



Departamento de Historia

Una Mirada en Perspectiva al Universo “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” 1959,
de Victor Palla y Costa Martins.

Marcelo Enrique Londoño Alvarez

Tesis sometida como requisito parcial para obtención de grado de
Maestría en Historia Moderna y Contemporánea, en la especialidad Cultura, Política y
Ciudadanía.

Orientadora:

Doctora Paula André.

Profesora Auxiliar.

ISCTE-Instituto Universitario de Lisboa.

Lisboa.

Octubre, 2017.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo esta especialmente dedicado a minha Martinha, por hacer que todo sea mejor y posible.

A mis padres, por que solo por ellos, su amor y trabajo, hoy estoy aquí terminando un proyecto más en mi vida.

A mis queridos hermanos Ana María y Jaime Andrés, al igual que a mis amados sobrinos Valeria y Jerónimo, a los cuales estoy unido por el fuerte lazo del cariño.

También a mi familia adoptiva Geraldes Dias por la ayuda en mi nueva vida portuguesa. A los vovôs por la lecciones de filosofía desprevenidas que me dan siempre que los encuentro.

Por ultimo quería agradecer a mi orientadora la profesora Paula André, por la dedicación y el apoyo en este proyecto, solo con su ayuda y consejos fue posible este trabajo.

Agradezco también a todos los amigos que de alguna forma contribuyeron a la realización de este trabajo.

Sin orden particular:

A Petra, por las horas dedicadas a corregir mi loca escritura.

A Miguel y Susana, por los valiosos consejos sobre el tema.

A Lucas, por la compañía en las bellas tardes de biblioteca.

A Pedro Carrasco, por ser el mejor anfitrión que pude encontrar en mi llegada al ISCTE, también por su ayuda en todos los casos que la necesite.

A Victor Pereira, por sus consejos he ideas sobre el trabajo.

A João Palla, Por las valiosas imágenes de las maquetas del libro.

RESUMEN

Existen algunos casos donde se significan erróneamente acontecimientos históricos, y en ocasiones estos significados son consolidados especialmente por la cantidad de individuos que creen en ellos. Esto es especialmente importante para este trabajo, entendiendo que el libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” (1959) de Victor Palla y Costa Martins a los días de hoy esta investido de una cierta aura de discurso contra régimen. Esta concepción, aunque no se encuentra representada en los hechos o fuentes, es generalizada cuando al hablar del libro se trata, ideas que comparten una estrecha relación con el concepto de postverdad, donde una idea se entiende como consolidada solo por su estatus y no por las evidencias. Este trabajo trata de percibir el por qué de la consolidación de estas ideas, además de entender qué significa el libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” principalmente a través de su fotografía, presentando una lectura del universo cercano de Palla y Martins, donde se observen los elementos que influenciaron a ellos y al libro, elementos tales como el contexto político de la época, los poderes que enfrentaron, o la coyuntura histórica. Referente a la fotografía, en este trabajo se hace un análisis de esta para comprender el estilo de fotografiar de los autores y el mensaje oculto en ellas, para de este modo comprender el tipo de discurso concreto que estas contienen.

Palabras Clave: *Lisboa Cidade Triste e Alegre*, fotografía, Victor Palla, Costa Martins.

ABSTRACT

There are some cases when historical events are wrongly denoted and become significantly consolidated by the number of people that believe in them. This is specially important to this work, as still nowadays it is considered that the book “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” (in english: “*Lisbon happy and sad city*”) (1959) by Victor Palla and Costa Martins has an aura of an anti regime discourse. This idea, even tough if it is not represented by means of facts or sources, is generalized when talking about the book, allowing a close relationship with the concept of post-truth when an idea is understood as consolidated only by its status and not by its evidence.

The present work tries to understand the reason beneath the consolidation of this idea, as well as to understand what does the book means, through its photograph, representing the universe of Palla and Martins and the elements that influenced them and the book, such as the political context of the era, the historical conjuncture and battle of forces. Regarding photography, an analysis is performed to understand the style of the authors and the occult significances in order to perceive the exact type of discoursing the book contains.

Key words: *Lisboa Cidade Triste e Alegre*, photography, Victor Palla, Costa Martins.

INDICE

AGRADECIMIENTOS	ii
RESUMEN	iii
ABSTRACT	iv
INDICE	v
INDICE DE FIGURAS	vi
INDICE DE CUADROS	viii
GLOSARIO DE SIGLAS	ix
INTRODUCCIÓN	1
FOTOGRAFIA E HISTÓRIA, PRINCIPALES PERSPECTIVAS HISTORIOGRÁFICAS SOBRE FUENTES VISUALES	11
1. La Fotografia como objeto de la Historia	16
2. La Fotografia entre nosotros	17
3. El Trabajo con Fuentes Visuales como la Fotografia	20
CONTEXTO HISTÓRICO	25
1. La importancia del contexto en los trabajos con fuentes visuales como la Fotografía	25
2. Fotografia en Portugal en los mediados del siglo XX, el contexto sociopolítico que rodea la publicación del libro, poder, campo, censura	30
UNIVERSO “LISBOA CIDADE TRISTE E ALEGRE”	39
1. Victor Palla y Costa Martins, activismo político	39
2. Breve cronología del libro “Lisboa Cidade Triste e Alegre”	49
3. El olvido de la intimidad, la exaltación del espacio público y lo femenino en la fotografía de “Lisboa Cidade Triste e Alegre”	52
4. Limites de la Captura Fotográfica Dentro de Lisboa Cidade Triste a Alegre	62
5. El Contexto	70
6. El Libro y su fotografía	71
7. Campo de poder, el carácter transgresor del libro “Lisboa Cidade Triste e Alegre”	75
CONCLUSIÓN	80
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	89
1. Fuentes Manuscritas	89
2. Fuentes Impresas	90
3. Bibliografia	91
Sitios de internet consultados	94
Anexos	96

INDICE DE FIGURAS

Figura 1. Capas del libro “Lisboa Cidade Triste e Alegre.”. Editora Pierre von Kleist Editions.....	2
Figura 2. "Lisboa Cidade Triste e Alegre" en la Galeria Divulgação, Porto, 1958.....	4
Figura 3. "Point de vue du Gras ", Saint-Loup-de-Varennes. Por Nicéphore Niépce.....	17
Figura 4. "La Table servie ", Saint-Loup-de-Varennes. Por Nicéphore Niépce.....	17
Figura 5. Por Narciso Contreras.....	22
Figura 6. Maestà, detail of the Crucifixion, 1308-1311. Por Duccio di Buoninsegna.....	28
Figura 7. Capa del Libro “Mendigos y Pobres”. Por Carlos Relvas, Golegã.....	32
Figura 8. Capa del Libro “O Douro de Domingos Alvão” exaltación del tradicionalismo.....	33
Figura 9. Vendedora de petiscos e bebidas, 1907. Por Joshua Benoliel	35
Figura 10. Paisagem no Choupal, Coimbra 1903. Por Emilio Biel.....	36
Figura 11. Retrato de Victor Palla. Por Maria Jose Palla.....	39
Figura 12. Exposición en la Galería del Diario de Notícias, Lisboa, de 21 a 28 de octubre de 1958 Costa Martins sentado al centro. Fotografía mostrada en la exposición “Lisboa tem Historia”. Retirada del blog de Alexandre Pomar.....	40
Figura 13. Tasca barrio la Mouraria Lisboa, un ejemplo de la valorización del tradicionalismo exaltado por el Estado Nuevo y Los Autores del Libro que hasta los días de hoy se mantiene. Por Marcelo Londoño.....	47
Figura 14. Donde vemos un ejemplo de la fotografía que resalta la vida en el espacio público. Por Victor Palla y Costa Martins.....	52
Figura 15. Un ejemplo de la arquitectura del barrio La Mouraria en Lisboa, ejemplo de las escaleras que deben afrontar todos los días los habitantes de este barrio. Fotografía hecha durante la investigación, con el fin de entender las fotografías de Palla y Martins. Por Marcelo Londoño.....	58
Figura 16. Hasta los días de hoy las personas discuten las condiciones de vida en los pequeños apartamentos del barrio la Mouraria, donde las condiciones en ocasiones son precarias, techos que caen y no protegen de la lluvia, mal sistema de cañerías son algunos de los reclamos más frecuentes. Por Marcelo Londoño	58
Figura 17. “Lisboa Cidade Triste e Alegre”. Segmentos de fotografías donde se ve la exaltación de las labores domésticas durante el día. Por Victor Palla y Costa Martins.....	60
Figura 18. Maqueta de una página del libro “Lisboa Cidade Triste e Alegre”. Por Victor Palla y Costa Martins.....	63
Figura 19. “Lisboa Cidade Triste e Alegre” p.116-117. Por Victor Palla y Costa Martins.....	63
Figura 20. “Lisboa Cidade Triste e Alegre” A la izquierda, Fragmentos de la página deertura del libro. A la derecha la página 79 del libro. Por Victor Palla y Costa Martins.....	64
Figura 21. “Lisboa Cidade Triste e Alegre” mirador de Santa Catarina., páginas 2-3. Por Victor Palla y Costa Martins.....	67

Una Mirada en Perspectiva al Universo “Lisboa Cidade Triste e Alegre” de Victor Palla y Costa Martins, 1959

Figura 22. Maqueta de una pagina del libro “Lisboa Cidade Triste e Alegre”. Por Victor Palla y Costa Martins.....	68
Figura 23. Dance Happening , Tokio.....	74
Figura 24. Fotografia manipulada. Por Steve McCurry.	78

INDICE DE CUADROS

Tabla 1. Breve cronología del libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*”.

Tabla 2. Fotografías discriminadas en tipo de espacio y género, en orden según aparece en el libro.

Gráfico 1. Representación gráfica en porcentajes de las fotografías del libro según genero.

GLOSARIO DE SIGLAS

AP - Associated Press.

CPF - Centro Português de Fotografia.

P - Espacio Público.

Pr - Espacio Privado.

PIDE - Polícia Internacional e de Defesa do Estado.

SNI - Secretariado Nacional de Informação.

INTRODUCCIÓN

Comienzo señalando que al abordar este tema, lo primero que llamo mi atención fueron los elogios que el libro despierta y que tanto se hacen visibles cuando se incursiona en la literatura que lo trata. Esta nutrida presencia de enaltecimientos despertó la duda sobre si existe una parte en el análisis del libro que esta estrechamente ligada a emociones y nacionalismos, donde se baña de una cierta aura discursiva el trabajo de Palla y Martins, construida por individuos diferentes a estos, los cuales se apropiaron del libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” atribuyéndole discursos ajenos, la construcción de esta aura también se refuerza por un nuevo interés sobre el trabajo de Palla y Martins representado en exposiciones como la *Objectiva’84*, *Galeria Ether 1989*, *Fundación Gulbenkian antológica 1992*, *CCB-Museu Berardo*, *Museu do Chiado* y *Museu do Neo-Realismo*. Por lo anterior, y aprovechando mi posición como extranjero, pensé conveniente que el mejor camino para abordar esta investigación era la mirada de un Latinoamericano, intentando comprender desde los hechos y fuentes, una época en un país que le es extraño, la mirada de alguien que busca desde su lugar particular las fuentes y el conocimiento.

Este trabajo parte del libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” de Victor Palla y Costa Martins, lanzado en el año de 1959, un libro constituido por varios elementos como fotografía, textos, especialmente poemas y diseño, una construcción osada para su época. El libro crea una línea divisoria en la historia de la fotografía portuguesa, y lo que significa el uso de la fotografía y el diseño gráfico, como herramienta narrativa, dentro de un libro.

Este libro retrata los barrios “clásicos” de la Lisboa de mediados del siglo XX, en especial el barrio Alto y Alfama, los cuales se encuentran en el centro de la vida de la ciudad, compartiendo sus fronteras con las orillas del Rio Tejo. Los autores retratan la vida en las pequeñas calles peatonales donde la vida sucede y las márgenes del río, así como el camino que une estos dos puntos, una Lisboa pública que a través del tiempo parece lejana y casi rural, mostrando personas comunes en su día a día, las labores domésticas, las horas de descanso, el trabajo en las márgenes del río, los mercados o los niños jugando en las calles. El libro fue construido a partir de las fotografías hechas por los dos autores algunos años antes y compiladas de una forma en la que poemas sirvieran de contribución en la narrativa. Los poetas que participan en el libro son: Eugénio de Andrade, António Botto, Álvaro de Campos, Orlando da Costa, José Gomes Ferreira, Sebastião da Gama, David Mourão Ferreira, Sidónio Muralha,

Una Mirada en Perspectiva al Universo “Lisboa Cidade Triste e Alegre” de Victor Palla y Costa Martins, 1959

Almada Negreiros, Alexandre O’Neill, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, Ricardo Reis, Armindo Rodrigues, Mário de Sá-Carneiro, D. Sancho I, Jorge de Sena, Alberto de Serpa, Cesário Verde y Gil Vicente.



Figura 1. Capas del libro “Lisboa Cidade Triste e Alegre.”. Editora Pierre von Kleist Editions.

Aunque el libro se lanza en 1959, solo hasta 1982 encuentra el lugar que hoy ocupa, convirtiéndose en uno de los libros más emblemáticos de la fotografía Portuguesa del siglo XX. Esto se da especialmente por el relanzamiento que la Galería Ether hace en Lisboa con la exposición “Lisboa e Tejo e Tudo”, así como por la crítica positiva que el libro recibe. Su pico de popularidad se da cuando Martin Parr y Gerry Badgern en 2004 lo incluye en “*The Photobook: A*

History, Vol. 1”, una de las publicaciones más importantes en lo que trata a libros de fotografía, y donde se resalta este como o libro portugués más significativo de postguerra.

