules Richard to associate stereoscopy, by the end of the nineteenth century, to a portable, easy to use format, valuable for travel photography. These benefits are fully reflected in Benarus collection in terms of the geographic diversity of its photographs, mostly produced during the trips through Portugal and to foreign countries, such as Spain, England, France, Holland, Switzerland and Belgium.

In fact, the 1,932 stereoscopic photographs were hand written by Arthur Benarus himself in the inter-image space, with information mostly concerning the identification of places. Thus, these images are an exten-



Visor estereoscópico de modelo tipo Holmes com cartão estereoscópico.
Holmes Stereo viewer with stereoscopic card.

gens constituem um extenso álbum de viagens, repleto de cenas da vida urbana e rural portuguesa e europeia e de momentos de lazer, bem como de monumentos, produções artísticas e paisagens. Para além desta experiência de evasão que as vistas estereoscópicas de Benarus proporcionam, é ainda importante destacar as suas reportagens contrastantes de duas cidades em importantes datas históricas: o retrato de uma Lisboa tranquila e imperturbável, a 5 de Outubro de 1910, e o de uma Londres festiva e em grande reboição, por altura da coroação de Jorge V em 1911.

Desta colecção faz ainda parte um subconjunto de 80 imagens no mesmo formato, com características de colecção comercial de origem francesa e com um sistema de inscrições muito diferente da maioria atribuída a Benarus, possivelmente adquiridas pelo autor e que foram arquivadas juntamente com o fundo. Nestas imagens relativas a vistas e cenas do Médio Oriente predominam temas e lugares da cultura e religião judaica, coincidentes com a origem judaica de Artur Benarus.

Colecções Comerciais

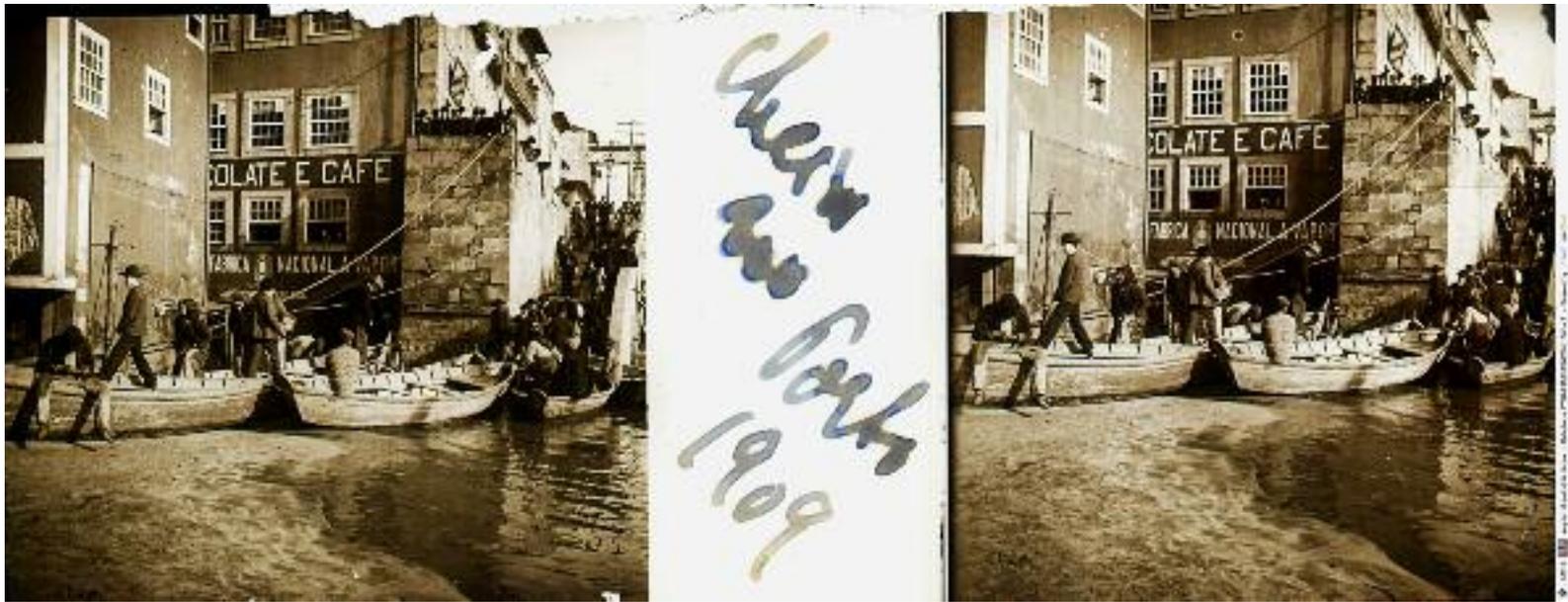
Entre as colecções comerciais do Núcleo Fotográfico do Arquivo Municipal de Lisboa destacam-se a «Stéréofilms Bruguière», uma marca

sive travel album, filled with scenes of Portuguese and European urban and rural life and leisure time, as well as monuments, artistic productions and landscapes. In addition to this evasion of experience that Benarus stereoscopic views provide, it is still important to highlight the contrasting visual stories he produced, with a reportage style, of two cities on important historical dates: the portrait of a quiet and undisturbed Lisbon, on 5 October 1910 [Republic Revolution], and a festive London and in great turmoil, at the time of the coronation of George V, in 1911.

This collection also includes a subset of 80 images in the same format, with serial characteristics exemplary of commercial collections of French origin, making these images stand out from Benarus production. These images, probably acquired by the author and then archived with the author's own production, show sights and scenes of the Middle East. In this subset, themes and places of Jewish culture and religion are predominant; these were also main interests of Benarus, who was himself of Jewish origin.

Commercial Collections

Among the commercial collections of the Photographic Centre of the Lisbon Municipal Archive stand out 'Stéréofilms Bruguière', a French



Artur Benarus, Cheias no Porto, 1909. Diapositivo estereoscópico p/b de gelatina e prata em vidro, 4,5 x 10,7 cm.
 Arthur Benarus, Floods in Oporto, 1909. Stereoscopic slide, b/w, gelatin and silver on glass, 4.5 x 10.7 cm.

francesa de fotografias estereoscópicas turísticas dos anos 1940-50, e a Coleção Técnicas e Processos Fotográficos, constituída por cartões estereoscópicos de 1901 a 1906 da série comercial norte-americana H.C. White CO., Publishers. O tema mais frequente proposto por ambas são os monumentos e edifícios urbanos, sobretudo franceses no caso da Stéréofilms, mas com nacionalidades mais diversificadas nos cartões da H.C. White CO., Publishers. Estas colecções são a verdadeira possibilidade de uma viagem sedentária, imersiva e realista. Nos versos dos cartões da H.C. White CO., a mediação turística concretiza-se com textos que descrevem o local, sugerem percursos e fazem o enquadramento histórico do assunto. São colecções comerciais como estas que garantiram a popularidade da estereoscopia e da sua cultura visual.

Outras colecções

As restantes colecções do arquivo são, na realidade, microcolecções estereoscópicas, não indo além das 10 imagens na sua maioria. De difícil datação, as colecções Rocha Peixoto (35 estereoscopias), Legado Seixas (4) e Leilão Soares e Mendonça (1) são constituídas por outros documentos fotográficos, constando nestas alguns negativos estereoscópicos p/b de

brand of tourist stereoscopic photographs from 1940-50, and Coleção Técnicas e Processos Fotográficos (Technical and Photographic Processes Collection), consisting of stereoscopic cards from 1901-1906, issued by US trade series HC White CO., Publishers. The most common theme proposed by both collections are urban monuments and buildings, particularly in the case of French Stéréofilms, but with more diverse nationalities in the HC White CO Publishers' cards. These collections are the real possibility of a sedentary, immersive and realistic trip. In the back of the cards by the American publisher, tourist mediation is achieved with texts describing the sites, suggesting routes and making the historical background of the subject. Commercial collections like these ensured the popularity of stereoscopy and its visual culture.

Other Collections

The remaining collections of Lisbon Municipal Archive are, actually, micro-collections that generally do not go beyond 10 pictures. Difficult to date, the bulk of the collections consist mainly of non-photographic documents, among which there are a few negative stereoscopic b/w gelatin and silver glasses: these are Rocha Peixoto (35 stereo pairs), Legado Seixas (4)



Vistas da exposição *A Terceira Imagem. A Fotografia Estereoscópica em Portugal e o Desejo do 3D*
Views of the exhibition *The Third Image. Stereoscopic Photography in Portugal and the Desire for 3D*

gelatina e prata em vidro. Com o mesmo suporte, a Coleção Beatriz Bobone (1903-1939) reúne apenas 7 estereoscopias da autoria de Augusto Bobone e Octávio Bobone.

and Leilão Soares e Mendonça (1). With the same photographic material, the glass plate, Beatriz Bobone Collection (1903-1939) comprises only 7 stereoscopic views produced by Augusto Bobone and Octávio Bobone.

JOANA BICACRO



Alberto Marçal Brandão, [Alberto Marçal Brandão a fotografar de uma varanda com vista para o Porto e para a Torre dos Clérigos], [1900-1919] Negativo estereoscópico sobre vidro.
 Alberto Marçal Brandão, [Alberto Marçal Brandão photographing from a balcony with a view to Oporto and Torre dos Clérigos], stereoscopic negative on glass.

Centro Português de Fotografia

O Centro Português de Fotografia foi criado em 1997 (Decreto-lei n.º 160/97 de 25 de Junho) e alberga o maior conjunto de fundos autorais de estereoscopia do panorama português em termos de número total de estereoscopias: Fundo Ruben Garcia; Fundo Alberto Marçal Brandão; Fundo Aurélio da Paz dos Reis e Fundo César Moura Brás. Tem ainda 4 coleções: Coleção Alcídia e Luís Viegas Belchior; Coleção Bívar Rainho; Coleção Eduardo Mamede e Coleção António Pedro Vicente.

T.M.F.

Fundo Alberto Marçal Brandão

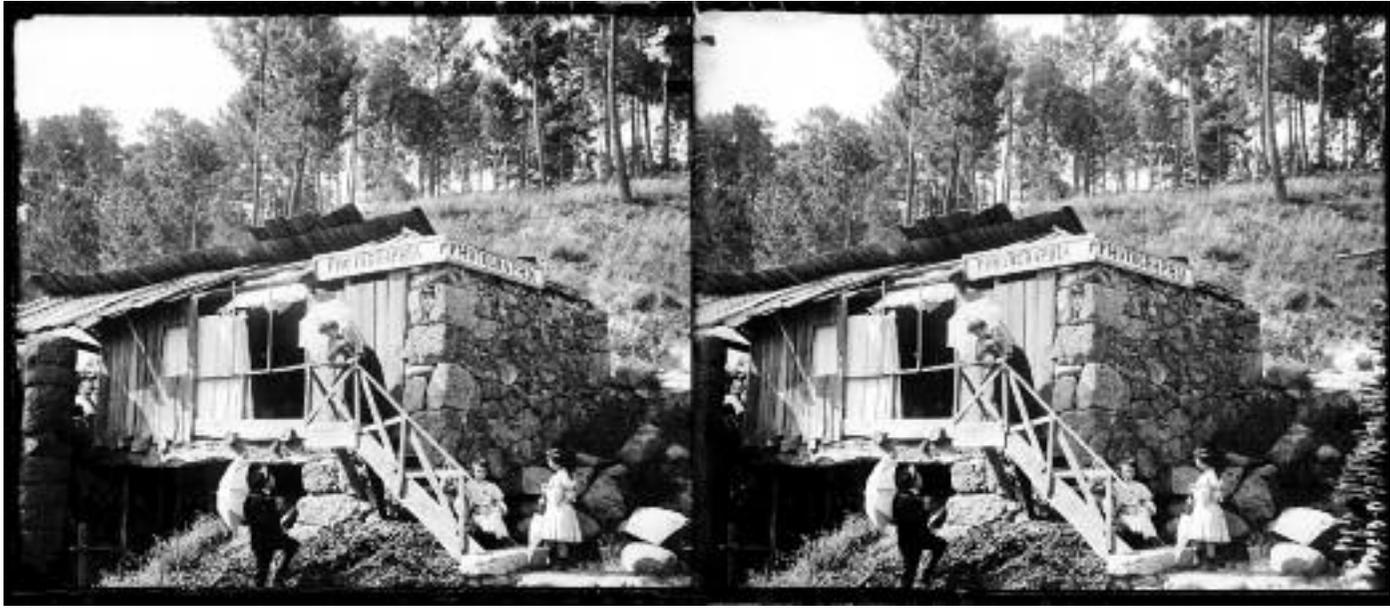
Alberto Marçal Brandão (1848-1919) foi contabilista de várias empresas e funcionário público da Alfândega do Porto e apesar de tocar vários instrumentos musicais, escrever poesia e peças de teatro que declamava e encenava em família, e ser um cidadão activo em várias instituições culturais, recreativas e beneméritas da cidade do Porto, é como fotógrafo amador que poderá ficar mais conhecido precisamente devido ao conjunto de 503 diapositivos estereoscópicos em

Portuguese Center of Photography

The Portuguese Center of Photography was established in 1997 (Decree-Law no. 160/97 of 25 June) and is home to the largest sets of Portuguese authored stereoscopic collections in terms of the number of specimens: Collection Ruben Garcia; Collection Alberto Marçal Brandão; Collection Aurélio da Paz dos Reis and Collection César Moura Brás. There are also 4 collections of commercial cards: Alcídia and Luís Viegas Belchior Collection; Collection Bívar Rainho; Collection Eduardo Mamede and Collection António Pedro Vicente.