Es muy importante para este trabajo entender el contexto que rodea la publicación, construyendo un panorama que permita entender de una forma global la posición de este históricamente, así como comprender el valor real de la fotografía que en el libro se muestra, haciendo un análisis de ella, especialmente en lo que se refiere a su contenido concreto, la técnica utilizada y su valor simbólico.

Otro aspecto importante a ser analizado, es el por qué de las decisiones editoriales, cosa que determina el estilo gráfico del libro, lo que se representa en elementos como el formato o las fotografías escogidas. Igualmente importante es entender de qué manera el medio histórico en el cual se desenvuelve el universo del libro determina las decisiones de los autores y dentro de estas, las más importantes tocan el ámbito político, su militancia y el contexto artístico donde el libro nace, comprendiendo que a mediados del siglo XX, Portugal aún era gobernado por el autoritario salazarismo y su llamado Estado Nuevo, quien alargaba su poder a la escena del arte, determinando los elementos de poder que fiscalizaban el campo fotográfico. Estos factores son importantes, ya que determinan las reglas del escenario en el cual el libro se desenvuelve, mostrando su influencia en el resultado final de “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*”.

Referente a algunos aspectos metodológicos que las características del libro acentúan, me gustaría aclarar que abordar este tema desde mi posición significa un desafío, ya sea por el tipo de fuente a usar, o como apuntado anteriormente por mi posición de extranjero. Lo primero se refiere a que incluso hoy en día los trabajos en el área de la historia que usan fuentes visuales como materia prima de sus investigaciones, son escasos y encarados con cierta sorpresa por los pares del área; lo segundo (mi posición de extranjero), puede ser usado como una forma de comprender desde otra perspectiva el significado del libro, contribuyendo a encontrar otros caminos para su comprensión total.

Referente a la bibliografía existente, existan ya algunos trabajos que lo abordan desde áreas como la historia o la comunicación. En estos trabajos se observan aspectos como el valor artístico o histórico, se analiza también el encuadramiento estilístico y estético de las imágenes, centrados especialmente en la fotografía. Algunos ejemplos de estos trabajos: “Victor Palla, A propósito de Lisboa Cidade Triste e Alegre, um caso Português”, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa, de Victor Manuel Marinho de Almeida, año 2000. En

este trabajo el libro sirve como ejemplo de un registro impreso, publicado y contenedor de un universo tipográfico, que contribuye para entender “*a dialéctica entre o homo typographicus e o homo digitais.*”¹.

“A construção fotográfica da imagem da cidade: A partir da Lisboa Cidade Triste e Alegre de Victor Palla e Costa Martins” de Lúcia Marques, que trata principalmente sobre la construcción “*de identidades urbanas a través de la producción de imágenes*”² y donde se resaltan las características cinematográficas de la primera muestra de las imágenes en la galería Diario de Noticias, y en la galería Galeria Divulgação, en la ciudad de Porto.



Figura 2. "Lisboa Cidade Triste e Alegre" en la Galeria Divulgação, Porto, 1958.

Según Marques, la fotografía de los autores estaba profundamente relacionada con “*la ciudad habitada, en renovado crecimiento arquitectónico y humano, sintomáticamente con*

¹ MARTINHO, Victor Manuel de Almeida. 2000, Introducción del relatório, “UMA AULA TEÓRICO-PRÁTICA, no âmbito da disciplina de Design de Comunicação III [...]”. p.7.

² MARQUES, Lúcia. 2008, “A contrução fotográfica da imagem da cidade: A partir da Lisboa, Cidade Triste e Alegre de Victor Palla e Costa Martins”, p.93.

particular atención a las mujeres y los niños”³. En síntesis, Marques apunta que *Lisboa Cidade Triste e Alegre* es en esencia “*un ensaio fotográfico*”⁴ o “*Poema Visual*” concordando con la visión de Martins e Palla. Además esta construcción se basa sobre la “*ideia subjetiva de Cidade, uma cidade vista a partir do seu interior, dos seus habitantes*”⁵.

En esta idea se encuentran dos licencias interpretativas, una la que se refiere a la poesía⁶ que el libro representa, licencia que permite la interpretación subjetiva del mismo, ya que la poética esta a las puertas de la imaginación donde todo se puede decir. Además de la anterior licencia también se encuentra otra referente al carácter de “*ideia subjetiva de Cidade*” que también apunta Marques, más una vez un campo fértil para la interpretación.

Por estas dos razones creo que esta abierta una puerta para las preguntas y durante el proceso de investigación pretendo entender si este discurso esta sustentado por el objeto concreto personificado por el libro, o como dicho, es un discuros post/elaborado.

Existen también algunas menciones sobre el libro en el trabajo del historiador António Sena, específicamente en el libro “*Sínteses da Cultura Portuguesa <<Uma História de Fotografia>>*” donde *Lisboa Cidade Triste e Alegre* es contextualizado dentro de la historia de la fotografía portuguesa. En el trabajo de Sena existe también una cronología que repasa los autores más importantes de la fotografía portuguesa, pasando por Victor Palla y Costa Martins. El texto también señala algunos de los factores que influencian el arte fotográfico durante los finales del siglo XIX hasta el siglo XX, apuntando los “*salonistas*” o “*clubs fotográficos*” y el aspecto más importante, la ruptura que representa el surgimiento del Estado Nuevo para el caminar de la historia de la fotografía portuguesa en el siglo XX.

“*O Lugar do Desenho na Obra de Victor Palla*” tesis doctoral de João Palla e Carmo Reinas Martins, uno de los trabajos más importantes sobre el libro y un aporte desde otra perspectiva, se centra especialmente en el diseño y el valor de este dentro de la obra, además de revelar la influencia de la formación académica de Palla, que tanto vendría a determinar la

³ MARQUES, Lúcia. 2008, “A contrução fotográfica da imagem da cidade: A partir da Lisboa, Cidade Triste e Alegre de Victor Palla e Costa Martins”, p.93.

⁴ MARQUES, Lúcia. 2008, “A contrução fotográfica da imagem da cidade: A partir da Lisboa, Cidade Triste e Alegre de Victor Palla e Costa Martins”, p.99.

⁵ Ibidem.

⁶ SENA, Antonio. 1982, Anexo 1, “Nota de prensa escrita por Antonio Sena” del periódico de Letras, nº 31, de 27 de Abril de 1982. p.27.

construcción del libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*”, además de sus otros trabajos como diseñador, arquitecto, fotógrafo, entre otros.

Es de grande importancia comprender el campo en el cual el libro encuentra su concepción, ya que este establece de cierto modo las fuerzas con las que los autores luchan. Sobre estas fuerzas Bourdieu explica “*el campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo*”⁷. En especial para este trabajo, los factores que más interesan son los de orden político y cultural y comprender como estos influencian las decisiones de los autores ayuda a entender mejor sus motivaciones. Sobre el primer aspecto, la situación política, como sabemos, es coyuntural. En este momento ya pasaban algunas décadas en las que el poder político practicaba sus funciones en base a la fuerza y la persecución. También sabemos que a mediados del siglo este mismo poder se encuentra en declive. Sobre el segundo aspecto, todos estamos alienados de cierto modo por nuestra cultura o el lugar histórico que ocupamos, nuestras decisiones están siempre basadas sobre una línea ideológica, por lo cual el nicho donde surge el libro ejerce influencia en lo que el libro es como producto histórico y artístico. Explicar estos dos factores es relevante cuando de entender el discurso presentado en la narrativa fotográfica del libro se trata, beneficiando de la interpretación contextualizada y creando un entendimiento global del objeto de estudio, al reconocer los juegos de intereses que el arte fotográfico enfrentaba a mediados del siglo XX en Portugal, desvelando los intereses de la élite que dictaban las reglas de juego en el campo cultural o artístico.

Es también importante contextualizar la fotografía del libro históricamente y entender de qué forma se interpreta la fotografía documental y periodística de la época, comprendiendo especialmente lo que trata sobre su capacidad de fotografiar la realidad. Esto es de vital importancia si se pretende usar el libro como herramienta que ayude en la construcción de un trabajo sobre la sociedad Portuguesa de mediados del siglo XX, que no caiga en errores al entender que la fotografía retrata la realidad, olvidando que esta es una representación subjetiva y recortada de la existencia.

⁷ BOURDIEU, Pierre. 1967, “*Problemas del estructuralismo. «Campo intelectual y proyecto creador»*”, p.134.

Sobre los autores que ayudaran teóricamente este trabajo, se incluyen, desde la área de la historia contribuciones de Frederico Ágoas o Peter Burke, complementados por una dimensión teórica, con ideas de autores como Pierre Bourdieu, Michel Foucault o Jürgen Habermas, que ayudaran a entender mejor el significado simbólico de la publicación.

Es de grande relevancia también para este trabajo puntuar la característica de perspectiva que el mismo asume. Es claro que nuestro lugar de habla, como apunta Certeau, influencia nuestra percepción de lo que significa el libro, como si este a través del tiempo se transmutara en discurso diferente al de sus orígenes. Existe una marcada concepción de que el libro envuelve un cierto alegato contra el régimen y dentro de la investigación, este trabajo pretende elucidar el carácter verdadero de esto, así como proporcionar el entendimiento del por qué y de dónde proviene esta idea.

Otros conceptos de los que este trabajo también toma mano en el análisis son: post-verdad⁸, nuevo concepto reconocido actualmente donde se posicionan ideas generalmente políticas, apelando no a los hechos, mas a las emociones, aprovechando rasgos sociales y culturales.

Otro concepto interesante para la interpretación del libro es el de verdad⁹, comprendiendo que esta es una construcción del poder. Estos conceptos surgen cuando se trata de responder a las preguntas señaladas en los anteriores párrafos. Saber de qué forma se construyen estos valores y como estos son usados para sustentar una determinada idea es importante en esta investigación.

Complementando las ideas anteriores, Georges Didi-Huberman puede ayudar a comprender la dimensión filosófica de la imagen fotográfica y su papel paradoxal entre realidad, tiempo y historia, proporcionando el entendimiento para desvirtuar algunas ideas sobre esta. El interés específico en este sentido es comprender de qué forma este discurso es resultado de una

⁸ Oxford Dictionaries “Relating to or denoting circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief.”
<https://en.oxforddictionaries.com/definition/post-truth>

⁹ NIETZSCHE, Friedrich. 2005, "Existe únicamente un ver perspectiva, únicamente un conocer perspectivista; y cuanto mayor sea el número de afectos a los que permitamos decir su palabra sobre una cosa, cuanto mayor sea el número de ojos, de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tanto más completo será nuestro concepto de ella, tanto más completa será nuestra objetividad" en "La Genealogía de la Moral", p.155.

retórica posterior a la publicación del libro y como objetos son investidos de una determinada “aura”. Didi-Huberman en este punto también es de vital importancia, ayudando a entender de qué forma se crea el carácter contestatario que el libro ostenta en los días de hoy, no solo a nivel político pero también a nivel artístico.

Creo conveniente expresar que al ser fotógrafo, busco mostrar en este trabajo los elementos que desde mi posición identifico como grandes determinantes a la hora de trabajar con la fotografía, dejando también claro que al decir “fotografía” me refiero a ese universo que usa capturas fotográficas para expresar y que desde mediados del siglo XX viene poblando el universo de las ideas, formado por factores políticos, ideológicos, filosóficos y estéticos.

Sobre esto, Pierre Sorlin dice en su libro, *Relaciones Historia-Cine*, que “*desde mediados del siglo XIX y finales del XX a través de la imagen analógica (fotografía, el cine, la televisión y el video) se desencadena una transformación en la representación*”¹⁰. Los factores que enumero anteriormente hacen parte de esta transformación y no están linealmente ligados a la técnica, y si a la forma en que las personas ven y, más importante, “leen” las imágenes. Sobre la fotografía es importante saber que la narrativa fotográfica comparte el mismo nombre con la técnica que la produce, creando confusión al usar el término “fotografía” para las dos cosas, término tan usado hoy en día con la popularización de la captura fotográfica. En general se podría decir que las personas fotografían, pero solo unas cuantas hacen fotografía, algo parecido a lo que acontece con la escritura y la literatura, en comparación con el caso de la fotografía, podríamos decir que muchas personas escriben, pero pocas hacen literatura.

Por último, quiero reafirmar que el interés principal de este trabajo es el de entender de qué forma interfiere el contexto sociopolítico que rodea la producción del libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*”, prestando atención a los mecanismos de poder que lo influencian (aparatos ideológicos de estado, PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), SIN (Secretariado Nacional de Informação), poderes del campo, militancia política de los autores, así como analizar la fotografía del libro, comprendiendo su significado estético, simbólico y históricamente, “leyéndola” para encontrar lo que en ella está y no está.

Como vemos, aunque todos los caminos parten del libro, ellos se dirigen en diferentes direcciones. Esto proporciona información para comprender el universo del libro desde las

¹⁰ SORLIN, Pierre. “*Relaciones Historia-Cine*”.

Una Mirada en Perspectiva al Universo “Lisboa Cidade Triste e Alegre” de Victor Palla y Costa Martins, 1959

fuentes, consolidando o desvirtuando, primero el carácter transgresor que le es dado y segundo, su valor como libro fotográfico.

*Una Mirada en Perspectiva al Universo “Lisboa Cidade Triste e Alegre” de Victor Palla y Costa
Martins, 1959*

FOTOGRAFIA E HISTÓRIA, PRINCIPALES PERSPECTIVAS HISTORIOGRÁFICAS SOBRE FUENTES VISUALES.

La rapidez del tempo y la facilidad en la obtención de información en la actualidad limita la capacidad de apropiarnos de momentos o recuerdos. La sociedad tecnológica, el placer burgués y el consumo, casi hacen todo desecharable. En ese panorama la contemplación es un mueble viejo en el rincón de una casa abandonada, lugar donde la percepción del tiempo se destuerce y este “corre muy deprisa”. La fotografía es, entonces, una herramienta para luchar contra ese olvido. Siempre va a ser más fantástico construir la imagen del pasado con una fotografía, ella puede guardar recuerdos, momentos, historias y historia a niveles diferentes del texto, proporcionando una sensación que remite al tiempo pasado, sobre pasando los límites de lo bidimensional que ahora solo existe en el papel o la pantalla de nuestros aparatos electrónicos.