Collection Alberto Marçal Brandão

Alberto Marçal Brandão (1848-1919) was an accountant of several companies and a public official of the Port Customs. Despite playing various musical instruments, writing poetry and theatrical plays that he recited and staged himself with his family and friends, and besides being an active citizen in many cultural, recreational and charitable institutions of the city of Oporto, it was as an amateur photographer that he will be best known, precisely due to the set of 503 stereo-



Aurélio da Paz dos Reis, Estúdio de fotografia, Melgaço.
Aurélio da Paz dos Reis, Photographic Studio, Melgaço.

vidro a p/b que constituem este fundo, adquirido pelo CPF em 2000, a um herdeiro. A maioria das imagens deste fundo são retratos individuais e de grupo (cerca de 52%), cenas do quotidiano e da vida social (15%) e paisagens (8%), sobretudo da região do Vale do Rio Sousa, perto do Porto. As suas imagens revelam um interesse pela composição deliberada de cenas, através da disposição dos modelos fotografados, dos seus gestos e da relação estudada com as paisagens cuja maior parte são, por isso, «paisagens habitadas». Dadas estas características, o seu estilo não é dominado pelo «snapshot».

T.M.F.

Fundo Aurélio da Paz dos Reis

Este é um dos maiores e mais importantes fundos autorais portugueses. É constituído por 7297 imagens, sendo 7146 negativos estereoscópicos de gelatina e prata em vidro, 75 positivos estereoscópicos em vidro, 74 em cartão e 2 em papel transparente. Foi depositado no Centro Português de Fotografia em Setembro de 1997 pelo neto do autor, Hugo Paz dos Reis. As imagens deste fundo são, marcadamente, imagens «de família» que documentam o quotidiano dos Paz dos Reis para quem a fotografia é uma forma de construção dos próprios laços

scopio glass b/w slides constituting this collection, acquired by the Portuguese Center of Photography in 2000, from an heir. Most images of this collection are individual or group portraits (about 52%), scenes of everyday life and social life (15%) and landscapes (8%), mainly from the region of river Sousa Valley, near Oporto. His images show an interest in deliberate composition of scenes, through the provision of photographed models, their gestures and studied relationship with the landscapes most of which are therefore ‘inhabited landscapes’. Given these characteristics, its style is not dominated by the ‘snapshot’.

Collection Aurélio da Paz dos Reis

This is one of the largest and most important Portuguese authorial collections. It consists of 7,297 images, which comprise 7,146 stereoscopic gelatin and silver glass negatives, 75 stereoscopic glass positives, 74 cardboard cards and 2 on transparent paper. The collection was deposited in the Portuguese Photography Centre in September 1997 by the author’s grandson, Hugo Paz dos Reis. The images of this collection are markedly ‘family images’ documenting the daily life of the Paz dos Reis for whom photography is apparently a form of con-

Ruben Garcia [Ruben Garcia em frente a Ruben Garcia]
(Montagem de imagens).
Ruben Garcia [Ruben Garcia standing by Ruben Garcia]
(Image mounting).



familiares por ser, simultaneamente, uma prática a que a família se dedica e por constituir a sua própria memória histórica familiar. As diferenças face às fotografias de família comuns estão na qualidade das imagens, na mestria técnica e estética de Aurélio da Paz dos Reis e na dimensão pública e política de muitas das suas vivências privadas, como o apoio ao partido Republicano ou as fotografias da filha Ilda nos destroços provocados pelas cheias do Porto, em 1909, numa imbricação entre reportagem e retrato, pessoal e político, privado e público. Os géneros e temas prevalentes neste fundo são o retrato (28%), as cenas do quotidiano e da vida social (22%) e as actividades culturais e artísticas (21%). Imagens de multidões a olhar para a câmara, num misto de espanto e vontade de protagonismo, indicando, através desses olhares, a presença e o olhar do fotógrafo como mais um entre eles, constituem exemplo forte da modernidade deste autor. Aurélio da Paz dos Reis (1862-1931) era floricultor e dono de uma loja na cidade do Porto, a «Flora Portuense», mas chegou a ser profissional da fotografia com a sua editora de cartões estereoscópicos «Estereoscópio Portuguez» a que juntaria o «Kinetógrafo português», a versão cinematográfica daquela editora. Apesar da dimensão do seu trabalho fotográfico, Aurélio da Paz dos Reis é mais reconhecido como o pioneiro do cinema em Portugal.

T.M.F.

struction of their own family ties for being, simultaneously, a practice that the family is dedicated to and a record of his own family historical memory. The differences from the common family photographs are in image quality, in the technical and aesthetic mastery of Aurélio da Paz dos Reis and in the public and political dimensions of many of his private experiences, such as his supporting of the Republican party or his reportage of the floods of Oporto, in 1909, following his daughter Ilda within the flood's debris, an overlap between reportage and portrait, personal and political, private and public. The genres and themes prevalent in this collection are the portrait (28%), scenes of everyday life and social life (22%) and cultural and artistic activities (21%). Crowds pictured looking at the camera with a mixture of awe and desire to appear, indicating, through their look, the presence and the photographer's own look, as one among them, are strong examples of Paz dos Reis modernity. Aurélio da Paz dos Reis (1862-1931) was a florist and a shop owner in the city of Oporto. However, he came to be a professional photographer with his publishing house of stereoscopic commercial cards 'Stereoscope Portuguez', to which he would join the 'Kinetógrafo Portuguez', the film version of that publisher. Despite the size of his photographic work, Aurélio da Paz dos Reis is mostly recognized as the pioneer of cinema in Portugal.

Fundo César Moura Brás

Este fundo do Centro Português de Fotografia é constituído por 167 diapositivos estereoscópicos p/b em vidro produzidos pelo militar da marinha César Moura Brás (1881-1954), no contexto de várias missões em África. A missão específica não foi confirmada, embora se suspeite poder tratar-se da Missão de Delimitação da Fronteira Luso-Belga, no norte de Angola com o então Congo Belga, entre os anos 1912-1915. Esta atribuição resulta de termos encontrado um álbum desta missão no Arquivo Histórico Ultramarino com uma cópia em papel de uma das imagens desta colecção e outras muito semelhantes. As imagens documentam os trabalhos geodésicos, postos de observação construídos, medições com teodolitos e construção de marcos de fronteira bem como cenas da vida quotidiana dos expedicionários e populações locais. O fundo foi integralmente codificado para a base de dados do projecto apresentando um perfil temático coincidente com outros fundos. Predominam os retratos, maioritariamente de exteriores e de grupos (34%), as cenas do quotidiano e da vida social (29%) e as paisagens (19%). Curiosamente, tratando-se de contextos oficiais, não figuram neste fundo imagens de acontecimentos oficiais e políticos, evidenciando um uso pessoal da fotografia no registo das experiências e dos trabalhos vividos em territórios «longínquos».

T.M.F.

Colecção Alcídia e Luís Viegas Belchior

Esta colecção é singular no conjunto das colecções analisadas pelo projecto «Cultura Visual Estéreo» por ter um conjunto representativo de cartões estereoscópicos com transparências entre os seus 64 cartões estereoscópicos comerciais, que integra uma vasta colecção com cerca de 5600 imagens de outros géneros fotográficos, representativos das variadas tecnologias fotográficas ao longo da história da fotografia.

A colecção foi adquirida pelo Centro Português da Fotografia a um familiar dos coleccionadores, em Junho de 2006, e integra a Colecção Nacional de Fotografia. Os cartões têm origens diversas e representam uma recolha, feita pelos seus coleccionadores, de vistas de Portugal, sobretudo das paisagens e monumentos nacionais, publicadas em séries comerciais estrangeiras na viragem para o séc. XX. Paisagens de Lisboa e Porto, bem como os grandes mosteiros portugueses, estão particularmente representados. Destacam-se três editoras ou colecções:

Collection César Moura Brás

This collection of the Portuguese Photography Center consists of 167 stereoscopic b/w glass slides produced by the Navy military César Moura Brás (1881-1954) in the context of various missions in Africa. The specific mission has not been confirmed, although it is suspected to be the Luso-Belgian Border Delimitation Mission in northern Angola with the, then, Belgian Congo, between the years 1912-1915. This assignment results from the discovery of a paper copy of one of the images in this collection and of other very similar ones in an album of this mission deposited at the Arquivo Histórico Ultramarino. The images document the surveying work, the observation posts constructed, the measurements with theodolites and the construction of boundary markers as well as scenes of everyday life of the expedition and local populations. The collection was fully coded to the project database, presenting a matching theme profile with other collections. Dominated by portraits, mostly of exterior and groups (34%), scenes of everyday life and social life (29%) and landscapes (19%). Interestingly, being the expedition an official context, there are no images of official and political events, which reveals a personal use of photographs in the register of experiences and works lived in those «distant» territories.

Collection Alcídia and Luís Viegas Belchior

This collection is unique in the context of all the collections analyzed by the project 'Stereo Visual Culture' because it owns a representative set of stereoscopic transparency cards among its 64 commercial stereoscopic cards, integrated in a vast collection of about 5,600 images of various photographic genres, representative of the varied photographic technologies throughout the history of photography.

The collection was acquired by the Portuguese Center of Photography to a relative of the collectors, in June 2006, and is part of the National Photography Collection. The stereo cards have diverse origins and represent a choice, made by the collectors, to gather views of Portugal, especially landscapes and national monuments, published in foreign commercial series at the turn of the twentieth century. Landscapes of Lisbon and Oporto, as well as the great Portuguese monasteries are particularly represented. Three publishers or collections are particularly relevant:

a americana Keystone e as francesas Collection Photo-Stéreo Paris, Collection L.L. Paris e B.K. Paris.

J.B.

Fundo Ruben Garcia

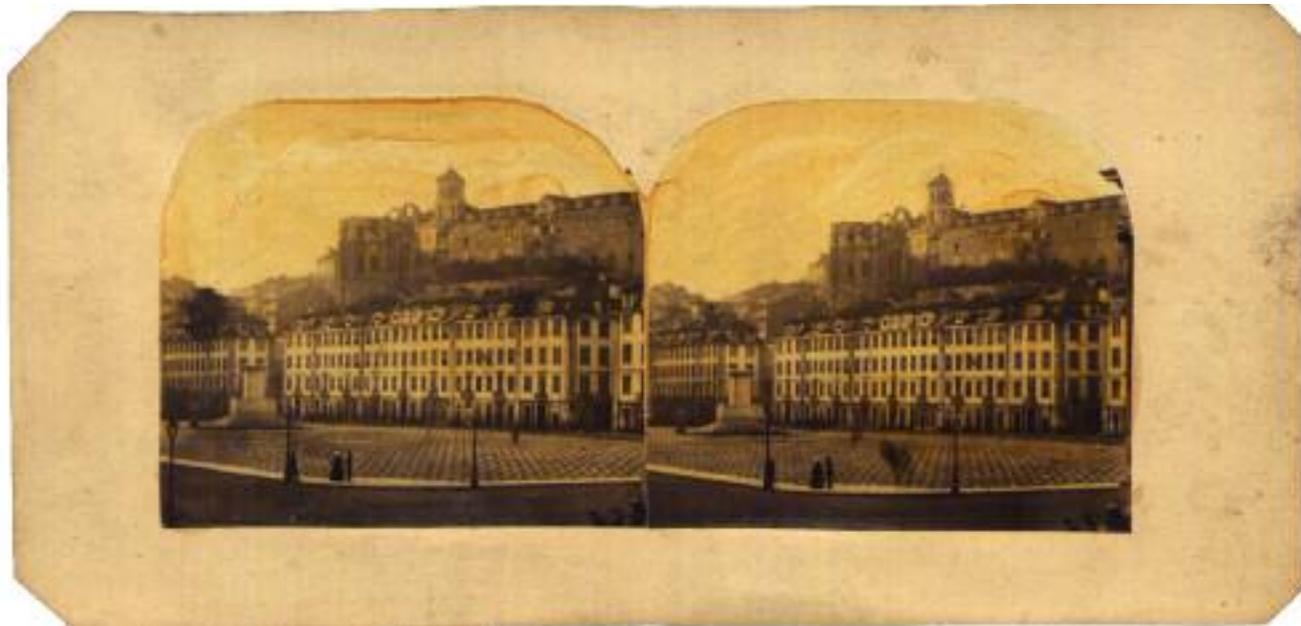
O fundo de Ruben Garcia, constituído por 2921 documentos fotográficos, conta com 122 estereoscopias. Estas têm uma datação tardia relativamente aos restantes fundos estudados pelo projecto: Ruben Garcia fotografou entre o final da década de 1920 e a década de 1950. Garcia (1903-1993) foi um engenheiro electrotécnico formado pelo Instituto Superior Técnico em 1928 e especializado em engenharia naval pela Universidade de Génova, cidade onde viveria com a sua mulher entre 1929 e 1933, tendo sido integrado, em 1934, na Missão Naval Portuguesa a decorrer em Inglaterra, onde viveu durante esse ano. Esta componente estrangeira e de viajante está presente no seu trabalho fotográfico iniciado aos 20 anos. O tema preponderante é o do retrato em contexto de viagens (46% das imagens do fundo). Segue-se o tema da paisagem, que representa 24% das fotografias estereoscópicas do fundo, e «meios de transporte, máquinas e indústria», com 12% e uma particular presença de fotografias de fábricas, tanto exteriores como interiores. De assinalar, ainda, as 14 imagens de «cenas do quotidiano e da vida social», equivalentes a 7% do total do fundo, e que se relacionam igualmente com os contextos da viagem e do lazer. Em geral, estas estereoscopias assemelham-se às restantes imagens monoscópicas do fundo, distinguindo-se, a nível de composição e abordagem dos temas com uma marcada consciência das particularidades do meio. O fundo foi doado ao Centro Português de Fotografia em 2001 e 2011 e possui 123 negativos estereoscópicos p/b de gelatina e prata em vidro, 40 x 107 mm, com assinalável separação entre as duas imagens do par, indiciando tratar-se de vidros da marca francesa Vérascope.

J.B.

American Keystone and French Collection Photo-Stéreo Paris, Collection L.L. Paris and B.K. Paris.

Collection Ruben Garcia

Ruben Garcia's collection, consisting of 2,921 photographic documents, has 122 stereoscopic images. These have a late dating comparing to the remaining collections studied by the research project: Ruben Garcia photographed between the late 1920s and the 1950s. Garcia (1903-1993) was a Portuguese electrical engineer who graduated from Instituto Superior Técnico in 1928 and specialized in marine engineering at the University of Genoa, Italy, the city where he would live with his wife between 1929 and 1933, having been admitted in 1934, at the Portuguese Naval Mission taking place in England, where he lived during that year. This foreign and traveler conditions are present in his photographic work, that he started at the age of 20. The dominant theme is the portrait in a travel-related context (46% of background images). It is followed by the theme of landscape, representing 24% of the stereoscopic photographs of the collection, and 'means of transport, machinery and industry', with 12% and a particular presence of photographs of plants, both indoors and outdoors. It should be noted, though, the 14 images of 'scenes from everyday life and social life', equivalent to 7% of the total amount of images, and which also relate to the context of travel and leisure. In general, these stereoscopic views resemble other monoscopic images of the collection, distinguishing themselves at the level of composition and approach of the themes with a marked awareness of the peculiarities of this medium. The collection was donated to the Portuguese Center of Photography in 2001 and 2011 and has 123 negative stereoscopic b/w gelatin and silver glasses, 40 x 107 mm format, with considerable separation between the two pair of images, indicating they might be of the French brand Vérascope.



«Praça do Rossio de Lisboa» [entre 1850 e 1870], Positivo estereoscópico sobre cartão.
'Rossio Square, Lisbon' [between 1850 and 1870], Stereoscopic positive on card.

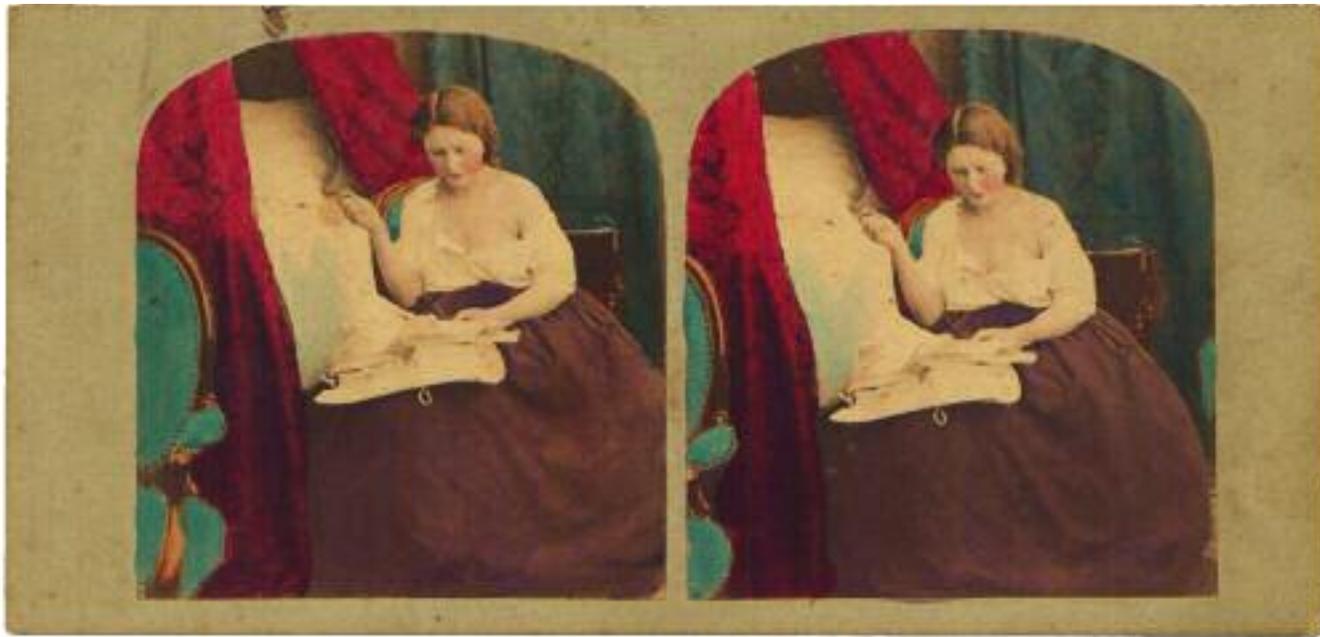
Arquivo Nacional da Torre do Tombo

O Arquivo Nacional da Torre do Tombo dispõe de cerca de 2533 imagens estereoscópicas distribuídas por uma colecção – a Colecção Fernando Santana Cardoso – e por dois fundos autorais – o Fundo Jorge de Almeida Lima e o Fundo Antero de Seabra, o maior dos quais é o de Jorge de Almeida Lima com cerca de 2100 imagens estereoscópicas. O Arquivo Nacional dispõe ainda de um visor estereoscópico da marca Vérascope, pertença do Fundo Antero de Seabra. Com excepção deste fundo, que resultou de uma doação efectuada já no nosso século, as restantes imagens estereoscópicas foram adquiridas na década de 1980 do século XX pelo então Arquivo Nacional de Fotografia que em 1997, com a criação do Centro Português de Fotografia (C.P.F.), constituiu o Arquivo de Fotografia de Lisboa sob tutela do C.P.F. e com sede no edifício da Torre do Tombo. As colecções e fundos autorais do extinto Arquivo Nacional de Fotografia, que se encontravam num anexo do Palácio da Ajuda, transitaram, por isso, para as instalações da Torre do Tombo. Em 2007, nova reorganização dos Arquivos e Museus nacionais colocou o Arquivo de Fotografia de Lisboa como parte integrante do Arquivo Nacional Torre do Tombo.

T.M.F.

National Archive of Torre do Tombo

The National Archive of Torre do Tombo owns about 2,533 stereoscopic images distributed in a commercial collection – the Collection Fernando Santana Cardoso – and two authorial collections – Jorge Almeida Lima Collection and Antero de Seabra Collection, the largest of which is Jorge de Almeida Lima's, with about 2,100 stereoscopic images. The National Archive also has a Vérascope stereoscopic viewer, belonging to Antero de Seabra Collection. Apart from this collection, which resulted from a donation already made in our century, the remaining stereoscopic images were acquired in the 1980s by the National Archive of Photography that, in 1997, with the creation of the Portuguese Centre of Photography (C.P.F.), integrated the Photography Archive of Lisbon under the supervision of C.P.F. and headquartered in the building of the Torre do Tombo. Authorial and commercial collections of the former National Photography Archive, that were stored in an annex of Ajuda Palace, were then carried over to the facilities of Torre do Tombo. In 2007, a new reorganization of National Archives and Museums integrated the Photography Archive of Lisbon in the National Archive of Torre do Tombo.



Positivo estereoscópico sobre cartão.
Stereoscopic positive on card.

Colecção Fernando Santana Cardoso

A Colecção Fernando Santana Cardoso é constituída por 175 positivos estereoscópicos montados sobre cartão, dos quais 47 são colorizados e 6 são cartões com transparências (que incluem 4 colorizados). A colecção foi comprada a Fernando Santana Cardoso em 1986 pelo Arquivo Nacional de Fotografia. Fernando Santana Cardoso foi, na realidade, o intermediário da dona da colecção, a senhora Palmira Cardoso Lino, sua tia, que possuía, igualmente, um visor com o estilo de um móvel, o qual terá sido vendido à Cinemateca Portuguesa. A colecção reúne um importante conjunto de 36 imagens sobre Portugal, principalmente de monumentos e praças lisboetas, as mais antigas das quais datadas, presumivelmente, entre 1850 e 1870. Trata-se, por isso, das mais antigas estereoscopias sobre Portugal existentes no conjunto das colecções estudadas pelo projecto Stereo Visual Culture. A existência de 52 imagens de paisagens e monumentos de França, bem como 7 de Espanha, 2 de Itália e 1 da Rússia evidenciam o interesse geográfico do coleccionador por temas franceses e ibéricos. A par deste género documental, esta colecção tem um importante conjunto de estereoscopias de géneros ficcionais, que representam 36% das suas imagens. As séries de fantasia e as séries narrativas, predominantemente francesas, bem como um conjunto de 20 retratos e cenas eróticas, que incluem as transparências sobre papel já

Collection Fernando Santana Cardoso

Collection Fernando Santana Cardoso consists of 175 stereoscopic positive views mounted on cardboard, of which 47 are colorized and 6 are cards with transparencies (including 4 colorized). The collection was purchased to Fernando Santana Cardoso in 1986 by the National Photography Archive. He was, in fact, the intermediary of the owner of the collection, lady Palmira Cardoso Lino, his aunt. She also had a stereoscopic viewer, furniture like, that was sold to the Portuguese Cinematheque – Film Museum. The collection assembles an important set of 36 images of Portugal, mainly of Lisbon's monuments and squares, the oldest of which dated back, presumably to around 1850 and 1870. It is, by that, the oldest stereoscopic photographic view of Portugal existing in all the collections studied by the research project Stereo Visual Culture. The 52 pictures of landscapes and monuments of France among the 7 picturing Spain, 2 of Italy and 1 of Russia, show the geographical interest of the collector for French and Iberian themes. Alongside the documentary genre, this collection has an important set of stereoscopic cards of fictional genres, representing 36% of its images. The fantasy series and the narrative series, predominantly French, as well as a set of 20 portraits and erotic scenes, that include the transparencies on paper already mentioned, are



Vitrine com cartões estereoscópicos da Coleção Fernando Santana Cardoso, exposição *A Terceira Imagem. A Fotografia Estereoscópica em Portugal e o Desejo do 3D*.
 Display with stereoscopic cards from the Collection Fernando Santana Cardoso, exhibition *The Third Image. Stereoscopic Photography in Portugal and the Desire for 3D*.

mencionadas, constituem produções muito populares em estereoscopia, de que esta coleção é representativa. Todos os cartões desta coleção são edições comerciais, a maioria de editoras francesas tais como a de Ernest Lamy (editora em Paris, 58, Rue de Clichy, activa entre 1861 e 1878) e Furne Fils et H. Tournier (57, Rue de Seine, Paris, activos entre 1859 e 1864). Porém, grande parte dos cartões da coleção não identificam as editoras. Embora existam alguns cartões com títulos principais inscritos em inglês (e traduções em francês e alemão), demonstrando o carácter internacional do negócio da estereoscopia, não há dúvida da influência francesa nesta coleção, que parece sugerir a existência de um circuito de distribuição comercial de produções francesas em Portugal.