La democratización de la fotografía y de los medios de producción que la producen, otorgan un poder incalculable a la humanidad, dominar esa herramienta permite la apropiación de símbolos globales, permitiendo la distribución de ideas, permitiendo la participación de individuos que hasta el momento no tenían esa posibilidad.

El trabajo en el área de la historia está ligado determinantemente a las fuentes y estas, en los días actuales, son de diferentes tipos (objetos, documentos, cuentos, relatos, fotografías, ideas) y la nueva historia propuesta por la escuela de los Annales tiene mucho que ver con este nuevo mirar. Fue el grupo de historiadores que la conformaban quienes impulsaron los cambios del panorama historiográfico que hoy vivimos, abriendo el área y impulsando, además, la interdisciplinariedad de la misma como sugiere Burke en su libro *Historia y Teoría Social*, donde hace un apelo para que los historiadores se aprovechen de otras áreas con el fin de contribuir a la construcción de una historia más global y teórica. Esta revolución permitió que otros temas fueran incluidos dentro de la producción del área. Una de las fuentes que se benefició considerablemente de esta nueva forma de hacer historia fue la visual y dentro de ella, la fotografía, lo que permitió derribar la idea de que esta no era una fuente fiable. Esta idea surgía desde la ortodoxia de la historiografía, en especial de historiadores seguidores de la escuela positivista, que determina la “buena” historiografía a un determinado tipo de fuentes. Bloch contestaba a esta premisa con lo siguiente: “*Seria uma grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documentos, especializado para esse uso... Que*

*historiador das religiões se contentaria em consultar os tratados de teologia ou as recolhas de hinos? Ele sabe bem sobre as crenças e as sensibilidades mortas, as imagens pintadas ou esculpidas nas paredes dos santuários, a disposição e o mobiliário das tumbas, têm pelo menos tanto para lhe dizer quanto muitos escritos*¹¹. De esta forma, mucho tenemos que agradecer a la innovación y el compromiso de Lucien Febvre y Marc Bloch, que con su rebeldía no se conformaron en pensar que la historia era una mera narrativa de los eventos de las élites sociales en una disputa por el poder. Por lo contrario, contemplaron la complejidad del ser humano y su afinidad con el mundo que lo rodea, además de su conexión con las diversas dinámicas que este crea¹². En las palabras de Peter Burke, ellos se encontraban insatisfechos con el monopolio que ostentaba la historia política dentro del área, lo que los impulsó a llevar a cabo la “revolución” de esta. Desde su comienzo en 1929, esta nueva corriente y sus ideas vienen ganando aguerridamente un espacio en nuestro campo de estudio y especialmente conveniente para este trabajo fue la abertura de los objetos de estudio. Tal vez esto sea lo que hoy nos permite estar trabajando a partir del libro “Lisboa Cidade Triste e Alegre”, en un intento de explicar un lugar histórico usando esa rica fuente llamada fotografía.

Las imágenes registran nuestro pasaje por el mundo desde ya hace mucho tiempo y desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, la fotografía se ha apropiado de una posición relevante dentro de las formas de representación. Ella hoy ostenta, sin lugar a duda, el primer lugar dentro del registro del cotidiano de la humanidad, dominando el escenario de las imágenes de nuestro tiempo y solo es necesario entrar en cualquier red social para entender lo que digo. En las comunicaciones que las personas realizan cotidianamente, podemos ver como mezcladas con textos, las imágenes ayudan en la construcción de mensajes. Estas proporcionan un nuevo lenguaje híbrido, entonces una de las preguntas fundamentales de este capítulo sería: ¿cuál es la posición de las imágenes dentro del área como herramienta historiográfica? Esto nos dirige hacia la reflexión historiográfica y esta reflexión tal vez sea uno de los espacios más importantes dentro del área de la historia, no obstante sea también evidente que es uno de los menos abordados. En general esta discusión cuando surge, hace parte de problemas nacidos durante el proceso de pesquisa de un tema en específico, o sea, sobre un determinado objeto de estudio y no surge como una pregunta a un problema metodológico planteado anteriormente dentro de una reflexión

¹¹ BLOCH, Marc. 1941, BLOCH, Marc. “*Apologia da História ou O Ofício de Historiador*”, p.80.

¹² BURKE, Peter. “*A Escola dos Annales 1929-1989, A revolução francesa da historiografia*”, p.7-8.

sobre el trabajo del historiador. Con esto vemos como los historiadores se dedican generalmente a investigaciones de temas prácticos e individuales. Michel de Certeau, en su libro “*A Escrita da História*”, hace referencia al trabajo individual y a los poderes que determinan la aceptación de un determinado trabajo historiográfico por sus pares, mostrando como estos factores influencian el tipo de valores del área: “*O público não é o verdadeiro destinatário do livro de história, mesmo que seja o seu suporte financeiro e moral. Como o aluno de outrora falava à classe tendo por detrás dele seu mestre, uma obra é menos cotada por seus compradores do que por seus “pares” e seus “colegas”, que a apreciam segundo critérios científicos diferentes daqueles do público e decisivos para o autor, desde que ele pretenda fazer uma obra historiográfica. Existem as leis do meio. Elas circunscrevem possibilidades cujo conteúdo varia, mas cujas imposições permanecem as mesmas. Elas organizam uma “polícia” do trabalho. Não “recebido” pelo grupo, o livro cairá na categoria de “vulgarização” que, considerada com maior ou menor simpatia, não poderia definir um estudo como “historiográfico”. Ser-lhe-á necessário o ser “acreditado” para acceder à enunciação historiográfica. “O estatuto dos indivíduos que tem – e somente eles – o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir um discurso semelhante depende de uma “agregação” que classifica o “eu” do escritor no “nós” de um trabalho coletivo, ou que habilita um locutor a falar o discurso historiográfico. Este discurso – e o grupo que o produz – faz o historiador, mesmo que a ideologia atomista de uma profissão “liberal” mantenha a ficção do sujeito autor e deixe acreditar que a pesquisa individual constrói a história.”*¹³. Estos valores crean una cierta padronización en los temas y las formas de abordar los mismos, encontrando dificultad para encarar nuevas perspectivas que complementen las investigaciones.

Al abordar por primera vez estas problemáticas y en la búsqueda de entender la forma en la que el libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” logaría ser usado dentro de la investigación como fuente para entender un demarcado lugar histórico, procure hacer un análisis del papel que la fotografía tiene en la actualidad como objeto historiográfico dentro do amplio panorama del área, pensando desde el comienzo que este panorama, al día de hoy, fuese rico y diverso, consolidado y mejorado con nuevos tipos de historia. Lo que de fato me alegró, fue ver como otros tipos de fuentes ganan espacio dentro de las pesquisas recientes y en estos espacios, las

¹³ CERTEAU, Michel. 2005, “*A Escrita da história*” p.71.

imágenes o la fotografía se posicionando de una manera más prominente¹⁴, mas también es importante decir que en los días de hoy, las imágenes como fuente no compitan en igual cantidad con los textos escritos, dejándolas de cierto modo relegadas a un segundo lugar. Burke dice sobre esto que “*son relativamente pocos los historiadores que consultan los archivos fotográficos, comparados con los que trabajan en los depósitos de documentos manuscritos o impresos. Son relativamente pocas las revistas de historia que contienen ilustraciones, y cuando las tienen, son relativamente pocos los autores que aprovechan la oportunidad que se les brinda. Cuando utilizan imágenes, los historiadores Suelen tratarlas como simples ilustraciones, reproduciéndolas en sus libros sin el menor comentario. En los casos en los que las imágenes se analizan en el texto, su testimonio suele utilizarse para ilustrar las conclusiones a las que el autor ya ha llegado por otros medios, y no para dar nuevas respuestas o plantear nuevas cuestiones*”¹⁵.

En el presente la reflexión sobre el campo de la historiografía es un debate abierto. En las élites del área, ciertos autores debaten sobre el asunto, por lo cual se puede decir que la reflexión permanente sobre el área desempeña un papel primordial en el proceso evolutivo de la misma. También es patente que esta revisión proporciona avances en el entendimiento del papel del historiador, ayudando a comprender sus limitaciones y errores,, perfeccionando los resultados de las investigaciones y consolidando el área. Otro aspecto importante es el de la producción moderna de imágenes y cómo estas podrán ser usadas en investigaciones futuras, aprovechando el grande valor de herramientas como Facebook o blogs personales, donde se crean una serie de materiales que ayudarán en la investigación a futuros historiadores. Por esto es necesaria otra mirada que ayude a encontrar caminos y habilidades para que historiadores consigan afrontar estos nuevos desafíos, encontrando metodologías novedosas y particulares para trabajar con estos nuevos tipos de fuentes. Este aún es un tema no resuelto, situación que no puede durar mucho tiempo, convirtiéndose en una cuestión principal para historiadores y universidades, buscando entonces respuestas a los posibles usos y formas de trabajar con ellas¹⁶, acompañando la revolución, iniciada especialmente en la segunda mitad del siglo XX, cuando las imágenes consiguen entrar en las ciencias sociales y la fotografía se posiciona en la esferas superiores de

¹⁴ BURKE, Peter. 2005, “*Visto y no Visto*”, p.11.

¹⁵ Ibidem, p.12.

¹⁶ BURKE, Peter. 2005, “*Visto y no Visto*”, p.11.

las élites artísticas, impulsando su teorización y permitiendo que esta encontrara una puerta de entrada en las ciencias sociales, especialmente en áreas con un fuerte contenido teórico, como la antropología o la sociología, áreas donde este tipo de objeto es usado de una forma “más madura”.

1. La Fotografía como objeto de la Historia.

Los estudios sobre el tema de la imagen vienen siendo optimizados en los últimos tiempos¹⁷, tal vez sea por el hecho de que la fotografía nos acompaña ya hace una cantidad de tiempo importante registrando nuestro paso por el mundo.

Algunos estudiosos del tema plantean la siguiente pregunta. ¿Será qué la fotografía contemporánea tiene una historia? Esto se define por la acumulación de estudios sobre el tema, también por un importante surgimiento de eventos donde esta se ve envuelta. En ese sentido Michel Poivert¹⁸ habla específicamente de la fotografía contemporánea, donde hace referencia a que esta en la actualidad ya tiene un camino recorrido y, por lo cual, una historia “*Fazer esta pergunta implica dizer que a expressão “fotografia contemporânea” cobre uma realidade suficientemente identificável para ser constituída em objeto de história. Se essa realidade pode, sem dificuldade, ser manifestada pela enumeração de um corpo, pela sucessão de eventos marcantes, pelo volumem de comentários e de análises, ou ainda pela percepção de alguns eixos e problemáticas fortes sobre um período mais ou menos de uma geração – se então a “fotografia contemporânea” não se constitui em uma ilusão historiográfica, não deixa de ser verdade que essa realidade é de uma grande diversidade*”¹⁹. Las evidencias apuntan a que la fotografía es si una herramienta sólida cuando de construir conocimiento se trata, especialmente útil por sus características en los trabajos históricos. No es entendible que esta allá sido relegada por tanto tiempo a un segundo lugar, en una actitud ciega donde el historiador, fruto de la homogenización del área, se ve obligado a recorrer el camino que las fuerzas de la misma le impone.

¹⁷ BURKE, Peter. 2005, “*Visto y no Visto*”, p.11.

¹⁸ POIVERT, Michel. Profesor de historia de la fotografía en la Universidad de Paris. Con enorme producción sobre el tema de la fotografía dentro del área de la historia.

¹⁹ POIVERT, Michel. 2015, “*A fotografia contemporânea tem uma história?*”, p.1.

2. La Fotografía entre nosotros



Figura 3. "Point de vue du Gras ", Saint-Loup-de-Varennes. Por Nicéphore Niépce.



Figura 4. "La Table servie ", Saint-Loup-de-Varennes. Por Nicéphore Niépce.

Desde que la fotografía surgió en el siglo XIX, más exactamente en el año de 1826, con el surgimiento de las primeras fotografías como "Point de vue du Gras" (ver figura 3) y "La Table Servie," (ver figura 4), la magia de este invento se adentra en nuestras vidas de una forma jamás imaginada. 175 años se pasaron desde que, por la primera vez, una persona conseguía reproducir

a un nivel de sofisticación nunca antes visto nuestra “realidad”, pero no es sorprendente que las personas acogieran este nuevo invento con la fuerza que lo hicieron. Esto se puede justificar por nuestra natural necesidad de “capturar” los acontecimientos de nuestras vidas, como si la humanidad tuviera la necesidad de eternizar su paso por el mundo, dejando una marca en la memoria colectiva de la sociedad, un intento de contornar el olvido que la muerte puede provocar, o tal vez una forma de continuar dentro de el universo físico que nos es arrebatado al morir, por eso nosotros creamos personalmente un álbum fotográfico o archivo, nuestro apreciado lugar de recuerdos. “*Sabemos que a memória de imagens, de sons e de sentidos se forma e se fixa ao longo da vida, essa memória é, assim, uma estranha mistura do sensorial e do verbal*”²⁰. Con el pasar del tiempo, es posible que los detalles de los acontecimientos registrados en nuestra memoria se olviden o se tornen borrosos, transformando nuestro álbum mental en recuerdos difusos. “*En todos nosotros existe una zona de sombra entre la historia y la memoria; entre el pasado como registro generalizado susceptible de un examen relativamente desapasionado, y el pasado como una parte recordada o como trasfondo de la propia vida del individuo*”²¹.