T.M.F.

Fundo Jorge de Almeida Lima

Jorge de Almeida Lima (1853-1934) foi um fotógrafo amador, membro da Academia Portuguesa de Amadores Fotográficos desde 1887, um ano após a sua fundação em 1886 sob presidência do Rei D. Carlos e de

very popular productions in stereoscopy, that this collection is representative. All cards in this collection are commercial productions, mostly from French publishers such as Ernest Lamy (publisher in Paris, 58 Rue de Clichy, active between 1861 and 1878) and Furne Fils et H. Tournier (57, Rue de Seine, Paris, active between 1859 and 1864). However, the majority of the collection cards do not identify the publishers. While there are some cards with main titles inscribed in English (and translations in French and German), demonstrating the international character/scope of the stereoscopy business, there is no doubt of the French influence in this collection, which seems to suggest the existence of a commercial distribution circuit of French productions in Portugal.

Collection Jorge Almeida Lima

Jorge de Almeida Lima (1853-1934) was an amateur photographer, member of the Portuguese Academy of Amateurs of Photography since 1887, one year after its foundation in 1886 under the chairmanship of

António Augusto de Aguiar. Foi ainda membro fundador, em 1907, da Sociedade Portuguesa de Fotografia. Colaborou na imprensa com fotografias e reportagens fotográficas publicadas na *Ilustração Portuguesa e Brasil-Portugal*. Empresário agrícola, proprietário da Quinta das Palmeiras, no Seixal, a sua actividade fotográfica documenta a realidade rural e ribeirinha local mas estende-se a muitos outros temas e lugares, já que contempla retratos e visitas de estado, vida social e política, património natural e paisagístico, festas e desportos, meios de transporte, etc., e cobre um considerável número de localidades do Centro e Sul de Portugal, reflectindo a vida e deslocções do autor, predominantemente entre finais do século XIX e primeiras décadas do século XX. O recurso a diversos suportes, formatos e técnicas, embora sempre a preto e branco, caracteriza o conjunto do espólio que contém actualmente 5597 espécimens fotográficos, dos quais se estima que 2100 sejam negativos estereoscópicos em vidro. A colecção está ainda em processo de digitalização e tratamento arquivístico por parte dos serviços do Arquivo Nacional Torre do Tombo e não foi ainda objecto de estudo sistemático no âmbito da investigação Stereo Visual Culture. A maioria das imagens deste fundo, 5608 espécimens fotográficos, foi comprada pelo então Arquivo Nacional de Fotografia em 1981 a Ernesto Martins, dono da livraria Biblarte. O fundo tinha sido anteriormente pertença da Livraria Nunes e encontrava-se arrumado em 469 caixas originais do autor. Em 1989 juntaram-se a este conjunto mais 573 documentos fotográficos pertencentes a Frederico Oom. O Ecomuseu do Seixal dispõe também de uma colecção de 61 positivos estereoscópicos em papel de Jorge de Almeida Lima.

T.M.F.

Fundo Antero de Seabra

O Fundo Antero de Seabra foi doado ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo em Janeiro de 2008 e é constituído por 1283 fotografias, das quais 258 estereoscopias de vidro, em preto e branco. Destas, 232 são negativos e 26 positivos. A colecção veio ainda acompanhada de um visor estereoscópico da marca Vérscope. Uma das particularidades destas imagens estereoscópicas prende-se com a actividade científica do autor. Antero Frederico Ferreira de Seabra (1854-1952) foi um importante naturalista e entomologista, professor na Faculdade de Ciências de Lisboa e na Universidade de Coimbra, dedicou-se ao estudo da fauna metropolitana e

King Carlos and minister António Augusto de Aguiar. Almeida Lima was also a founding member of the Portuguese Society of Photography in 1907. He collaborated with the press, publishing his photos and photo-reportages, namely in *Portuguese Illustration* and *Brazil-Portugal*. Farmer, owner of Quinta das Palmeiras, in Seixal, his photographic activity documents the local rural and riverside reality but extends to many other subjects and places, as it includes portraits and state visits, social and political life, natural heritage and landscape, social gatherings and sports, transportation, etc., and covers a considerable number of locations in central and southern Portugal, reflecting the life and travels of the author, predominantly between the late nineteenth and early twentieth century. The use of various media formats and techniques, although always in black and white, characterizes the collection that currently contains 5,597 photographic specimens, of which an estimated 2,100 are stereoscopic glass negatives. The collection is still being scanned and under archivist treatment by the services of the National Archives Torre do Tombo and has not yet been subjected to systematic study under the Stereo Visual Culture research project. The majority of the images of this fund, 5,608 photographic specimens, was purchased by the National Archive of Photography in 1981 to Ernesto Martins, owner of Biblarte bookstore. The fund had previously been owned by the Bookstore Nunes and comprehended 469 original boxes arranged by the author. In 1989 this set was complemented with more 573 photographic documents belonging to Frederico Oom. The Ecomuseum of Seixal also has a collection of 61 positive stereoscopic views on paper by Jorge de Almeida Lima.

Collection Antero de Seabra

The Antero de Seabra Collection was donated to the National Archive of Torre do Tombo in January 2008 and consists of 1,283 photographs, of which 258 glass stereoscopic views in black and white. Of these, 232 are negative and 26 positive. The collection also came together with a stereoscopic Vérscope viewer. One of the peculiarities of these stereoscopic images relates to the scientific activity of the author. Antero Frederico Ferreira de Seabra (1854-1952) was an important naturalist and entomologist, professor at the Faculty of Sciences of Lisbon and the University of Coimbra. He devoted himself to the study of metropolitan and

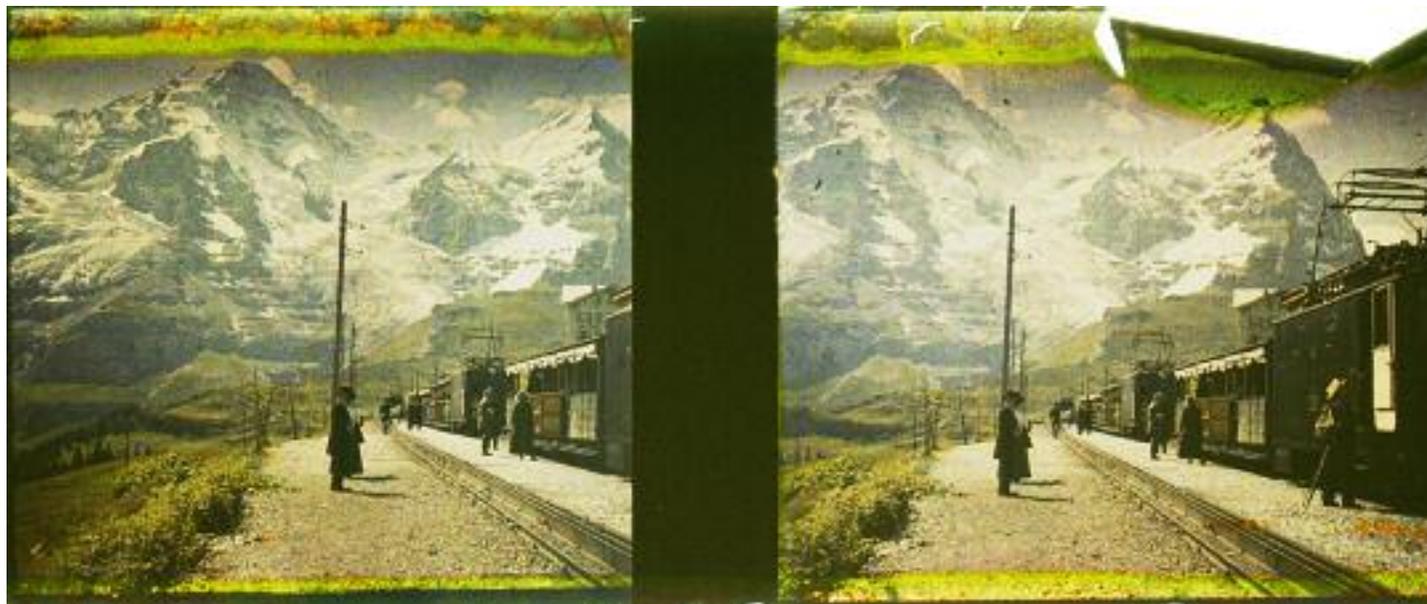


Vista do núcleo «Promoção e difusão da estereoscopia», exposição *A Terceira Imagem. A Fotografia Estereoscópica em Portugal e o Desejo do 3D*.
 Central View of 'Promotion and Dissemination of stereoscopy', exhibition *The Third Image. Stereoscopic Photography in Portugal and the Desire for 3D*.

ultramarina como investigador do Museu Nacional de Lisboa, então sob Direcção de Barbosa du Bocage, de que chegou a ser Conservador da Secção Zoológica. Foi ainda Director do Aquário Vasco da Gama e chefe da Secção entomológica do laboratório de Biologia Florestal. Neste espólio surgem evidências de relações profissionais e, provavelmente, também pessoais, com Francisco Afonso Chaves, naturalista e fotógrafo açoriano (ver entrada sobre o Museu Carlos Machado). A par da documentação das suas actividades científicas, a estereoscopia é usada para registar a vida familiar e as viagens, como de resto acontece na generalidade das imagens monoscópicas do fundo. Predominam imagens produzidas entre os anos de 1918 e 1938, sendo as mais antigas estimadas do ano de 1883.

T.M.F.

overseas fauna as a researcher of the National Museum of Lisbon, then under Barbosa du Bocage direction, where he became a curator of the Zoological Section. He was also Director of the Vasco da Gama Aquarium and Head of the Department of Entomology at the Forest Biology Laboratory. In this collection there is evidence of his professional relationship, and probably also personal, with Francisco Afonso Chaves, a Azores naturalist and photographer (see entry on Carlos Machado Museum). Alongside the documentation of their scientific activities, stereoscopy is used to record family life and travel, as indeed happens in most monoscopic images belonging to the collection. Images are dated between the years 1918 and 1938, being the oldest estimated of the year 1883.



[Viagem de comboio], [1907-], Autochrome estereoscópico positivo em vidro, 5 x 9 cm.
 [Trail Journey], [1907-], Stereoscopic autochrome, positive on glass, 5 x 9 cm.

Colecções estereoscópicas do m|i|mo – Museu da Imagem em Movimento, Leiria

O M|i|mo, Museu da Imagem em Movimento, dedica as suas colecções à história do desenvolvimento das técnicas e tecnologias da imagem em movimento. O seu acervo estrutura-se em cinco áreas principais: Pré-cinema, Fotografia, Cinema, Televisão e Imagem Digital. A colecção de referência representa sobretudo a evolução das imagens técnicas e das máquinas de produção e projecção de imagens, incluindo os dispositivos para imagens em perspectiva, ou seja, que produzem efeitos de relevo.

A incorporação de fotografias, máquinas fotográficas e outros dispositivos ópticos associados seguiu dois princípios: a fotografia enquanto processo técnico e a fotografia produzida para ser visualizada em dispositivos ópticos.

Gravuras para zogroscópio, «vistas ópticas» para «cosmoramas», seqüências de «movimento» para brinquedos ópticos, fotografias sequenciais para Kinoras e filmes para projectores, desde os primórdios à actualidade, representam algumas das peças do acervo de imagens do museu, incorporadas no Arqul – Arquivo de Imagem do Centro de Documentação e Informação Artur Avelar.

As imagens estereoscópicas do M|i|mo reúnem-se em 7 colecções, num total de cerca de 2200 imagens: Colecção Francisco Magalhães

Stereoscopic Collections in M|i|mo – Museum of the Moving Image, Leiria

M|i|mo – the Museum of the Moving Image – dedicates its collections to the history of the development of motion picture technologies. Its collections are structured in five main areas: Pre-cinema, Photography, Film, Television and Digital Imaging. The reference collection represents the development of technical images and image production and projection devices, including those for the production of images in perspective, i.e. the production of relief effects.

The incorporation of photographs, cameras and other related optical devices followed two principles: the photograph as a technical process and the photograph produced to be viewed in optical devices.

Prints for zogroscope, ‘optical views’ to ‘cosmoramas’, ‘movement’ sequences for optical toys, sequential shots for Kinoras and movies for projectors, from the early days to the present, represent some of the pieces from the museum’s collection images, incorporated in Arqul – The Image File of the Center for Documentation and Information Artur Avelar at m|i|mo.

The stereoscopic images of m|i|mo are gathered in 7 collections, in a total of 2,200 images: Francisco Magalhães Nobre Collection; Martinho



[Sala de autópsias], [1912-15].
[Autopsy Room], [1912-15].

Nobre; Coleção Martinho; Coleção J. Walm[er]; Coleção Velharias Nascimento; Coleção Taxiphote-Stéreo; Coleção Cigarros Veado e Coleção Pestalozzi Educational Views / Depósito do antigo Liceu Francisco Rodrigues Lobo. (Texto de Ana David Mendes – M|i|mo)

T.M.F.

Collection; J. Walm[er] Collection; Velharias Nascimento Collection; Taxiphote-Stéreo Collection; Cigarettes Veado Collection and Collection Pestalozzi Educational Views / Deposit of the ancient Lyceum Francisco Rodrigues Lobo. (Text by Ana David Mendes – M|i|mo)

Colecção Francisco Magalhães Nobre

Esta colecção foi adquirida pelo m|i|mo em Dezembro de 1996 a Francisco Magalhães Nobre, proprietário do Antiquário Bazar Nobre, Lta., em Lisboa. É constituída por 557 diapositivos estereoscópicos em vidro, sendo 551 de gelatina e prata a p/b e 6 autocromos. Desconhece-se o autor embora se acredite tratar-se de um jovem médico português, tendo em conta o perfil temático da colecção bem como alguns indícios escritos: o nome «M. Alvarez» manuscrito a lápis numa etiqueta de uma das caixas comerciais onde, na época, se guardavam os diapositivos, que se conjuga com outra inscrição do nome «Manoel – Escola Médica» na etiqueta de uma outra destas 34 caixas que compõem a colecção. As mesmas caixas, da marca alemã Agfa, possuem um selo de um possível representante comercial local: «Haldy Opticien, Lausanne». A Suíça é, de facto, um dos locais

Francisco Magalhães Nobre Collection

This collection was acquired by m|i|mo in December 1996 to Francisco Magalhães Nobre, owner of Antiquarian Bazar Nobre, Lta., in Lisbon. It consists of 557 stereoscopic glass slides, 551 b/w gelatin and silver bromides and 6 autochromes. The author is unknown although it is believed it might be a young Portuguese doctor, taking into account the collection's thematic profile as well as some written evidence: the name 'M. Alvarez' handwritten in pencil on a label of a commercial box where, at the time, the slides were kept; furthermore, an inscription of the name 'Manoel – Medical School' on the label of another of these 34 boxes that make up the collection. The same boxes, of the German brand Agfa, have a seal of a possible local sales-shop named 'Haldy Opticien, Lausanne'. Switzerland is in fact one of the most photographed sites repre-



Caixas de cartão «Viajar...em casa».
Card boxes 'Travelling... at home'.

mais fotografados e o possível local onde o autor destas fotografias residiu ou permaneceu em estadas mais prolongadas: são características desta colecção imagens das montanhas e cidades suíças, das caminhadas na neve e dos exercícios de patinagem no gelo entre amigos, bem como os retratos produzidos no contexto dos famosos sanatórios suíços, como o de Davos, onde as classes mais abastadas da Europa permaneciam para curas de doenças respiratórias e pulmonares, como a tuberculose. França, Itália e Portugal, principalmente Lisboa, são outros locais presentes neste conjunto comprovando a relação muito forte entre fotografia, momentos de lazer e viagens, temáticas particularmente importantes nas modalidades estereoscópicas que conjugavam exposições curtas, permitindo captar o instantâneo, com os efeitos imersivos e espectaculares que resultam especialmente bem nas imagens de paisagens, fazendo justiça à grandiosidade das paisagens testemunhadas, como é o caso das montanhas da Suíça, e potenciando as suas características naturais. Com datas prováveis entre 1900 e 1930, destaca-se ainda um conjunto de 11 diapositivos mostrando um grupo de jovens médicos numa morgue ou aula de anatomia, pousando entre os inúmeros cadáveres em processo de autópsia, numa sessão fotográfica de humor macabro. Este grupo de imagens constitui mais um elemento a corroborar a tese de que o fotógrafo seria médico e muito provavelmente um dos que aqui surgem fotografados. Se a fotografia propiciou

presented in the collection, and a country where the author of these photographs might have lived or stayed for longer periods. Characteristic of this collection are pictures of mountains and Swiss cities, walkings in the snow and skating exercises with friends as well as pictures produced in the famous Swiss sanatoriums, namely Davos, where the upper classes of Europe stood for respiratory and lung disease cures, such as tuberculosis. France, Italy and Portugal, particularly Lisbon, are other places pictured in this set of images highlighting the strong relationship between photography, leisure and travel times. These are particularly important themes for stereoscopy, a technology that enabled shorter exposure times, allowing to capture the transient moments, combined with immersive spectacular effects that resulted especially well in pictures of landscapes, doing justice to the grandeur of the witnessed landscapes, such as the mountains of Switzerland, and enhancing their natural features. With probable dates spanning from 1900 to 1930, there is still a set of 11 slides showing a group of young doctors in a morgue or anatomy class, posing among the many corpses that were there to be autopsied, in a photo shoot with a macabre mood. This group of pictures is a further element to support the argument that the photographer was a doctor and most likely one of those appearing in these particular photos. If photography provided the 'joke' and the 'game' between the group of colleagues and



Vistas da exposição *A Terceira Imagem. A Fotografia Estereoscópica em Portugal e o Desejo do 3D.*
Stereoviews of the exhibition *The Third Image. Stereoscopic Photography in Portugal and the Desire for 3D.*

esta «brincadeira» e este «jogo» entre o grupo de colegas e amigos, o efeito estereoscópico não se limita a acrescentar realismo através dos índices de profundidade, mas atribui às encenações fotografadas uma mais forte dimensão fantástica, sem deixar de documentar os métodos de autópsia em prática na medicina do princípio do século XX.

T.M.F.

Colecção Martinho

Designada a partir do nome do proprietário da Galeria Stuart onde foram adquiridas as imagens, a Colecção Martinho é constituída por dois núcleos temáticos principais: 1) cartões estereoscópicos comerciais de vistas diversas, com datas compreendidas entre 1870 e 1920; 2) estereoscopias de géneros ficcionais, como as séries de produção francesa «L'Africaine» e «Les Étrangleurs», dos anos de 1860. Ao contrário das mais frequentes séries de tipo teatral, com recurso a actores, estas séries usavam o gesso como técnica cenográfica para compor cenários e figuras humanas

friends, the stereoscopic effect is not limited to add realism through the indexes of depth, but attaches a stronger fantastic dimension to the depicted scenarios, while still documenting the autopsy methods into practice in medicine of the early twentieth century.

Martinho Collection

Designated after the name of Stuart Gallery's owner, where the images were acquired, the Martinho Collection consists of two main themes: 1) commercial stereoscopic cards of various views, with dates ranging from 1870 to 1920; 2) stereoscopic cards of fictional genres, such as French production series 'L'Africaine' and 'Les Étrangleurs', dating back to 1860's decade. Unlike the more common type of theatrical series, using actors, this series used plaster as scenic technique to compose scenes and human figures in miniature. After being photographed,



Vistas da exposição *A Terceira Imagem. A Fotografia Estereoscópica em Portugal e o Desejo do 3D.*
Stereoviews of the exhibition *The Third Image. Stereoscopic Photography in Portugal and the Desire for 3D.*

em miniatura, que depois de fotografados eram comercializados em dispositivos em vidro, geralmente coloridos, como é o caso dos exemplares da Coleção Martinho. As histórias eram contadas em diferentes imagens autónomas mas sequenciais, geralmente numeradas. Podem também ser incluídas nos géneros ficcionais as várias imagens eróticas de nus femininos em suporte translúcido.

T.M.F.

Colecção J. Walm[er]

Este fundo foi adquirido em 1999 e integra a Coleção Martinho, mas ganha um estatuto autónomo por se tratar de estereoscopias não comerciais atribuídas a J. Walm[er]. O conjunto compreende 147 diapositivos em vidro sobre temas e paisagens portuguesas de um período estimado entre 1908 e 1912, predominantemente do centro e norte de Portugal, conforme inventário realizado em 2002 pelo antropólogo Manuel Tiago. As imagens estão numeradas pelo fotógrafo e encontravam-se ori-

the resulting images were marketed in glass slides, usually colorful, as is the case with the copies of the Martinho Collection. Stories were told in different autonomous but sequential images, usually numbered. Also included in the fictional genres, there are various erotic images of female nudes in translucent support.

J. Walm[er]'s Collection

This fund was purchased in 1999 and incorporates the Martinho Collection. However, it gains an autonomous status because it consists of non commercial stereoscopic views attributed to J. Walm[er]. The set comprises 147 b/w silver bromide glass slides dealing with Portuguese landscapes and other Portuguese subjects of an estimated period between 1908 and 1912, predominantly from central and northern Portugal, according to an inventory conducted in 2002 by anthropologist Manuel

ginalmente arrumadas num conjunto de caixas/estojos de cartão com etiquetas tipografadas exibindo o título «Viajar... em casa». Esta etiqueta disponibilizava um conjunto de linhas destinadas a numerar e atribuir títulos às imagens armazenadas em cada uma das caixas, o que sucede nesta colecção. Tal como indicado nas referidas etiquetas, a empresa produtora destas caixas, provavelmente um laboratório fotográfico ou congénere, situava-se na Rua do Carmo, no Porto, e dela se ocupava José L. da Costa, a quem se solicita que seja dirigida qualquer correspondência. A temática da viagem sem sair de casa é paradigmática da recepção cultural da fotografia desde a sua emergência e é particularmente adequada à estereoscopia devido às características de instantaneidade e imersão continuando, de modos novos e mais acessíveis, as preocupações da pintura paisagística cuja grande prática emerge no século XVIII, um século antes da invenção da fotografia. Os diapositivos estão hoje em caixas de conservação actuais mas mantêm a organização original. Os estojos originais «Viajar... em casa» foram também preservados.

T.M.F.

Colecção Velharias Nascimento

Constituído por 222 cartões estereoscópicos, este conjunto de imagens, adquirido no antiquário Velharias Nascimento, reúne o que de mais paradigmático se produzia comercialmente em estereoscopia entre as duas últimas décadas do século XIX e as duas primeiras do século XX, fora de Portugal. Para além de vistas documentais de diversos locais do mundo, quer paisagens naturais e urbanas quer monumentos, encontramos séries ficcionais tanto narrativas como cenas de género. Estas últimas, embora organizadas de forma serial, contam uma pequena história através de uma só cena, muitas vezes apoiadas numa legenda esclarecedora e sem continuidade narrativa com outras eventuais imagens numeradas na mesma série. Contudo, estas séries eram muitas vezes organizadas por temas, os mais comuns dos quais são declinações populares dos grandes temas da arte clássica, como é o caso das várias cenas de raparigas na hora do banho, existentes nesta colecção, e mesmo os nus femininos com poses «artísticas», imitadas da grande pintura. Os adultérios, a desordem provocada por uma raposa, uma pulga ou um rato que de repente invadem o lar e proporcionam ocasiões eróticas, a visita do médico, os jogadores de cartas, as brincadeiras das crianças ou os interiores luxuosos das ricas casas burguesas constituem temas recorrentes. Presentes neste conjunto estão várias das

Tiago. The images are numbered by the photographer and were found originally arranged in a set of cardboard boxes/cases with typographic labels showing the title 'Travel... at home'. This label made available a set of lines for the inscription of both number and title assigned to each image stored in the respective box, which is the case of this collection. As indicated in the above labels, the company producing these boxes, probably a photographic laboratory or the like, was located in Rua do Carmo, Porto, and was run by José L. da Costa, to whom, it is asked, any correspondence should be sent. The theme of travel without leaving home is paradigmatic of the cultural reception of photography since its emergence and is particularly suitable for stereoscopic technology due to the immediacy and immersion features continuing, with new and more accessible ways, the concerns of landscape painting whose great practice emerges in the eighteenth century, a century before the invention of photography. The slides are now in current conservation boxes but the original organization was kept. The original cases 'Travel... at home' were also preserved.