Eventos como los ritos de pasaje son una muestra de cómo las personas intentan marcar más duraderamente ciertos momentos y esa necesidades de recordar puede ser utilizada para avanzar, para “ser”, pero nuestra memoria con el pasar del tiempo corre el riesgo de olvidarse. La humanidad creó la pintura, los relatos, los cantos y el teatro, la imagen criada por medios mecánicos, análogos e digitales en un intento de deshacer la prisión que nos es determinada por lo físico, por nuestro cuerpo y tiempo o, en las palabras de Clarice Peixoto, un intento de subvertir la temporalidad: “*por fim, uma das questões que me parece ser das mais destacadas; a possibilidade de brincar com a categoria Tempo. Há aqui a dimensão subversiva da temporalidade...*” “*A dissolução inexorável do tempo. Aquilo que esta preservado ante a ansiedade e o remorso que o desaparecimento causa. A foto não é só pseudopresença, mas também símbolo de ausência. Está-se diante do processo de “congelamento do tempo”, trata-se de realizar o inventário da mortalidade e do envelhecimento de quem aparece nas fotos*”²².

²⁰ PEIXOTO, Clarice. 2011, “*Antropologia e imagem.*” p.21.

²¹ HOBSBAWM, Eric. 2009, “*La Era del Império*”, 1875-1914”, p.11.

²² PEIXOTO, Clarice. 2011, “*Antropologia e imagem.*” p.116.

Casi 200 años después de la primera fotografía, los medios que el hombre creó para reproducir la realidad evolucionaron y se perfeccionaron, en los días de hoy cualquier persona tiene la posibilidad de “*crear representaciones de su realidad*”, de los momentos comunes de sus vidas, algo que sirve especialmente a las ciencias sociales que encuentran en estos registros vestigios del pasado. Clarice Peixoto habla sobre el asunto haciendo referencia a los videos caseros y su relevancia para la historia social e cultural²³, lo que también se aplica a la fotografía. Actualmente, las personas tienen la posibilidad de registrar su transito por el mundo a un nivel de detalle que nunca se había tan siquiera imaginado, creando un archivo del cual los historiadores deben aprovecharse: “*O conjunto de tudo o que se filmou (e fotografou) desde o inicio do século constitui, hoje, de fato, um arquivo considerável guardado nos blockhaus das cinematecas, das televisões, das coleções privadas, na memória das pessoas*”²⁴. Este es uno de los factores más importantes y también la justificativa del por qué la imagen tiene relevancia dentro del campo histórico, sin importar si esta se encuentra dentro de un archivo nacional o en la recopilación de una pagina de internet como Youtube: “*independentemente de sua qualidade estética, qualquer imagem pode servir como testemunha histórica*”²⁵. Otra característica de la imagen fotográfica en la actualidad se refiere a su posibilidad de hacer que este registro circule por el mundo casi en tiempo real, ayudada por las nuevas tecnologías y haciendo que dichos registros lleguen a lugares que antes seria imposible imaginar, consolidando la idea de que las imágenes hoy en día hacen parte de la forma en la cual nuestro mundo y nuestra realidad es construida.

²³ PEIXOTO, Clarice. 2011, “*Antropologia e imagem*, Vol. 1”, p,15.

²⁴ FERRO, Marc. 1975, Entrevista dada a Cahiers du Cinema.

²⁵ BURKE, Peter. 2005, “*Visto y no Visto*”, p.20.

3. El Trabajo con Fuentes Visuales como la Fotografía.

¿Cómo trabajar con un libro de fotografía en la pesquisa histórica, entendiendo que la fotografía como objeto bidimensional representa con inúmeras fallas la realidad concreta?, será qué es posible construir una idea sobre la Lisboa de los años 50s, partiendo de un registro impreso como el libro de fotografía “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*”, que permita entender el momento histórico que da origen al mismo? Para responder a lo anterior, es necesario primero responder de qué manera el historiador puede usar fuentes como la fotografía en el intento de adquirir información y este es uno de los principales problemas metodológicos a enfrentar en este trabajo. Sabemos que si, es posible que las imágenes nos cuenten algo²⁶, por lo cual podríamos pensar que las imágenes del libro pueden transmitirnos ciertas ideas y a partir de ellas descifrar las motivaciones de los autores a la hora de construir su obra. Para entender el mensaje que los autores pretendían comunicar con la construcción del libro, el contexto se convierte en la piedra angular, ¿pero será qué es posible alcanzar el entendimiento general de este, como si el libro fuera capaz de hablarnos al oído? Esto representa, en términos prácticos, uno de los asuntos más complejos cuando se trata de interpretar la construcción general del libro. Es necesario también entender que en la investigación de cualquier tema, quien habla es el historiador, ya que a él cave la interpretación de las fuentes, una licencia que la nueva historia le ofrece: “*Antes de intentar leer las imágenes (entre líneas) y de utilizarlas como testimonio histórico, seria prudente empezar hablando de sus significados. Pero pueden traducirse en palabras los significados de las imágenes? El lector ya se habrá percatado de que en el capítulo anterior señalábamos que las imágenes nos (dicen) algo. Y en cierto modo es así: las imágenes tienen por objeto comunicar. En otro sentido, en cambio, no nos dicen nada.*

²⁷”.

Una de las disciplinas que se encarga sobretodo de interpretar las imágenes es la iconografía. Comprendemos que las imágenes no “hablan”, entonces es posible que ellas nos cuenten algo? Para la iconografía de fato esto es posible²⁸ porque según esta, la imagen y su carga de realidad implícita permitirían que nos cuenten algo. Además esta ciencia defiende el

²⁶ BURKE, Peter. 2005, “*Visto y no Visto*”. p.43.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, p.44.

contenido intelectual implícito de las imágenes²⁹. Uno de los atributos que más llamaba la atención sobre la fotografía era la perfección de su representación, pero este valor fue uno de los principales problemas a la hora de entenderla como una fuente confiable. Hasta hace algunos años existía una discusión recurrente sobre el carácter verídico de la fotografía y cómo la historiografía podría confiar en investigaciones que usan esta como fuente - las características de la fotografía pueden, de cierto modo, hacer caer al historiador en errores o engañosos y tal vez este sea uno de los puntos al que el historiador debe dar la mayor importancia a la hora de interpretar una fuente como la fotografía. Burke sobre el asunto dice que “*el problema que se plantea al historiador es si se debe prestar crédito a esas imágenes y hasta qué punto debe hacerse*”³⁰. Los engaños a los que las características de la fotografía puede inducir están relacionados con la fantasía de la realidad objetiva³¹ que se planteaba en un comienzo, lo que puede ser problema para historiadores de comienzos del siglo XX, pero en la actualidad, es una cuestión irrelevante, ya que se entiende en los días de hoy, que la fotografía a dejado de ser una mera representación para convertirse en un documento, siendo considerada como subjetiva y posible de diferentes interpretaciones. Actualmente las fuentes son variadas, forzando al historiador a usar “todo” para intentar explicar el pasado, de lo contrario él se esta renegando al avance del tiempo. Es claro también que el fotógrafo puede usar la manipulación dentro de su trabajo, y que esto puede provocar errores interpretativos para el historiador, per esa posibilidad es contornada con una investigación metódica. Además sabemos que esta característica no es un monopolio de las imágenes y que esto también puede pasar con los textos escritos; es claro que el descubrir el engaño puede también ser una fuente de conocimiento, al entender la forma como una determinada sociedad o fotógrafo usa la manipulación de la imagen para criar discursos, lo cual quiere decir que dicha manipulación es un acontecimiento histórico. Un caso reciente donde se muestra de qué forma la alteración de un fotografía puede inducir a la discusión sucede con un fotógrafo de la agencia AP (Associated Press), una de las agencias de fotoperiodismo más

²⁹ BURKE, Peter. 2005, “*Visto y no Visto*”, p.44.

³⁰ Ibidem, p.25.

³¹ BURKE, Peter. 2005, “*Visto y no Visto*”, p.26. “La idea de objetividad planteada ya por los primeros fotógrafos, venia respaldada por el argumento de que los propios objetos dejan una huella de si mismos en la plancha fotográfica cuando esta es expuesta a la luz, de modo que la imagen resultante no es obra de la mano del hombre, sino del (pincel de la naturaleza)”.

importantes en la actualidad y que ostenta uno de los equipos más importantes de fotógrafos del mundo. Esta agencia se deparo con la manipulación fotográfica en manos de uno de sus correspondentes, el fotógrafo Narciso Contreras³², uno de sus mejores fotógrafos y ganador del premio Pulitzer³³ además de otros premios internacionales. Uno de los factores más interesantes de este caso fue la actitud de la agencia, quien se deparo con el dilema de castigar a uno de sus mejores fotógrafos en pro de la ”realidad” que ostenta hasta los días de hoy la fotografía de prensa, para preservar la ilusión de realidad que los periódicos venden a un público que exige y aprecia la “verdad”, además de una muestra del poder que las élites de la fotografía periodística poseen. La actitud de la agencia fue despedir al fotógrafo, pero otra alternativa podría haber sido abrir una discusión crítica sobre el tema, para discutir la forma en la cual el periodismo encara la fotografía en los días actuales. Al contrario, lo que paso fue que las élites y grandes empresas de comunicación no están interesadas en desvirtuar su producto, abriendo la posibilidad de que su público encare las noticias, entrevistas, imágenes, noticieros o periódicos con una visión crítica. En la fotografía que creó esta discusión, el fotógrafo borró un elemento de la captura, (una cámara de video) que a sus ojos no debía estar dentro del encuadre. En verdad, el significado de la fotografía, su esencia y mensaje, no fue alterado, ella mantuvo el recorte de realidad que el fotógrafo decidió, o sea, él la manipuló en su subjetividad. La polémica suscitada giró entorno al viejo y contestado paradigma que ve la fotografía como un registro fiel de la realidad.



Figura 5. Por Narciso Contreras.

³² Mas sobre el fotógrafo Narciso Contreras en “la fotografía manipulada”: <http://www.ap.org/Content/AP-In-The-News/2014/AP-severs-ties-with-photographer-who-altered-work>

³³<http://www.pulitzer.org/biography/2013-Breaking-News-Photography>

Algo interesante a la hora de entender la motivación del fotógrafo para manipular la toma fotográfica, es saber si este lo hizo para mantener la idea de “realidad” que la fotografía periodísticamente vende, donde el fotógrafo no existe, mostrando sus imágenes como si estas estuvieran sucediendo a nuestra frente y eliminando la mediación de la cámara o el periodista, lo que permite confundir un discurso construido con lo real.

Este ejemplo nos muestra de que forma hasta los días de hoy existen campos en los cuales la fotografía mantiene esa falsa capacidad de conservar o transmitir lo real. Felizmente en las áreas de la ciencias sociales como la historia, esta discusión esta casi cerrada, dejando en las manos del historiador la responsabilidad de interpretación. Sobre el tema Ana Maria Maua hace la siguiente pregunta: “*Mas será a fotografia uma cópia fiel do mundo e de seus acontecimentos como queriam os positivistas do Oitocentos?*”³⁴. La fotografía, por algún tiempo, fue usada como prueba infalible de la realidad, o sea, ella se convirtió en documento en los términos de la escuela positivista. Estos lineamientos decían que el historiador debe apartarse de la interpretación, ya que los documentos hablan por si mismos, una característica que afecta especialmente a las fuentes visuales por sus características, y a lo que Maua responde: “*No entanto, entre o sujeito que olha e a imagem que elabora há muito mais que os olhos podem ver. A fotografia - para além da sua gênese automática, ultrapassando a ideia de análoga da realidade - é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica.*”³⁵. En ese panorama planteado por la escuela positivista, el espacio para el análisis por parte del historiador era vedado y los documentos escritos³⁶ eran las únicas herramientas fiables del historiador. Así, las investigaciones quedaban reducidas a los grandes acontecimientos registrados en los documentos oficiales, ya que estos eran los únicos que sobrevivían al tiempo, siendo guardados en los archivos nacionales y dejando de lado otros planos da historia formateando la investigación. Estos historiadores fueron llamados “historiadores narrativos”, su función era la de ordenar e reconstruir con hechos y documentos el pasado. La escuela de los Annales fue el primer paso para la nueva mirada a las fuentes en la

³⁴ MAUA, Ana Maria. 1996, “*A ilusão da Realidade, através da imagem: Fotografia e História interfaces*”, p.2.

³⁵ Ibidem, p.3.

³⁶ Ibidem, p.106.

historia con su premisa “una nueva historia”³⁷ y fue ella la que abrió las puertas a nuevas fuentes. Para los creadores de la corriente de los Annales, existía la necesidad de ampliar el área, enfrentándose a la escuela positivista que la dominaba. Lucien Febvre apuntaba que “*A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos. Quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e talhas. Com as formas do campo e das ervas daninhas. Com os eclipses da lua e a atrelagem dos cavalos de tiro. Com os exames de pedras feitos pelos geólogos e com as análises de matais feitas pelos químicos. Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem*”³⁸. Ampliar el área implicaba la aceptación de la idea de que los documentos no “*hablaban por si solos*” y que el historiador tenía la gran necesidad de acoger cualquier fuente de información que lo ayudara en su carrera para “*intentar interpretar el pasado*” y no narrarlo ni reconstruirlo.

El gran aporte de la escuela de los Annales fue tal vez la inclusión de temas y abordajes novedosos, creando así desconocidas líneas de investigación.

³⁷ LE GOFF, Jacques. 1990, “*História e memória*”, p.104-105.

³⁸ FEBVREL, Lucien. 1949, “*Combates pela história.*”, p.428.