Velharias Nascimento Collection

Comprised of 222 stereoscopic cards, this set of images, acquired at the antiquarian Velharias Nascimento, brings together the most paradigmatic commercially produced stereoscopic cards between the last two decades of the nineteenth century and the first two of the twentieth century, outside of Portugal. Besides documentary views of various locations around the world, both natural and urban landscapes and monuments, we also find series of fictional narratives and genre scenes. This last ones, although organized serially, tell little independent stories in only one card, often supported by an enlightening subtitle, and without narrative continuity with other possible images numbered in the same series. However, these series were often organized by themes, the most common of which are popular declinations of the great themes of classical art, as is the case with several scenes of girls at the time of bath and even female nudes with 'artistic' poses imitated from the great paintings. Adulteries, the clutter of a fox, a flea or a mouse suddenly invading the home and providing erotic occasions, the doctor's visit, the card players, children's games or the luxurious interiors of the rich bourgeois houses are recurring themes. This collection holds some of the most representative American, British and French producers (Universal Stereoscopic View Company, Keystone View

mais representativas produtoras americanas, britânicas e francesas (Universal Stereoscopic View Company, Keystone View Company, H.C. White Publishers, B.W. Kilbern e a SPI, entre outras). Em termos de técnicas, salienta-se a presença de alguns cartões com transparências.

T.M.F.

Colecção Taxiphote-Stéreo

Apesar de se desconhecer o/a autor/a das 1000 imagens estereoscópicas em diapositivos de vidro, as suas características temáticas e estilísticas permitem pensar estarmos na presença de imagens produzidas pela mesma pessoa durante as primeiras décadas do século XX (cerca de 1903 a 1920). Deste conjunto, 193 imagens são diapositivos a p/b e 807 são autocromos. Ambos os conjuntos de fotografias documentam viagens de lazer nos Alpes Suíços, Alemanha, Itália e Espanha. As imagens foram adquiridas conjuntamente com um visor da marca Taxiphote-Stereo, Classeur-Distributeur Automatique, que dá nome à coleção, possibilitando o carregamento de dezenas de imagens e o seu visionamento sequencial automatizado, bastando manobrar uma alavanca e dispor de uma campainha sinalizadora quando o carregador mostra a última imagem carregada. Os autocromos eram imagens a cores num sistema desenvolvido pelos irmãos Lumière, patenteado em 1903 e comercializado a partir de 1907; foi o principal sistema de fotografia a cores do início do século XX.

T.M.F.

Colecção Cigarros Veado

A Colecção Cigarros Veado é um bom exemplo da popularidade da estereoscopia no início do século XX ao motivar um seu uso publicitário. A marca brasileira de cigarros Veado promoveu uma campanha (cerca de 1910) em que oferecia como brinde, em cada maço de cigarros, um cartão estereoscópico em miniatura, colorizado, numerado e pertencendo a uma série colecionável, tendo sido lançadas dezenas de séries temáticas e centenas de imagens diferentes. O m|i|mo possui 34 imagens, em particular da série n.º X, dedicada ao Japão, embora integre outras, como a «Toilette Íntima» (série n.º XIV) ou as imagens românticas «Bem me Queres» (série n.º XX). Estas imagens revelam a cultura visual da época que privilegiava o exótico, o erótico e o sentimental, e testemunham a construção de um

Company, H.C. White Publishers, B.W. Kilbern and SPI, etc.). In terms of techniques, it is worth to highlight the presence of some cards with transparencies.

Taxiphote-Stéreo Collection

Although not knowing the author of the 1,000 stereoscopic images on glass slides that constitute this collection, its thematic and stylistic characteristics allow us to think we are in the presence of images produced by the same person during the first decades of the twentieth century (about 1903-1920). From this set, 193 images are b/w slides and 807 are autochromes, both sets of photographs documenting leisure travels in the Swiss Alps, Germany, Italy and Spain. Images were acquired in conjunction with a Stereo Viewer of the brand Taxiphote-Stereo, Classeur-Distributeur Automatique, which gives its name to the collection, allowing the loading of dozens of images and its automated sequential display, simply maneuvering a lever and having a signaling bell when the charger shows the last loaded image. The autochromes were color images on a system developed by the Lumière brothers, patented in 1903 and marketed from 1907; that was the most popular photographic color system of the early twentieth century.

Cigarettes Veado Collection

The Cigarettes Veado Collection is a good example of the popularity of stereoscopy in the early twentieth century as it motivated an use in advertising. The Brazilian brand of cigarettes Veado promoted a campaign (around 1910) that offered as a gift in each pack of cigarettes a stereoscopic card in miniature, colorized, numbered and belonging to a collectable series. There were launched dozens of thematic series and hundreds of different images. Belonging to m|i|mo we find 34 images, in particular from the series number X, dedicated to Japan, although we can also find other series such as 'Intimate Toilette' (serial no. XIV) or the romantic images 'Wishing Well' (serial no. XX). These images reveal the visual culture of the time that privileged the exotic, erotic and sentimental, and witness the

mercado de massas para o consumo da estereoscopia. Os Cigarros Veados afirmaram-se no mercado brasileiro com um posicionamento alargado às massas, tanto homens como mulheres, ricos e pobres. O seu *slogan* marcou a história da publicidade brasileira: «*Cigarros Veado, para o chique e para o pé rapado*», que nos ajuda a compreender a escolha da estereoscopia como brinde apelativo para todos e todas. Estes cigarros eram produzidos no Rio de Janeiro pelo Imperial Estabelecimento de Fumo, fábrica fundada em 1871 pelo português José Inácio Parente (1853-1929), que no seu regresso a Portugal, já com fortuna, haveria de ser agraciado com o título de Conde de Agrolongo. A aposta na estereoscopia motivou mesmo a empresa a organizar concursos para atribuir prémios aos clientes com 500 ou 300 imagens diferentes, incentivando assim a sua aquisição.

T.M.F.

Colecção Pestalozzi Educational Views / Depósito do antigo Liceu Francisco Rodrigues Lobo

A fotografia estereoscópica foi considerada vantajosa para a prática pedagógica, o que levou algumas companhias a produzirem imagens com essa finalidade. É o caso da companhia americana Keystone View Company, fundada em 1892 pelo fotógrafo J.L. Singley, na Pensilvânia, que em 1905 cria um departamento para produzir e vender imagens para escolas e estudantes, comercializando-as sob a chancela Pestalozzi Educational Views, inspirada na filosofia do pedagogo suíço do século XVIII que propunha educar as crianças através da experiência e observação. A Colecção Pestalozzi Educational Views depositada no M|i|mo pertence ao antigo liceu de Leiria, Liceu Francisco Rodrigues Lobo, e testemunha o uso destas colecções de imagens na escola portuguesa. É constituída por 150 cartões estereoscópicos, armazenados nos estojos originais e datados de 1905; mostram paisagens e temas da natureza organizados em três categorias: Arte e Monumentos; Etnografia; Geografia e Geologia.

T.M.F.

construction of a mass market for the consumption of stereoscopy. The Veado Cigarettes have asserted themselves in the Brazilian market with a marketing claim positioning them as a product for the masses, both men and women, rich and poor. Their slogan impacted the history of Brazilian advertising: ‘Veado Cigarettes, for the chic and the bare foot’, which helps us to understand the choice of stereoscopy as a commercial freebie appealing to everyone, men and women. These cigarettes were produced in Rio de Janeiro by Imperial Estabelecimento de Fumo, a factory founded in 1871 by the Portuguese José Inácio Parente (1853 to 1929) that on his return to Portugal, with a remarkable fortune, would be awarded the title of Count of Agrolongo. The focus on stereoscopy motivated the company to organize competitions to award prizes to customers with 500 or 300 different images, thereby encouraging its acquisition.

Pestalozzi Educational Views Collection / Deposit of the ancient Lyceum Francisco Rodrigues Lobo

Stereoscopic photography was considered advantageous for the teaching practice, which has led some companies to produce images for this purpose. This applies to the American company Keystone View Company, founded in 1892 by the photographer J.L. Singley, Pennsylvania, who in 1905 created a department to produce and sell images to schools and students, selling them under the seal Pestalozzi Educational Views, inspired by the philosophy of the Swiss pedagogue of the eighteenth century Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), that proposed to educate children through experience and observation. The Pestalozzi Collection Educational Views deposited at m|i|mo belongs to the ancient high school of Leiria, Liceu Francisco Rodrigues Lobo, and testifies the use of these pictures by the Portuguese educational system of the first republic. It consists of 150 stereo cards, stored in original cases and dated 1905, showing landscapes and natural themes, organized into three categories: Art and Monuments; Ethnography; Geography and Geology.



Emílio Biel, [Ponte D. Luíz I, tabuleiro inferior] (ca. 1900). Negativo estereoscópico em vidro a preto e branco, 20,5 x 12 cm.

Emílio Biel [King Luís I Bridge, lower deck] (ca. 1900). Stereoscopic negative, b/w, on glass, 20.5 x 12 cm.

Museu da Ciência – Universidade do Porto

O Museu da Ciência da Universidade do Porto, fundado em 1996, reúne o património museológico científico das diversas faculdades da instituição. Pretende-se que o museu permita recuperar, catalogar, estudar e expor o seu espólio, vocacionado para as ciências exactas.

J.B.

Colecção Emílio Biel

Deste espólio fazem parte 56 negativos estereoscópicos p/b de gelatina e prata em vidro com o formato 20,5 x 12 cm, atribuídos ao importante fotógrafo Emílio Biel, um dos pioneiros da estereoscopia em Portugal. Foram encontrados em 2003 numa dependência do antigo Laboratório de Física da Faculdade de Ciências. Os registos existentes apontam para que a aquisição destes negativos estereoscópicos tenha sido feita em 1916-1917.

Museum of Science – University of Oporto

The Science Museum of Oporto University, founded in 1996, brings together the scientific museum heritage of the various faculties of the institution. Its main intention is to recover, catalog, study and display its collections, oriented to the exact sciences.

Emílio Biel Collection

This estate comprises 56 b/w gelatin and silver negative stereoscopic glass plates with 20.5 x 12 cm format, assigned to the important Portuguese photographer Emílio Biel, one of the pioneers of stereoscopy in Portugal. These images were found in 2003 in a dependency of the ancient Physics Laboratory of the Faculty of Science. Existing records indicate that the acquisition of these stereoscopic negatives has been made in 1916-1917.



Emílio Biel, [Mercado da Corujeira] (ca. 1900). Negativo estereoscópico em vidro a preto e branco, 20,5 x 12 cm.
Emílio Biel [Corujeira Market] (ca. 1900). Stereoscopic negative, b/w, on glass, 20.5 x 12 cm.

A maioria das imagens mostra paisagens, monumentos e cenas da vida portuense por volta de 1900. Este fundo, apesar de não ser muito extenso, destaca-se pela qualidade das imagens, pelo interesse histórico e pelos bons efeitos.

J.B.

Most images show landscapes, monuments and scenes of life in Porto around 1900. This collection, although not very large, exhibits an impressive image quality, spectacular stereoscopic effects and historical interest.



Francisco Afonso Chaves (1857-1926). Levantamento Magnético no Cerrado da Lomba (Santa Maria), 1902. Gelatina sal de prata sobre vidro, 4,5 x 10,7 cm (negativo).
Francisco Afonso Chaves (1857-1926), Magnetic Lifting at Cerrado da Lomba (Santa Maria), 1902. Gelatin and silver salts on glass, 4,5 x 10,7 cm (negativo).