CONTEXTO HISTÓRICO

1. La importancia del contexto en los trabajos con fuentes visuales como la Fotografía.

Uno de los principales pilares de este trabajo es conocer los diferentes aspectos que rodean el cosmos del libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*”. Por otra parte, es también necesario entender que este dicho contexto nos permite desvirtuar el carácter Real de la fotografía. Didi-Huberman sobre esto resalta que por sus características, la fotografía a primera vista representa un mundo real, pero este es lejano, desconocido, y que esto deja en las manos de su espectador el “privilegio” de la interpretación, a la que, como sabemos, tampoco los historiadores podemos huir, “*Ocorre, portanto, que as imagens toquem o real. Mas, o que ocorre nesse contato? A imagem em contato com o real — uma fotografia, por exemplo — nos revela ou nos oferece univocamente a verdade dessa realidade? Claro que não*”³⁹. Por esto estimo importante citar las ideas de Peter Burke y su interpretación de lo que significa el contexto dentro de la investigación histórica y cómo las imágenes pueden servir para el historiador “*Con todo ya por entonces una minoría significativa de historiadores utilizaban el testimonio de las imágenes, especialmente los especialistas en las épocas en las que los documentos escritos son raros o inexistentes. De hecho seria muy difícil escribir cualquier cosa acerca de la prehistoria europea, por ejemplo, sin el testimonio de las pinturas rupestres de Altamira y Lascaux, mientras que la historia del Egipto antiguo seria incomparablemente más pobre sin el testimonio de las pinturas sepulcrales. En ambos casos, las imágenes proporcionan prácticamente el único testimonio existente de practicas sociales tales como la caza*”⁴⁰. Las imágenes, su popularización, perfeccionamiento y variedad, crecieron desde que el hombre existe, por lo que podemos deducir que la cantidad de imágenes que este creó durante su paso por el mundo es sorprendente, variada y rica y que estas representan su existencia y experiencias y contienen vestigios de su interpretación del mundo y su entorno, así como de su cultura. A ese respecto Ana Maria Maua apunta que “*É, justamente, por considerar todos esses aspectos, que as fotografias nos impressionam, nos comovem, nos incomodam, enfim imprimem em nosso espírito sentimentos diferentes. Quotidianamente,*

³⁹ DIDI-HUBERMAN, 2012. “*Quando as imagens tocam o real*”, v. 2, n. 4, p. 204-219.

⁴⁰ BURKE, Peter. 2005, “*Visto y no Visto.*”, Capítulo: El uso de la Imagen como Documento Histórico, p.7.

*consumimos imagens fotográficas em jornais e revistas que, com o seu poder de comunicação, tornam-se emblemas de acontecimentos, como aquela já famosa foto do bombeiro carregando o corpo inerte de uma criança no atentado do edifício em Oklahoma, em abril de 1995. A simples menção da foto já nos remete aos fatos e aos seus resultados*⁴¹.

Por esto la fotografía nos muestra elementos de un determinado contexto, mostrando claramente la relación imágenes/mensaje/contexto, puntos relevantes en lo que toca a la interpretación del medio histórico del libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*”, y el efecto de este medio histórico sobre el mismo y la vida de los autores. Para exemplificar puede ser útil entender cómo se da la construcción del imaginario del demonio por la Iglesia Católica, construcción que no tiene registro antes del siglo XII,⁴² y fue creada eficientemente por la institución católica con el objetivo de controlar a sus fieles, constituyendo uno de sus principales aparatos ideológicos. La importancia del contexto en este ejemplo se ve reflejado en la necesidad de conocer las doctrinas religiosas para comprender la figura del demonio. Así, hoy un niño con algo de adoctrinamiento religioso católico reconoce fácilmente la figura del demonio, pero para un niño perteneciente a una tribu en el interior del amazonas donde la evangelización no llegó, la imagen del demonio será confusa: cuernos, cola y color rojo pueden ser para el una construcción apenas extraña o desgradable, pero el mensaje de castigo fruto del pecado no existirá. En ese sentido la idea del catolicismo no será efectiva, mostrando cómo el contexto se hace necesario para la interpretación del mensaje. La eficacia en la transmisión de un determinado mensaje esta ligada a la capacidad del receptor para interpretarlo.

Según Marrou “*No seio de uma cultura classica, todos os homes possuem em comum um mesmo tesouro de admiração, de modelos, de regras e, sobre tudo de exemplos, metáforas, imagens, palavras, em suma uma linguagem comum*”⁴³. Así, para Marrou la capacidad de interpretar un determinado mensaje esta ligado al “tesoro” representado en el conocimiento cultural. Por lo anterior, en lo que se refiere a la interpretación de la fotografía del libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*”, debemos tener la capacidad de interpretar los códigos y para esto es necesario crear un panorama general del universo que rodea el libro, entender su lugar histórico y identificar qué tipo de estructuras ejercen sobre él su poder, entonces.

⁴¹ MAUA, Ana Maria. 1996, “*Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces*”, p.5.

⁴² BURKE, Peter. 2005, “*Visto y no Visto*”, p.59.

⁴³ H.I. Marrou. 1965, “*Histoire de L`education dans L`antiquité*”, p.333.

Burke explica sobre algunos factores que podrían ayudar en la interpretación de una determinada fuente que “para interpretar el mensaje es necesario estar familiarizado con los códigos culturales. De forma parecida, sin un conocimiento razonable de la cultura clásica, somos incapaces de leer muchas obras de la pintura occidental o de reconocer las alusiones a los diversos episodios de la mitología griega. Pongamos por acaso o de la historia de Roma”⁴⁴. Volviendo a nuestro ejemplo sobre imágenes y contexto, sabemos que la historia de las imágenes religiosas es de hecho rica, ayudando en la edificación del pensamiento religioso dentro del catolicismo. En la edad media estas servían para reforzar la transmisión de mensajes en las iglesias y existe también la idea de que las imágenes se usaron para transmitir a las personas que no sabían leer textos, los enseñamientos más importantes de la doctrina católica, por lo cual las imágenes eran llamadas la “Biblia de los pobres”⁴⁵. En este caso el contexto de las imágenes era de absoluta importancia y sobre esto existen algunas discusiones, ya que se propone que las imágenes religiosas eran muy complejas para las personas comunes, pero lo que verdaderamente importa para nosotros en este momento, es entender que las imágenes religiosas sirvieron para transmitir información, ya sea esta eficiente o no. En conclusión la institución católica creó las imágenes sacras no solo con la finalidad de decorar sus iglesias, pero también para transmitir sus doctrinas⁴⁶. Otro ejemplo sobre el poder de las imágenes en la doctrina religiosa, tiene que ver con una de sus imágenes más veneradas: la imagen de Jesús en la cruz.

⁴⁴ BURKE, Peter. 2005, “*Visto y no Visto*” p.47.

⁴⁵ BURKE. Peter. 2005, “*Visto y no Visto*”, p.61-62.

⁴⁶ Ibidem, p.62.

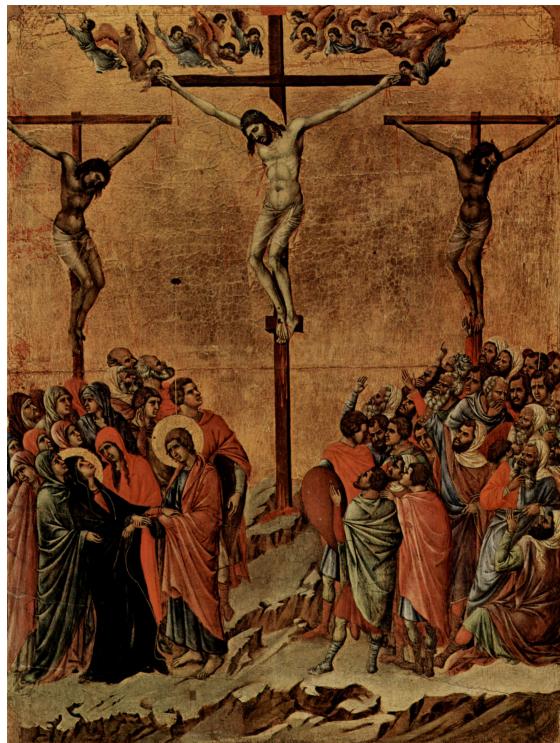


Figura 6. Maestà, detail of the Crucifixion, 1308-1311. Por Duccio di Buoninsegna.

Sobre esta imagen, en la edad media se creó la idea del pecado, del cuerpo como vehículo del mismo y del dolor como elemento purificador del cuerpo y del alma. Sabemos que los monjes en los monasterios hacían penitencia del cuerpo, auto infringiéndose castigos físicos para purificar su alma y en esta época los elementos pertenecientes a la crucifixión de Jesús adquieren relevancia: la cruz, clavos, espinas y lágrimas se convierten en elementos de la iconografía católica, la figura de Jesús en la cruz, el dolor y sufrimiento reforzaban el miedo al pecado, lo que era usado como aparato ideológico y represivo; así el mundo espiritual se representaba en el mundo físico a través del cuerpo, convirtiéndolo en dominio de la iglesia.

En un segundo momento, el renacimiento trae una visión diferente, mostrando el cuerpo humano de otra forma, resaltando la perfección de la obra divina del creador y en este momento algunos artistas de la época estaban listos para plasmar dicha belleza⁴⁷, aparecen los cuerpos desnudos, libres de pecado en una actitud de libertad y comunió con la naturaleza, las figuras

⁴⁷ BURKE, Peter. 2005, “*Visto y no Visto*”, p.63.

divinas como la de Jesús aparecen más serenas, transmitiendo la paz que las almas de los fieles buscaban⁴⁸.

Así vemos como desde los comienzos de la doctrina católica las imágenes sirven como herramienta comunicativa, usándola en ocasiones para transmitir de una forma más eficiente sus mensajes, una actitud que muestra las capacidades narrativas de la misma.

⁴⁸ Ibidem, p.64.

2. Fotografía en Portugal en los mediados del siglo XX, el contexto sociopolítico que rodea la publicación del libro, poder, campo, censura.

Basándonos en la variada información disponible sobre el libro, decidimos que los autores se ubicaban políticamente del lado opositor al gobierno existente y que la fotografía hasta mediados del siglo XX estuvo dominada por una estética dictada por los parámetros impuestos por el gobierno y algunas de sus instituciones. Estos parámetros se observan en especial en los periódicos y revistas como la *Flama* y el *Século Ilustrado*. Ágoas⁴⁹ resalta el desaparecimiento del pueblo portugués de las fotografías publicadas⁵⁰ en los periódicos desde los años 30, momento en el cual el gobierno comienza a controlar y limitar la información. Esto acorde con la “Europa de los dictadores”, como llama Hobsbawm al periodo comprendido entre 1930 y 1945⁵¹, contexto en el cual no era de agrado para el gobierno la divulgación de las condiciones de vida de la población. Con esto se inicia el uso de los medios de comunicación como aparato ideológico del estado, usándolos como vitrina para exaltar las “virtudes” del régimen, entendiendo que “o visual e a mídia desempenham papéis importantes na vida social, política e económica”⁵² y aprovechando esto para lograr sus fines, suplantando el pueblo por una construcción fantasiosa del mismo, resaltando en especial la vida de las clases privilegiadas y reforzando su retórica con la publicidad en revistas e ilustraciones. Es importante aclarar que la utilización de la imagen como propaganda de estado no es un monopolio portugués, por el contrario, Portugal toma como referencia de estos usos casos conocidos como los de la Alemania Nazi, donde la imagen era piedra fundamental de su programa y propaganda. Esto lo podemos ver en el trabajo de Paul Wolff, fotógrafo perfeccionista en la técnica y quien realizó varios trabajos para el régimen nazi. De igual manera, el Estado Novo portugués utilizó la fotografía a través de álbumes temáticos donde se mostraban sus logros, como sucede con el registro de los viajes presidenciales a las colonias. En estos viajes participan fotógrafos como Mário Henrique Novaes, San Payo, Joshua

⁴⁹ ÁGOAS, Frederico. 2017. “O Espectro da Pobreza em Portugal”, p.64.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ HOBSBAWM, Eric. 2013. En el capítulo Arte y poder, del libro *Tiempos Fracturados* donde habla sobre como es usado el arte como arma política, desde el Egipto antiguo. Y que concuerda con las condiciones políticas en las cuales el libro surge, el denominado estado Nuevo Portugués en manos de Salazar, quien reprime con fuerza las artes usándolas a su favor. p.266.

⁵² BAUER, Martin W. GASKELL, George. 2002, “Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som” p. 138.

Benoliel, Ferreira da Cunha o Silva Nogueira. Como explica Maria Teresa Zisa, estos álbumes eran editados por el estudio de Alvão⁵³.

Solo hasta los años 50s como Ágoas apunta, la fotografía comienza a emanciparse del gobierno, resaltando que este cambio proviene en espacial de grupos opositores como los comunistas. Antes de esto, la fotografía fue confinada a una mera propaganda de los logros del gobierno, lo que también ratifica en cierto sentido el carácter transgresor del libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*”.

Otro aspecto importante trata sobre los mecanismos coercitivos que influencian el libro, construidos por la estructura de poder creada en el Salazarismo y representada por instituciones de control como la PIDE o el SNI. La injerencia de estas instituciones en la vida diaria del país influenciaba fuertemente la vida artística, especialmente si el discurso de dicho arte transgredía las limitaciones impuestas por el gobierno, lo cual colocaba a los autores en una situación de persecución y censura. Estas instituciones eran encargadas de suprimir la crítica, así los artistas, o como en el caso del libro que nos ocupa, los fotógrafos, se veían fuertemente reprimidos, lo que influenciaba el discurso de sus obras para contornar la censura. La coyuntura política en el Portugal de mediados del siglo XX ejercía gran influencia en los varios aspectos de la vida cotidiana y dentro de estos, el arte en especial, por sus características, es tocado fuertemente. Otro tipo de coerción viene desde las élites del arte, o los grupos que controlan los medios y modos de producción como sean los grandes medios impresos, los colectivos, o los grupos de artistas que de alguna forma se encuentran en consonancia con el gobierno, alejándose de la crítica frontal, o concordando fielmente.