Museu Carlos Machado

A colecção Francisco Afonso Chaves (1857-1926)

Nascido em Lisboa mas tendo vivido praticamente toda a sua vida nos Açores, Francisco Afonso de Chaves (1857-1926) foi um dos mais eminentes naturalistas portugueses do final do século XIX e início do XX. Dedicando-se a diferentes áreas das ciências naturais, em especial a sismologia, a vulcanologia e a meteorologia, o Coronel Afonso Chaves correspondeu-se com alguns dos mais importantes cientistas da sua época e, de forma precursora, foi um dos principais defensores da criação de um serviço meteorológico internacional. Dedicou-se também ao estudo da flora e da fauna dos Açores e teve ainda um papel importante na criação daquele que é hoje o Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada, do qual foi igualmente director. Totalmente ignorada é, no entanto, a sua actividade de fotógrafo, que exerceu de forma constante e paralela às suas actividades científicas.

Amigo pessoal do Rei D. Carlos e, especialmente, do Príncipe Alberto I de Mónaco, que conheceu em 1887, partilhou com este o projecto de criação de um serviço meteorológico internacional, no qual os Açores teriam um papel decisivo por via de uma rede de observatórios capazes de

Carlos Machado Museum

The Collection Francisco Afonso Chaves (1857-1926)

Born in Lisbon but having lived almost all his life in the Azores, Francisco Afonso de Chaves (1857-1926) was one of the Portuguese eminent naturalists of the late nineteenth and early twentieth centuries. Engaging in different areas of the natural sciences, particularly seismology, volcanology and meteorology, Colonel Afonso Chaves corresponded with some of the most important scientists of his time, being the forerunner and leading proponent of the creation of an international weather service. He devoted himself to the study of both the flora and fauna of the Azores and had an important role in the creation of what is today the Carlos Machado Museum, at Ponta Delgada, where he became the director. Totally ignored, however, is his photographer activity, which he exerted constantly and in parallel to his scientific activities.

Personal friend of Portuguese King Carlos and, especially, Prince Albert I of Monaco, who he met in 1887, he shared with him the project to create an international weather service, in which the Azores would play a decisive role within a network of observatories able to collect and send by telegraph the information to the European continent. In this context, he is

recolher e enviar, por via telegráfica, as informações para o continente europeu. Nesse contexto, é ele o principal responsável pela criação, em 1901, do Serviço Meteorológico dos Açores, do qual foi também o primeiro director.

A obra fotográfica conhecida de Afonso Chaves, datável do período de c.1895-1926, é constituída por mais de 6500 fotografias, realizadas em vidro, entre positivos e negativos. A larga maioria – 5879 vidros estereoscópicos em sistema Vérascope e 680 monoculares – integra a colecção do Museu Carlos Machado, por doação, ocorrida em 1962, do seu familiar José Paim Bruges da Silveira Estrela do Rego; um outro conjunto de 475 vidros estereoscópicos e cerca de 70 monoculares, que tinha permanecido na posse da família, foi depositado no mesmo museu no início deste ano.

Viajante incansável, frequentemente patrocinado pelo Príncipe Alberto, Afonso Chaves deslocou-se inúmeras vezes pelas ilhas dos Açores e da Madeira, por Portugal continental, Espanha, França, Itália, Inglaterra e Escócia, Suíça, Alemanha, Dinamarca, Suécia, Noruega e Marrocos, além de ter realizado uma expedição pela África do Sul, Moçambique, Tanganica, Zanzibar, Mombaça e Áden, com regresso pelo Canal do Suez. Em todas estas viagens Afonso Chaves fotografou de forma constante e, nalguns momentos até, compulsiva.

A qualidade dos resultados ultrapassa em muito a de um amador dotado e atinge o nível do criador visual, cuja dimensão estética e qualidade artística é passível de ser avaliada em termos nacionais e internacionais.

V.R.

primarily responsible for the creation, in 1901, of the Meteorological Service of the Azores, also becoming his first director.

The known photographic work of Afonso Chaves, datable between c.1895-1926, consists of more than 6,500 photographs, both positive and negative glass plates. The vast majority of his photographic work – 5,879 stereoscopic glasses in the Vérascope system, and 680 monocular – belongs to the collection of the Museum Carlos Machado, by donation of a relative, José Paim Bruges da Silveira Estrela do Rego, which took place in 1962; another set of 475 stereoscopic glasses and about 70 monocular, who had remained in the family's possession, was deposited in the same museum earlier this year.

Tireless traveler, often sponsored by Prince Albert, Afonso Chaves moved numerous times throughout the islands of the Azores and Madeira, on mainland Portugal, Spain, France, Italy, England and Scotland, Switzerland, Germany, Denmark, Sweden, Norway and Morocco, and has carried out an expedition to South Africa, Mozambique, Tanganyika, Zanzibar, Mombasa and Aden, with return by the Suez Canal. During all these travels Afonso Chaves photographed steadily and in some moments even compulsively.

The quality of the results goes far beyond that of a gifted amateur and reaches the level of the visual artist, whose aesthetic dimension and artistic quality is likely to be assessed in national and international terms.



Aurélio da Paz dos Reis, Estereoscópio Portuguez, 1900.
Aurélio da Paz dos Reis, Estereoscópio Portuguez [Portuguese Stereoscope], 1900.

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema (Lisboa)

A Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, organismo tutelado pelo Secretariado de Estado da Cultura, tem por missão a recolha, preservação e divulgação do património relativo às imagens em movimento, à história do cinema e à cultura cinematográfica e audiovisual. Nesse sentido, desde 2003 possui um arquivo fotográfico e um espaço museológico em que está presente a estereoscopia. As coleções de estereoscopia do arquivo fotográfico da Cinemateca Portuguesa são compostas por 109 pares estereoscópicos de provas em cartão, nomeadamente de coleções comerciais de origem portuguesa.

J.B.

Colecção Arquivo Fotográfico – Cinemateca

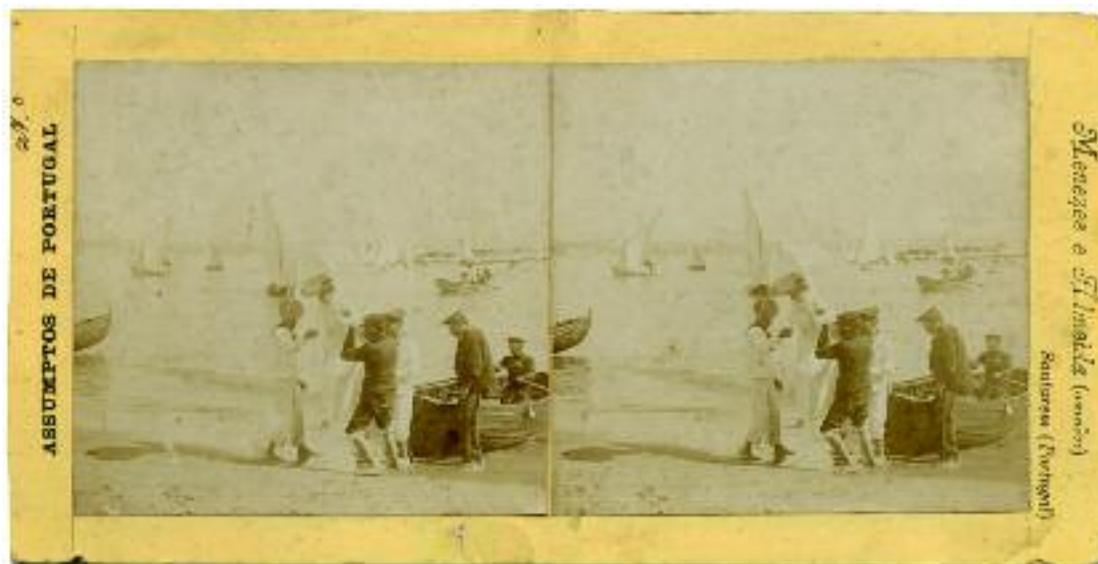
Destas destacam-se 23 cartões da autoria de Aurélio da Paz dos Reis, cujos negativos p/b de gelatina e prata em vidro estão presentemente depositados no Centro de Português de Fotografia. Sobejamente conhecido como pioneiro do cinema em Portugal, Aurélio da Paz dos Reis interessava-se sobretudo por fotografia estereoscópica. Este autor recebe prémios nas

Portuguesa Film Archive (Cinemateca) – Cinema Museum (Lisbon)

Cinemateca Portuguesa, Portuguese Film Archive and Film Museum, tutored by the Culture Secretariat of the State, has the mission to collect, preserve and disseminate the heritage on the moving images, the history of cinema and film and audiovisual culture. In this respect, since 2003 it owns a photographic archive and a museum where stereoscopy is present. The stereoscopic photographic collections of the Cinemateca Portuguesa consist of 109 stereo pairs on paper cards, including commercial collections of Portuguese publishers.

Photographic Archives Collections – Cinematheque

From these collections, 23 stereoscopic card views by Aurélio Paz dos Reis stand out. His b/w gelatin and silver glass negatives are currently deposited in the Portuguese Photography Centre. Well known as a pioneer of cinema in Portugal, Aurélio Paz dos Reis' main interest was actually stereoscopic photography. The author received awards in the Universal Exposition of Paris 1900 and in St. Louis Exposition of 1904 for his stereoscopic pictures, having produced several thousand stereoscopic cards



José Menezes e Almeida, Série Assumptos de Portugal.
 José Menezes e Almeida, Series Assumptos de Portugal.

Exposições Universais de Paris 1900 e de St. Louis 1904 e produz vários milhares de estereoscopias entre o final do séc. XIX e as primeiras décadas do séc. XX. O «Estereoscopia Portuguesa», série a que pertencem os 23 cartões do acervo da Cinemateca Portuguesa, era comercializado por Paz dos Reis a partir da sua loja de flores da baixa da cidade do Porto. De referir também a existência de cartões da colecção «Vistas estereoscópicas. Assumptos Portuguezes.» Estas colecções comerciais nacionais dão a ver cenas da vida religiosa, quotidiana, social e política portuguesa, bem como retratos, monumentos e paisagens. Existem ainda algumas pequenas colecções de origem estrangeira.

J.B.

Imagens em exposição na Cinemateca

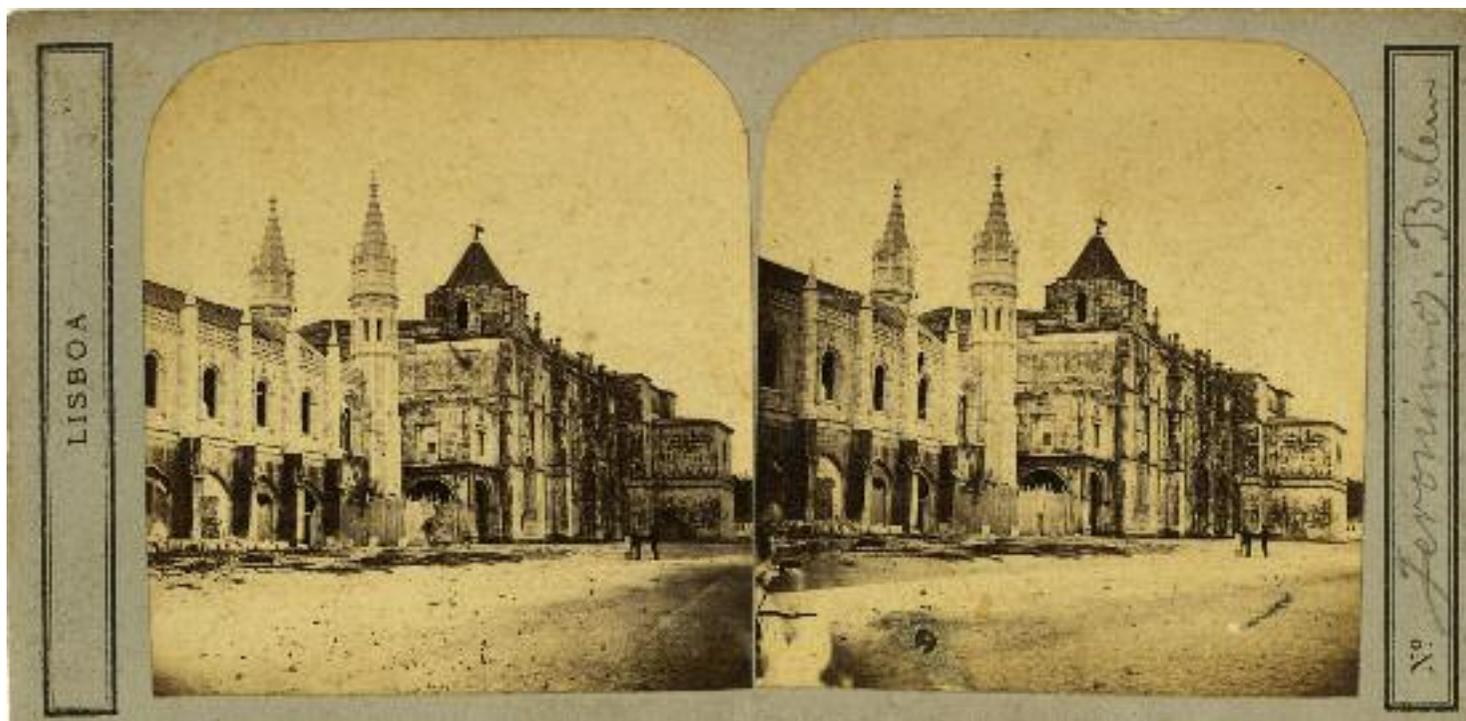
Para além disso, a Cinemateca Portuguesa conta ainda com várias dezenas de pares estereoscópicos em exposição no âmbito da promoção da componente museográfica do património fílmico e audiovisual – a nível nacional, esta é uma oportunidade rara (existente também no m|i|mo em Leiria) de visionamento estereoscópico em contexto museológico, de acesso público livre e em permanência. Neste conjunto, é possível encontrar vistas de Santarém, Covilhã e Vouzela, pertencentes a séries comerciais nacionais tais como «Assumptos de Portugal» (do amador Menezes e Almeida) ou «Estereoscopia Nacional» (de José Corrêa J.)

J.B.

between the end of the nineteenth century and the first decades of the twentieth century. The 'Estereoscopia Portuguesa', the Paz dos Reis commercial brand that issued the 23 cards that belong to the Portuguese Film Archive collection, had commercial representation at the author's flower shop, in downtown Oporto. We should also mention the existence of stereoscopic views by another Portuguese publisher that issued 'Assumptos Portuguezes' series. These national commercial collections show Portuguese religious scenes, as well as Portuguese everyday, social and political life scenes, portraits, monuments and landscapes. There are still some small collections of foreign origin.

Images on display at the Cinematheque

Furthermore, the Portuguese Film Archive also has dozens of stereoscopic pairs on display in the context of its promotion of the museographic element of movie and audiovisual heritage at national level. This is a rare opportunity (also existing in m|i|mo in Leiria) to experience stereoscopic viewing in a museum context, with permanent, free public access. In this set, you can find views of Santarém, Covilhã and Vouzela, belonging to national commercial series such as 'Assumptos of Portugal' (by the amateur photographer Menezes e Almeida) or 'National Stereoscope' (by José Corrêa J.).



[Igreja dos Jerónimos]. Positivo sobre cartão.
 [Jerónimos' Church]. Positive on card.

Museu de Lisboa

Criado em 1942, o Museu de Lisboa é tutelado pela Câmara Municipal de Lisboa e tem como missão documentar e preservar a memória de Lisboa ao longo dos tempos. Possui a mais vasta colecção iconográfica existente sobre a cidade. O seu espólio diversificado tem como núcleo fundamental a colecção do olisiponense Augusto Vieira da Silva, adquirida em 1953.

J.B.

Colecção Augusto Vieira da Silva

Desta colecção fazem parte 143 provas estereoscópicas em papel e cartão no que constitui a maior colecção comercial de estereoscopia de vistas portuguesas existente em acervos públicos nacionais. Tematicamente, a colecção é dominada por monumentos, vistas exteriores e interiores de edifícios, e por paisagens, estando sobretudo representados os mosteiros dos

Lisbon Museum

Created in 1942, the Lisbon Museum is overseen by the city Municipality and its mission is to document and preserve the memory of Lisbon over time. It has the most extensive existing iconographic collection of the city. Its diverse estate has as its fundamental legacy the collection of Augusto Vieira da Silva, a specialist on Lisbon, acquired in 1953.

Augusto Vieira da Silva Collection

This collection includes 143 stereoscopic paper and cardboard stereo pairs which constitute the largest commercial collection of stereoscopic views of Portugal existing in Portuguese national public museums and archives. Thematically, the collection is dominated by monuments, exterior and interior views of buildings, and landscapes, mainly of the monas-



Henri Plaut, Église de Belém n.º 2, c. 1855. Positivo sobre cartão.

Henri Plaut, Church of Belém no 2, c. 1855, positive on card.

Jerónimos, de Alcobaça e da Batalha. Destacam-se as fotografias coloniais de A.C.C. Moraes & Irmãos, a série «Collecção Estereoscopica – Assumptos Portuguezes» e a série «Collecção Stereoscopica – Portugal – Archivo Panoramico e Artístico» (ambas de autores não identificados). Nos seus versos, alguns destes cartões documentam a existência de casas comerciais, livrarias e distribuidores de colecções de cartões estereoscópicos em Lisboa.

J.B.

teries of Jerónimos, Alcobaça and Batalha. We highlight the colonial photographs by A.C.C. Moraes & Irmãos, the series 'Collecção Stereoscopica – Assumptos Portuguezes' and the series 'Collecção Stereoscopica – Portugal – Archivo Panoramico e Artístico' (all of unidentified authors). In the back, some of these cards document the existence of commercial houses, bookstores and other distributors of stereoscopic card collections in Lisbon.

Índice da edição impressa
Contents of the printed edition

Agradecimentos Acknowledgements	7
Prefácio Foreword VICTOR FLORES	9
ESTEREOSCOPIA E IMERSÃO STEREOSCOPY AND IMMERSION	
A fotografia estereoscópica em Portugal. Práticas e discursos de uma cultura visual Stereoscopic Photography in Portugal. Discourses and Practices of a Visual Culture VICTOR FLORES	19
Alguma vez nos vamos habituar à imersão? Histórias da Arte dos Media & Ciência da Imagem Will we ever become used to Immersion? Media Art Histories & Image Science OLIVER GRAU	71
Alegorias da Imersão. Da proximidade e da distância às imagens Allegories of Immersion. From distance and closeness to images MARIA TERESA CRUZ	87
Fotografias estereoscópicas: um tesouro histórico e cultural pouco apreciado e muitas vezes esquecido Stereoscopic pictures: a historical and cultural treasure less appreciated and often forgotten DENIS PELLERIN	101
O acontecimento na fotografia estereoscópica The event in stereoscopic photography EMÍLIA TAVARES	105

UMA CULTURA VISUAL ESTEREOSCÓPICA | A STEREOSCOPIC VISUAL CULTURE

- 119 Hamilton e Zeca: um par estereoscópico de Alberto Marçal Brandão
Hamilton e Zeca: a stereoscopic pair by Alberto Marçal Brandão
TERESA MENDES FLORES
- 133 Rapto, imersão e presença: um estudo sobre a fotografia estereoscópica de Francisco Afonso Chaves (1857-1926)
Abduction, immersion and presence: a study on the stereoscopic photography of Francisco Afonso Chaves (1857-1926)
VICTOR DOS REIS
- 149 A imagem que se espreita: para uma psicanálise da estereoscopia
Peeping image: for a psychoanalysis of stereoscopy
MARGARIDA MEDEIROS
- 159 Descobrir Arthur Benarus
Finding Arthur Benarus
JOANA BICACRO
- 165 *Seulement pour le plaisir des yeux*: fotografia estereoscópica e indústria no início do século XX
Seulement pour le plaisir des yeux: stereoscopic photography and its industry in the beginning of the 20th century
RODRIGO PEIXOTO
- 179 O Porto em relevo: fotografia estereoscópica ca. 1855-1890
Oporto in relief: stereoscopic photography ca. 1855-1890
NUNO BORGES DE ARAÚJO
- 209 Autoria e datação de vistas estereoscópicas de Coimbra no século XIX
Authorship and dating: stereographs of Coimbra from the 19th century
ALEXANDRE RAMIRES

COLECCIONAR ESTEREOSCOPIAS | COLLECTING STEREOGRAPHS

- 221 Entrevista a Denis Pellerin: «A estereoscopia foi sempre o parente pobre da fotografia»
Interview to Denis Pellerin: 'Stereoscopy has always been the poor relation of photography'
VICTOR FLORES
- 237 Entrevista a António Pedro Vicente: «A estereoscopia é um exemplo de como a tecnologia superou o próprio objecto!»
Interview to António Pedro Vicente: 'Stereoscopy is an example of the way technology overcomes the object!'
TERESA MENDES FLORES

Conversa com colecionadores	247
Chatting with collectors	
VICTOR FLORES	

INTERPRETAR VISTAS ESTEREOSCÓPICAS | INTERPRETING STEREOGRAPHS

Os rostos da imagem: uma estereoscopia de Aurélio da Paz dos Reis	263
The faces of the image: a stereoscopy by Aurélio da Paz dos Reis	
TERESA MENDES FLORES	
O fotógrafo estéreo: um operador do olhar. O pátio dos Leões de Alhambra nas coleções Pestalozzi e Santana Cardoso	271
Stereo photographer: an operator of the eye. Court of the Lions, Alhambra, collections Pestalozzi and Santana Cardoso	
RODRIGO PEIXOTO	
Os dois fotógrafos do mesmo instante: Arthur Freire (1820-1931) e o seu duplo	275
Two photographers, one event: Arthur Freire (1820-1931) and his double	
VICTOR DOS REIS	
A pedra, a escala, a paisagem: sobre duas fotografias de Alberto Marçal Brandão	281
Rock, scale, and landscape: two photographs of Alberto Marçal Brandão	
MARGARIDA MEDEIROS	
O interface háptico de «A pulga», de <i>Nos Mondaines</i>	287
The haptic interface of ‘The flea’ from <i>Nos Mondaines</i>	
VICTOR FLORES	
Aurélio da Paz dos Reis, Exposição Universal de Paris, 1900	295
Aurélio da Paz dos Reis, Universal Exposition, Paris, 1900	
JOANA BICACRO	

ASPECTOS DO OLHAR ESTEREOSCÓPICO | ASPECTS OF THE STEREO LOOK

Composições paradigmáticas Paradigmatic compositions	303
Temáticas predominantes Predominant themes	303
A viagem Travels	310
Cenas Teatrais e Encenações Theatrical scenes and staging	311
Prescindir do visor Managing without the viewer	312
Ver em conjunto com os outros Group viewing	312
O outro e o exótico The other and the exotic	314
VICTOR FLORES	

AS ESTEREOSCOPIAS DE OITO INSTITUIÇÕES | STEREOGRAPHS FROM EIGHT PUBLIC INSTITUTIONS

Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico | Municipal Archive of Lisbon – Photographic

JOANA BICACRO

Centro Português de Fotografia | Portuguese Center of Photography

TERESA MENDES FLORES e JOANA BICACRO

Arquivo Nacional da Torre do Tombo | National Archive of Torre do Tombo

TERESA MENDES FLORES

Colecções estereoscópicas do m|i|mo – Museu da Imagem em Movimento

| Stereoscopic Collections in M|i|mo – Museum of the Moving Image

TERESA MENDES FLORES

Museu da Ciência – Universidade do Porto | Museum of Science – University Oporto

JOANA BICACRO

Museu Carlos Machado | Carlos Machado Museum

VICTOR DOS REIS

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema | Portuguese Film Archive (Cinemateca) – Cinema Museum (Lisbon)

JOANA BICACRO

Museu de Lisboa | Lisbon Museum

JOANA BICACRO

A TERCEIRA IMAGEM

A fotografia estereoscópica em Portugal

THE THIRD IMAGE

Stereo Photography in Portugal

ORGANIZAÇÃO | EDITION

Victor Flores

TEXTOS | TEXTS

Alexandre Ramires

Denis Pellerin

Emília Tavares

Joana Bicacro

Margarida Medeiros

Maria Teresa Cruz

Nuno Borges de Araújo

Oliver Grau

Rodrigo Peixoto

Teresa Mendes Flores

Victor dos Reis

Victor Flores

DOCUMENTA

[versão digital resumida | short digital edition]