Es importante conocer el camino de la fotografía portuguesa hasta mediados del siglo para ubicar el libro que nos ocupa históricamente, conociendo algunos de los principales referentes de esta fotografía portuguesa y alargando el espacio histórico que delimita este trabajo hasta los finales del siglo XIX, lo que también permite hacer un comparativo en perspectiva de la fotografía de Victor Palla y Costa Martins, con la fotografía existente hasta el momento de su llegada a la escena fotográfica portuguesa. Es importante entender que la fotografía portuguesa

⁵³ SIZA, Maria Teresa. 1999, en el texto escrito para la Página oficial de las conmemoraciones e Varsóvia de los 40 años de la Revolución de los Claveles, con el título “*Fotografia e fotógrafos, antes e depois da Revolução do 25 de Abril*” Revista Camões, n.º 5, p.139.

surge en los finales del siglo XIX y absorbe sus primeras referencias de artes como la pintura⁵⁴, un ejemplo de esto se encuentra en la fotografía de Carlos Relvas, fotógrafo amador y ingeniero de fabricas⁵⁵, un perfil que se repite en los primeros individuos que incursionan en la fotografía a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. El principal interés de estos fotógrafos está dirigido a la técnica, producto de su formación mecanicista, explorando con ojos de científicos el arte fotográfico y ávidos de experimentar. Algunos de los principales representantes del camino de la fotografía portuguesa hasta mediados del siglo XX fueron:

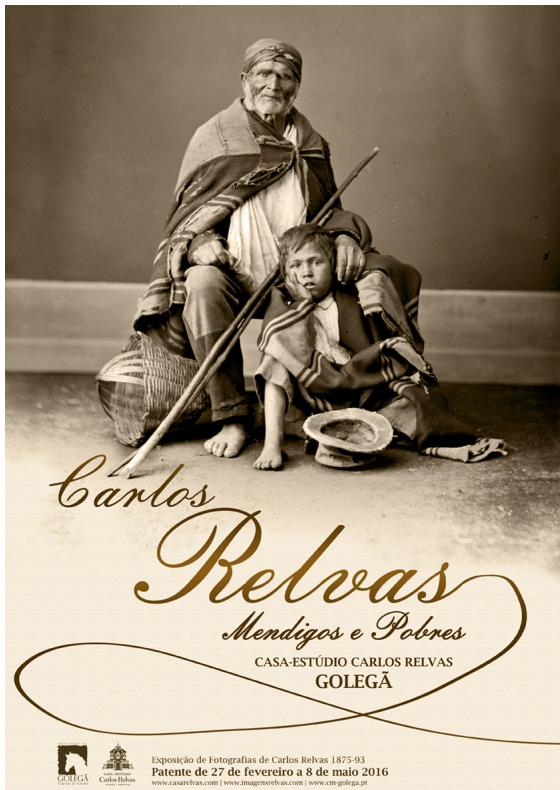


Figura 7. Capa del Libro “Mendigos e Pobres”. Por Carlos Relvas, Golegã.

Fotógrafos como Carlos Relvas representan la fotografía de finales del siglo XIX en Portugal, una fotografía cargada de pasión por la técnica, mostrando en sus fotografías la construcción de escenas preconcebidas y montadas, una fotografía que aún daba sus primeros pasos, en especial los fotógrafos de esta época eran amadores, influenciados por otras artes como la pintura. Estos fotógrafos, al desconocer ese nuevo lenguaje, intentaban usarlo encajado dentro

⁵⁴ TAVARES, Emilia. 2010, “Retratos do povo”. Em: Como se Faz um Povo?, p.402.

⁵⁵ ÁGOAS, Frederico. 2017. “O Espectro da Pobreza em Portugal”, p.61.

de los moldes conocidos, creando en este comenzó un sincretismo entre pintura y fotografía, un híbrido que se vendría a deshacer solo años después. La fotografía de este autor nada tenía que ver con una postura política reivindicativa o motivación social, esta motivación está determinada por necesidades estéticas, fotografiando sus temas en escenarios descontextualizados, en estudios, o con fondos creados: “*de fato, os cenários artificiais e altamente formalizados, de inspiração romântica enquadram indivíduos tipificados, submetidos visualmente*”⁵⁶. La necesidad de los fotógrafos de esta época era la creación de imágenes estéticamente bellas a semejanza de la pintura, alejándose en su motivación de discursos políticos o ideológicos.

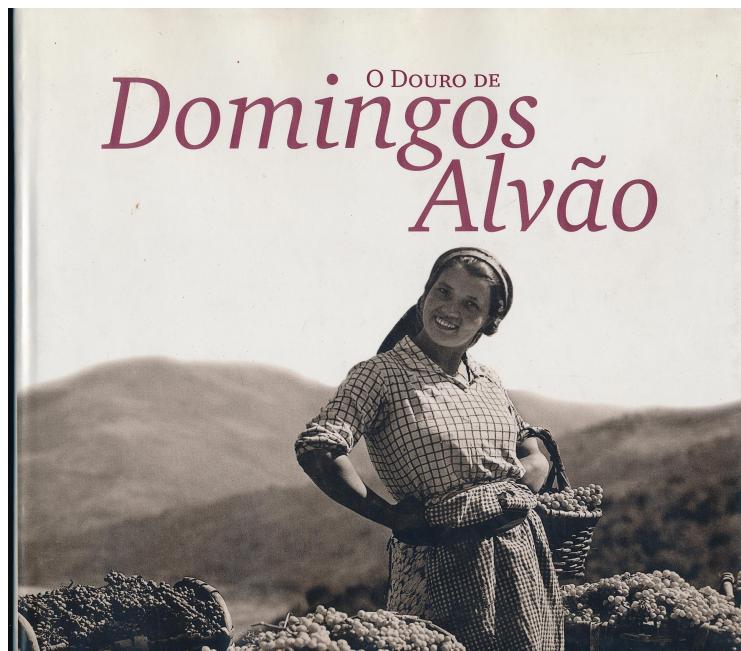


Figura 8. Capa del Libro “O Douro de Domingos Alvão” exaltación del tradicionalismo. Por Domingos Alvão.

Alvão habla así de su trabajo “*Estes meus trabalhos são, por boa de regra, preparados. Caminho, encontro um trecho de paisagem, lobrigo um palminho de cara agradável e fixo o tripe. Depois, segundo o meu critério artístico disponho a personagem conjugando-a o mais harmonicamente possível com o cenário, e disparo a máquina. Outras vezes são criaturas humildes, pobres e insinuantes raparigas que eu levo comigo a quem mando colocar em atitudes próprias a troco de um salário. Ninguém calcula o esforço..., esgotante, arrasador que eu tenho*

⁵⁶ÁGOAS, Frederico. 2017. “*O Espectro da Pobreza em Portugal*”, p.61.

*de realizar para conseguir um cliché interessante. São horas que se gastam para uma só fotografia. Porque o meu amigo comprehende, estes modelos que me auxiliam são raparigas incultas, sem educação, tão rudes como rude é o seu trabalho*⁵⁷.

La fotografía de Domingo Alvão esta marcada por la exploración del tradicionalismo portugués, los campos, la vida en las aldeas del interior y el trabajo en los cultivos, y en ocasiones la vida diaria en las pequeñas ciudades o villas, una fotografía que exalta el tradicionalismo y las costumbres y valoriza la vida del trabajo. Su fotografía se alimenta de representaciones artísticas de las tradiciones o la vida cotidiana, utilizando construcciones fingidas donde predomina la mirada artística del fotógrafo, procurando la construcción perfecta de su toma fotográfica. Este fotógrafo y su estilo fueran utilizados por el gobierno como parte de su propaganda, recibiendo la encomienda de fotografiar en exclusivo para la Exposición Colonial del Oporto en 1934. Alvão no valoriza lo desprevenido del momento, cosa que solo se valorizaría años después con el surgimiento del foto documentalismo, o el foto periodismo, que intenta perturbar lo menos posible la escena fotografiada. Este autor pertenece al tipo de fotógrafo que explorará el estilo pictórico y el "sentimentalismo tradicional", donde se "*refuerzan valores patrios*"⁵⁸. Su visión estética, fruto del referente de la pintura, esta aún ligada a composiciones ortodoxas, reglas de los tercios o composición axial, aunque los temas fotografiados por este fotógrafo se alimentan de la vida cotidiana. Faltaría un tiempo para que la fotografía documental como la conocemos hoy iniciara su carrera, y sobre la interpretación de la fotografía de este autor existe una discusión, ya que en ocasiones se atribuí un estilo documental a las imágenes, pero esta visión es contestada, ya que su fotografía no representa ningún conflicto social o como apunta Ágoas, ninguna intención de expresar las "*complexidades do mundo real*"⁵⁹.

⁵⁷ SENA, António. 1998, "História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997." , p.214-215.

⁵⁸ ÁGOAS, Frederico. 2017 "O Espectro da Pobreza em Portugal", p.64.

⁵⁹ Ibidem.

Sobre la fotografía con connotaciones periodísticas o documentales, aunque en sus primeras etapas se encuentran fotógrafos como Aurélio Paz dos Reis y su trabajo “fotografias da ilha” o fotografías en un “Bairro operário” en la ciudad de Porto en el año de 1899⁶⁰, en los primeros años del siglo XX el nombre de referencia para la fotografía periodística o documental podría ser Joshua Benoliel, con sus trabajos sobre Barrios de lata en la ciudad de Lisboa⁶¹.

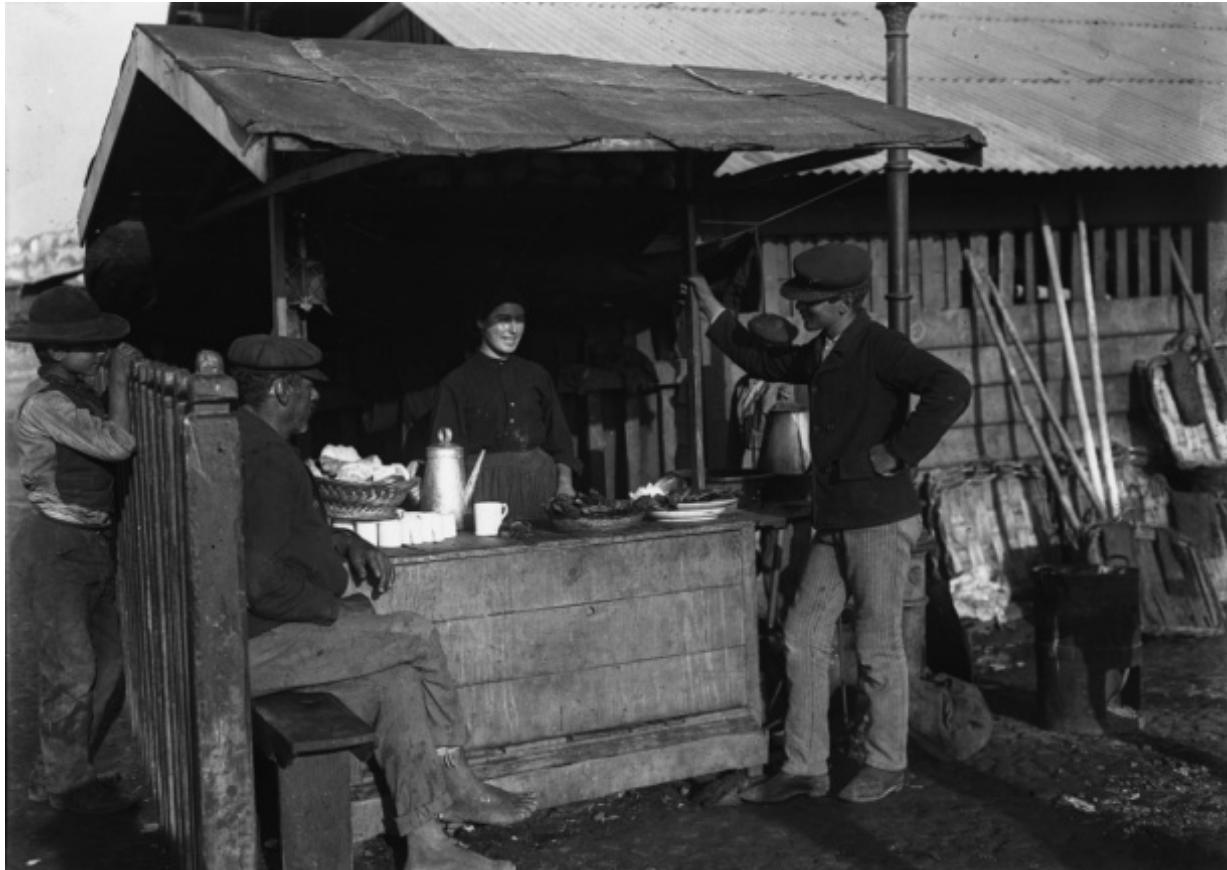


Figura 9. Vendedora de petiscos e bebidas, 1907. Por Joshua Benoliel⁶².

Este tipo de fotógrafo y su fotografía no existía hasta la fecha, en ella se valorizan las condiciones de vida, mostrando un conflicto social real y intentando plasmar las condiciones reales de vida de la población de bajos recursos en los barrios pobres de la ciudad. Otro trabajo de

⁶⁰ ÁGOAS, Frederico. 2017. “O Espectro da Pobreza em Portugal”, p. 64.

⁶¹ Ibidem.

⁶² BENOLIEL, Joshua. 1907. “Vendedora de petiscos e bebidas”, Arquivo Fotográfico da C.M.L., Código de referência: PT/AMLSB/JBN/000181, Cota antiga: N000181; A3958; N3958.

este fotógrafo trata el tema de la inmigración portuguesa o de los obreros urbanos y según Ágoas “estas fotografias podem ser pensadas como expressões urbanas de um olhar etnográfico ainda emergente e predominantemente rural, já presente nas fotografias pictóricas de Alvão”⁶³.

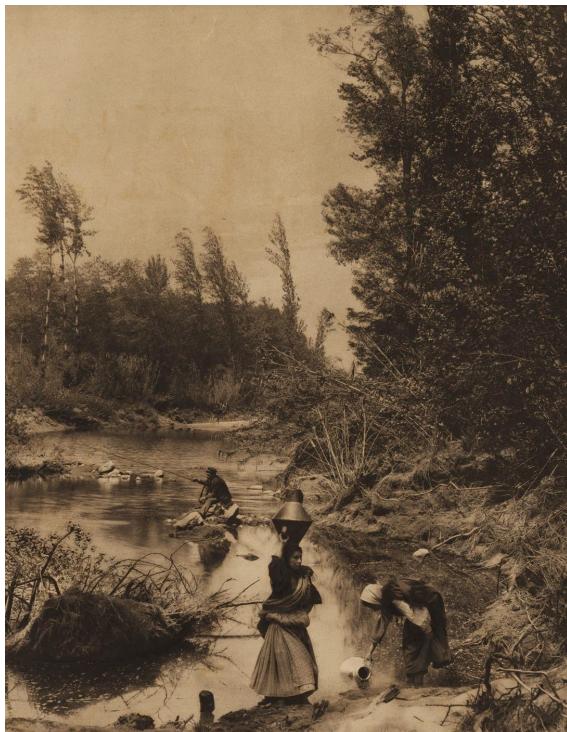


Figura 10. Paisagem no Choupal, Coimbra 1903. Por Emilio Biel.

Emilio Biel era el dueño de uno de los estudios de fotografía más importantes de Portugal E. Biel & Ca⁶⁴. Aunque Biel fuera un gran comerciante dedicado a la administración de negocios, su fotografía retrata escenas bucólicas de gran inspiración naturalista. El perfil de Biel hace parte de la constante, donde industriales o hombres de negocios encuentran fascinación por el arte fotográfico y su contribución es ser una de las principales referencias en la transición a la fotografía pictórica en Portugal.

En las primeras décadas del siglo XX, algunos periódicos comienzan a usar ilustraciones para sus reportajes plasmando la vida en las calles⁶⁵, pero parece que con la llegada del Estado Nuevo la fotografía donde se muestra el pueblo en las calles de los barrios populares desaparece

⁶³ ÁGOAS, Frederico. 2017, “*O Espectro da Pobreza em Portugal*”, p.64.

⁶⁴ Información extraída del sitio CPF (Centro Português de Fotografia).

⁶⁵ ÁGOAS, Frederico. 2017, “*O Espectro da Pobreza em Portugal*”, p.64.

de los periódicos. Evidentemente esto se da por causa de la toma del control de los mismos por el gobierno, momento en el cual el régimen se apropió de los aparatos de comunicación masiva del país.

En los años 50s, momento en el cual Palla y Martins aparecen dentro del escenario fotográfico portugués, una nueva ola de fotógrafos brota y este grupo se desenvuelve lejos de los espacios y grupos tradicionales como los salonistas⁶⁶, además de mostrar la necesidad de hacer frente a la censura que aprisionaba toda forma de expresión divergente del gobierno. Este nuevo grupo se aleja de las estructuras y espacios donde por mucho tiempo la fotografía encontró su nicho. Estos nuevos individuos trabajan con motivaciones diferentes, interesados en proyectos personales, buscando otras formas de expresión y libertad a la hora de producir, financiando personalmente sus trabajos. Según Sena “*O foto club 6x6*” representaba la ortodoxia⁶⁷ que hasta la fecha envolvía la fotografía portuguesa. Entre los grupos que dominaban de cierta forma el campo también se encontraban a nivel internacional, la Federación Internacional del Arte Fotográfico, FIAP, la Amateur Photographer, la Royal Photographic Society, la Revista Arte Fotográfica España 1952, la Câmara 1949 de Coimbra y la Associação Fotográfica do Porto 1951. Sena apunta la decadencia del Grémio Português de Fotografia, quien ya no ejercía ninguna influencia en el escenario fotográfico nacional, además de resaltar que el grupo Câmara, era tal vez el más significativo⁶⁸.

Como podemos observar, hasta mediados del siglo XX, la fotografía portuguesa sufrió varias transformaciones, iniciando su andar en los finales del siglo anterior, un camino marcado profundamente por la llegada de un gobierno autoritario en las manos de António de Oliveira Salazar, quien con su estructura de poder inundó todas las esferas de la vida. A partir de esto la fotografía portuguesa se puede decir que sufre una ruptura en su transcurso y solo hasta los mediados de siglo comienza de nuevo a resurgir libremente, con fotógrafos como los que nos ocupan en este trabajo, fotógrafos con otros intereses y necesidades artísticas, influenciados por una multiculturalidad llegada de otros países y sedientos de libertad.

⁶⁶ ÁGOAS, Frederico. 2017, “*O Espectro da Pobreza em Portugal*”, p.64.

⁶⁷ SENA, Antonio. 1998, “*A história da Imagem Fotográfica em Portugal*”, p.93.

⁶⁸ Ibidem.

*Una Mirada en Perspectiva al Universo “Lisboa Cidade Triste e Alegre” de Victor Palla y Costa
Martins, 1959*

UNIVERSO “LISBOA CIDADE TRISTE E ALEGRE”

1. Victor Palla y Costa Martins, activismo político.

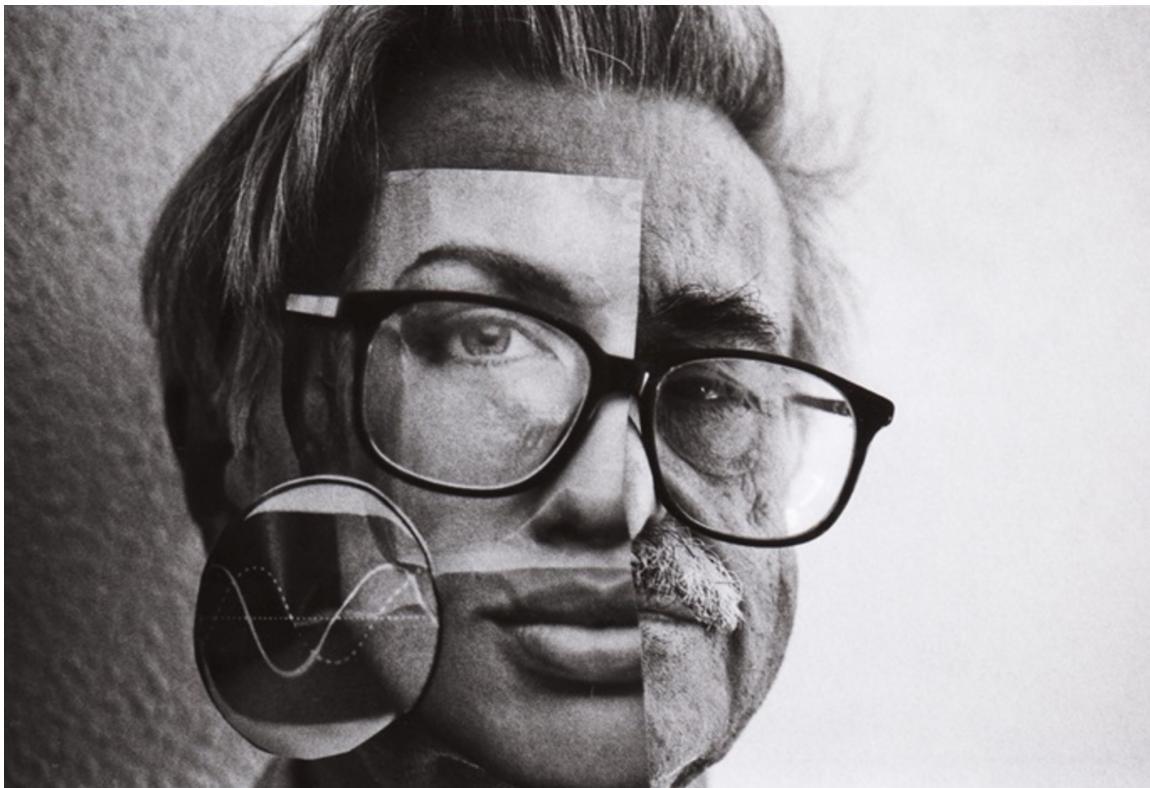


Figura 11. Retrato de Victor Palla. Por Maria Jose Palla.

VÍTOR MANUEL PALLA E CARMO, Arquitecto, fotógrafo, pintor y gráfico, nace en Lisboa en 1922, hijo de Vítor Manuel do Carmo, caracterizador de teatro (tal vez de este recibe las primeras influencias artísticas), y de Virgínia Ramos Palla, muere en el año de 2006. En 1939 comienza sus estudios de arquitectura en la Escuela Superior de Bellas Artes de Lisboa y termina el curso en el año 48, en la escuela Superior de Bellas Artes de la ciudad del Porto. Entre 1947 y 1955 participa de las llamadas Exposiciones Generales de Artes Plásticas y se hace seguidor del denominado Estilo Internacional en la arquitectura. Por los años 1952 trabaja en conjunto en un atelier con el arquitecto Joaquim Bento de Almeida, labor que desempeña por 25 años. Algunas

Una Mirada en Perspectiva al Universo “Lisboa Cidade Triste e Alegre” de Victor Palla y Costa Martins, 1959

de sus obras arquitectónicas más significativas fueron el Pic-Nic, Noite e Dia, o el Galeto de la Avenida de la República en la ciudad de Lisboa y el Cunha en la ciudad del Porto.⁶⁹

Su trabajo es variado, adentrándose en diferentes expresiones artísticas como la pintura, el diseño o la fotografía, además de la ya mencionada arquitectura. Del 46 al 56 trabaja en las editoras Arcádia e Atlântida, especialmente en la elaboración de caratulas para libros.

En 1959, en conjunto con Costa Martins, publica "Lisboa Cidade Triste e Alegre". Este proyecto fotográfico fue reencuadernado y reeditado por la Galería Ether en 1982, con el lanzamiento de la exposición "Lisboa e Tejo e Tudo - 1956/1959". El libro gana varios reconocimientos: Philippe Arbaizar (2002), revista do Centro Georges Pompidou, Martin Parr, Gerry Badger "The Photobook: A History" (2004), 2001 fue elegido como uno de los 100 mejores libros del siglo XX.⁷⁰



Figura 12. Exposición en la Galería del Diário de Notícias, Lisboa, de 21 a 28 de outubro de 1958 Costa Martins sentado al centro. Fotografía mostrada en la exposición “Lisboa tem Historia”. Retirada del blog de Alexandre Pomar. http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2010/03/victor-palla-costa-martins-1958-2.html

⁶⁹ Página de interne Universidade do Porto:

https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20victor%20palla

⁷⁰ Ibidem.

MANUEL COSTA MARTINS, al igual que Victor Palla, nace en el año de 1922, y muere en 1996. Estudió Bellas Artes en la ciudad de Lisboa y en la ciudad de Porto, se graduó de arquitecto en 1948. Luego de esto trabaja como arquitecto proyectista para el Ministerio das Obras Públicas. Desde al año de 1956, comienza a trabajar en el proyecto *Lisboa Cidade Triste e Alegre*. En su producción arquitectónica resaltan proyectos como los edificios de habitación en lugares como Olivais en Lisboa, 1962, al igualmente que algunos edificios en la Calle Cidade da Beira. Además se destaca como fundador de la Galería Prisma en Lisboa en el año de 1973, también trabajó como profesor en la IADE – Escola Superior de Design desde 1970 hasta 1976⁷¹.

Sobre la posición política de los autores y el papel que juega esta en lo que concierne a la publicación del libro, debemos preguntarnos si, conociendo el gobierno la actividad política de los autores, en especial la de Palla, estos tuvieron que jugar en dos campos para con esto contornar la censura, usando elementos tradicionales que permitían contradictoriamente crear una obra en contra del gobierno, entendiendo que este usa el tradicionalismo como forma de sustentar sus ideas. Se sabe que en la época, la publicación de libros que transgrediesen los límites de la censura eran confiscados, entonces es posible que dejar de lado la fotografía donde se representaba la vida más “dura” existente en los barrios periféricos de Lisboa fue una forma de “engaños” a las estructuras de control político. Es necesaria apuntar también que existen algunos ejemplos de fotógrafos que incursionan con su trabajo en la vida difícil del país, un ejemplo es el trabajo “As Mulheres do Meu País” donde autores como Maria Lamas, Alvão, Adelino Lyon de Castro e Artur Pastor, muestran una Lisboa donde la vida dura se ve de cierta manera representada. Especialmente sobre la ciudad de Lisboa el fotógrafo de prensa Eduardo Gageiro trabaja en su fotografía también algunos aspectos de esa vida difícil. El fotógrafo como individuo decide lo que quiere fotografiar y más importante, cómo fotografiarlo, Costa Martins y Victor Palla ciertamente tomaron decisiones a la hora de construir el libro, ellas se encuentran reflejadas en su construcción y en la elección de las imágenes, los textos y el diseño, decisiones que construyen su discurso. Es importante, como dicho a lo largo de este trabajo, el contexto para entender en perspectiva el libro en lo general pero juzgar esas decisiones de Palla y Martins es

⁷¹ Guia Urbanístico e Arquitectónico de Lisboa. Lisboa: Associação de Arquitetos Portugueses, 1987, p. 258.

una tarea complicada. Esto se da por la imposibilidad de conocer la totalidad de los hechos y a este problema se suma la posibilidad de variadas interpretaciones que la distancia del tiempo ofrece⁷².

Las fotografías del libro están posicionadas geográficamente en los barrios tradicionales de la ciudad de Lisboa. En un primer momento esto representa una contradicción, entendiendo que los autores eran activos políticamente y se posicionaban contra el régimen y en este caso las características semióticas de la fotografía, capaces de conjugar varios significados, juegan un papel importante ala hora de interpretar este hecho. Tal vez esta particularidad fue usada como forma de contornar los obstáculos que un régimen político autoritario imponía, estrategia que utiliza a su favor lo real e o no real. La investigadora Clarice Peixoto llama la atención para la paradoja de se creer en una contradicción al ver imágenes o fotografías, ya que lo real esta determinado por la lógica cronológicamente percibida,⁷³ ligada inevitablemente a nuestra materialidad, en contraposición con la representación que muestra una fotografía. “*Outro aspecto digno de atenção é o fato da imagem buscar garantir a existência do mundo real, em inversão paradoxal do que seria o vetor, lógica e cronologicamente, esperado: do real ao representacional*”⁷⁴. Así, la realidad de las fotografías en el libro, aunque en un primer momento representen la Lisboa de los barrios traicionales del centro, en un segundo momento puede a causa de la doble interpretación que la fotografía permite, representar otra perspectiva, la de una Lisboa politizada donde dos fotógrafos usan las armas de sus enemigos a su favor. En este caso se aprovechan del tradicionalismo para contraponerse al gobierno. La idea de mirar el libro como un discurso político es un juzgamiento que nos proporciona la mirada en perspectiva, ayudada por el mape de los factores que lo influencian, una posibilidad que solo el alejamiento de ese cosmos histórico nos permite.

A mediados del siglo también surge el avance de la migración para la ciudad, y los barrios pobres crecen, el olvido de estos acontecimientos en la fotografía del libro, tal vez es uno de los principales factores que insinúan la falta de un carácter “transgresor” o “anti régimen” frontal, ya que esta era una realidad visible para cualquier persona de la epoca, según Marques, en 1959 los

⁷² CERTEAU, Michel. 1982, “*A Escrita da História*”, p. 262-263.

⁷³ PEIXOTO, Clarice. 2011, “*Antropologia e Imagem*, Vol 1.”, p.114.

⁷⁴ Ibidem.

dados eram “alarmantes: quase 11 mil barracas, a maioria sem agua e luz, alojando um total de 43 470 pessoas, cerca de 5% da população de Lisboa”⁷⁵.

Esta contextualización muestra algunos de elementos que quedan fuera de la selección a la hora de fotografiar, determinando la selección final de los elementos que componen el libro, (gráfica, textos, anotaciones, formato), en suma esto representa una posición política, posición que también es descifrada basándonos en algunos aspectos de la personalidad de los autores. En entrevistas, documentos y manuscritos, ellos muestran claramente su postura política, lo que ayuda a revelar el tipo de discurso político que el libro muestra, y que esta representado como vimos anteriormente por el rechazo a temas que exalten las obras del gobierno, así como por la elección de textos escritos por persona que al igual que ellos se encuentran en claro confronto, con los ideales las políticas y la represión. Esto permite entender el libro mas allá de la fotográfica como deleite estético, proporcionando una visión más global, alargando la interpretación del libro, y sacándonos de la bidimensional de la fotografía que “só existe no papel que asseguramos em nossas mãos”⁷⁶, en palabras de César Augusto de Carvalho, para complementar este carácter bidimensional, que solo existe en las pantallas de nuestros computadores, o de nuestros aparatos eléctricos.

Otro aspecto importante en este trabajo es el de construir una idea próxima de los autores como individuos, esto nos puede ayudar a juzgar mejor sus motivaciones a la hora de analizar el proyecto *Lisboa Cidade Triste e Alegre*. Una de los principales aspectos que surge en las aproximaciones a la vida de los autores, se refiere a la dimensión política de los mismos, tan presentes siempre que se accede a información sobre sus actividades, para lo cual se realizo una búsqueda en los archivos sobre ellos existentes en el Archivo Nacional de la “*Torre do Tombo*” en Lisboa, procurando información que permitiera entender el lugar que ocupan estos dentro de la esfera política del país. En esta búsqueda, especialmente en los archivos de la PIDE, se encontraron algunos documentos donde se revela información sobre los autores, en especial relacionadas con Victor Palla, a partir de ellos se puede entender de algún modo la posición política que Palla y Martins ocupan dentro de su entorno histórico. Se sabe también que para la

⁷⁵ MARQUES, Pereira Sandra. 2011, “Cenários do quotidiano doméstico: modos habitar, in História da vida Privada em Portugal, Círculo de leitores – temas e debates, 2011”, p.21.

⁷⁶ CARVALHO, Cesar Augusto. 2011, “*Os usos de fotografias de família, Antropologia e imagem*”, p.139. El autor relata parte de su investigación referente a las fotografías de álbuns de familia.

época, los órganos ideológicos del gobierno aprovechaban los medios de comunicación masiva, para alargar sus tentáculos hasta los más escondidos rincones del país, controlando y usando herramientas como revistas y periódicos, esto importan especialmente en el presente trabajo, pensando que este control también se alarga hasta la vida artística, controlando los parámetros que determinan lo que puede o no ser publicado, censurando elementos como fotográficas y filtrando a su antojo lo que llegaba a la sociedad. Esta apropiación de la imagen fotográfica por el gobierno suplantaba lo que Bourdieu llama grupos del campo que en su dialéctica consolidan los parámetros exigidos, así como los reglamentos para la aceptación⁷⁷, lo que quiere decir, que la construcción de la fotografía portuguesa, desde comienzos de los años 30s hasta mediados del siglo, estaba alienada a las decisiones de un régimen político, dejando infértil la discusión y contribución de autores libres. Algunos ejemplos de esta retórica política se puede observar en revistas como *Flama* o el *Século Ilustrado*, principales ventanas de la publicidad pro régimen. Además este dominio de la imagen por parte del estado, también se puede ver en la actuación de algunas corporaciones, que en palabras de Maria Siza, definían la vida asociativa existente, siendo responsables por las exposiciones, salones y concursos, todo esto controlado por el Gremio Portugués de fotografía. Siza también apunta que la revista *Objetiva*, encargada de difundir la vida artística, era casi un órgano del estado⁷⁸, Costa Martins y Victor Palla son parte de un escenario, donde son forzados a construir su obra artística, de forma a “concordar” de alguna manera con las reglas impuestas por la censura, esto como es evidente determina fuertemente el resultado final de su trabajo.

Retomando la figura de los autores para entenderlos como individuos políticos, dentro de las informaciones encontrada en los archivos de la Torre do Tombo, específicamente en los archivos de la Policía Política, se encontró que la actividad política de los autores era conocida por la PIDE, en esta información podemos encontrar evidencias de sus lineamientos políticos, críticas, y luchas. A continuación hago una lista de los documentos recopilados, y la transcripción de los mismos:

⁷⁷ BOURDIEU, Pierre. 2009, “*A Economia Das Trocas Simbolicas.*”, p.101.

⁷⁸ SIZA, Maria Teresa. en el texto escrito para la Página oficial de las comemoraciones e Varsóvia de los 40 años de la Revolución de los Claveles, con el título “*Fotografia e fotógrafos, antes e depois da Revolução do 25 de Abril*”

1. Boletín de información pedido por la “INSPEÇÃO SUPERIOR DE ENSINO, PARA OTER PERMISSO DE ENSINO PARTICULAR RESULTADO”

Resultado:

“NAO SE VE INCONVENIENTE”⁷⁹

Manuel Ramos da Costa Martins.

2. Boletim de informação respeitante a Manuel Ramos da Costa Martins para candidato a arquiteto ministério das obras públicas direção general dos edifícios e monumentos nacionais, candidato a arquiteto desta direção.⁸⁰

3. Atualização de morada, Victor Manuel Palla e Carmo.

Folha com a atualização da morada 07/04/52.

Rua Coelho da Rocha número 69 estudo 8, Lisboa.⁸¹

4. Carta publicada en el periódico Avante dirigida al Presidente de la República.

Del numero 166 de marzo de 1952, Jornal Comunista e clandestino “Avante”.

En la carta se pide que los dineros destinados a la defensa se relocalicen en otras necesidades y que los pactos con organizaciones como “O Pacto do Atlântico” sean derogadas, pidiendo específicamente que este dinero sea usado para suplir necesidades del pueblo literalmente Victor Palla pide que “Portugal abandone a organização do pacto do atlântico” “e que los verbas destinadas al rearmamento serem aplicadas no melhoramento do nível de vida do povo Português e a combater a grave crise económica nacional;”⁸². firma Vítor Palla.

5. Comunicado entregado a la prensa el día 4 de noviembre de 1953 pg. 64, por la Pró-liberdade de Expressão. En este comunicado Victor Palla es uno de los formantes.

En el comunicado se pide el fim de la censura “os abaixo assinados, intelectuais portugueses, jornalistas, escritores, cientistas, e artistas, considerando que a existência, a um quarto de

⁷⁹ PIDE/DGS, SC, bol, 142535. Torre do Tombo, Lisboa.

⁸⁰ PIDE/DGS, SC, bol, 142535. Numero Unidades de instalação 8071 Torre do Tombo, Lisboa.

⁸¹ PIDE/DGS, SC , cota ap, sc sr 2307/ nt 2478.

⁸² PIDE/DGS, SC, Bol, 142535, Numero Unidades de instalação 8071 Torre do Tombo, Lisboa.

*século, da Censura a Imprensa, a Literatura, e a Arte, em Portugal, constitui uma violação dos mais sagrados direitos da pessoa humana, da ONU, e ainda da própria Constituição Portuguesa, violação essa que ultraja muito especialmente os trabalhadores intelectuais que são a consciência e a inteligência da Nação ...”*⁸³.

6. Relatorio de Servicio Numero 261/ 954 para realizar una Revista Personal a Joaquim Cardoso Bento de Almeida, bien como una búsqueda en su residencia.

En el informe esta escrito por las 11:45 horas dos agentes suben al cuarto piso donde se encuentra el atelier de Almeida e su socio Vítor Palla, en el informe el gente relata “*Em dada altura o arquiteto Vítor Palla, sócio do referenciado, perguntou se, para efeito da busca, não era necessário um mandado de busca. Respondi-lhe negativamente, e que nunca ouvira até a falar em tal*”⁸⁴. En la revisión del atelier los agentes aprenden 70 ejemplares del libro “*Histórias de Amor*” del autor José Cardoso Pires⁸⁵.

A partir del contenido de los anteriores documentos se puede decir que los órganos de censura estaban interesados en las actividades de los autores, y por la documentación también se entiende que existía un seguimiento. Sobre el cuidado que Palla y Martins debían tener a la hora de decidir lo que incluían en el libro, existen relatos en los cuales se describe como la policía política prende material gráfico, en el prefacio a Carlos Afonso Dias, Lisboa 1989, Gerard Castello Lopes cuenta como Michael Barret por fotografiar un mendigo fue detenido por un “PIDE”⁸⁶. Es posible entonces pensar que en la época en la que el libro es lanzado la fotografía portuguesa aún estaba fuertemente influenciada por padrones clásicos y sustentados por el control del régimen político, el libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” se encuentra en la frontera desde donde comienza el cambio de estos padrones, que se vendrían a consolidar en los años siguientes.

Se sabe también que su relación con el arquitecto Joaquim Cardoso Bento de Almeida, con quien compartía un atelier en la ciudad de Lisboa y donde trabajaban en conjunto en la edición de algunos libros, le proporcionó el conocimiento necesario para llevar a buen fin su

⁸³ PIDE/DGS, SC, Bol, 142535, Numero Unidades de instalação 8071 Torre do Tombo, Lisboa.

⁸⁴ PIDE/DGS, SC, Bol, 142535, Numero Unidades de instalação 8071 Torre do Tombo, Lisboa.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ SENA, António. 1998, “*História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*”, p. 114.

proyecto, también sabemos por los documentos contenidos en los archivos de la PIDE, que en este atelier, fueron aprendidos algunos ejemplares de libros. Y que el conocimiento adquirido por Palla sirvió para encontrar alternativas como la de no fotografiar la pobreza de la grande Lisboa de una forma directa y cruda, así como la elección de fotografías con temas y tradicionales para conseguir publicar el libro.



Figura 13. Tasca barrio la Mouraria Lisboa, un ejemplo de la valorización del tradicionalismo exaltado por el Estado Nuevo y Los Autores del Libro que hasta los días de hoy se mantiene. Por Marcelo Londoño.

Otro aspecto muy importante sobre la fotografía del libro, trata sobre la oposición a la fotografía que se podría pensar debería estar presente en la obra de dos arquitectos, mostrándose poco interesada en los grandes proyectos urbanísticos de la ciudad de Lisboa impulsados por el gobernó. Es interesante a primera vista la falta de interés de los autores por la fotografía relacionada con su área, podría se pensar entonces que esta decisión estaba directamente liada a su vocación democrática y a su posición en contra del gobierno.

Para terminar existe la idea de que el libro posee un tipo de discurso contra régimen, discurso que hasta ahora dentro de esta investigación no a sido posible comprobar, a nos ser por la reconstrucción de algunos aspectos de la vida de los autores, mas que concretamente en el libro no se ve claramente. Es también muy importante aclarar que la idea de reivindicación política que el libro ostenta, viene en general de su público, ya que en ninguno caso se ha encontrado que esta premisa sea expresada por alguno de los autores, la pregunta entonces sería ¿quiénes son los que reivindican esta idea?.

Desde siempre los individuos en ocasiones crean nocións de la verdad que resultan falsas, o engañosas, esto se da con el intuito de sustentar posiciones políticas o ideológicas. No es desconocido el uso que grandes líderes han hecho de esto, Maquiavelo refiriéndose al ámbito político, resalta como este tipo de ideas sirven como una forma de sustentar el poder, en el capítulo XVIII de su libro *El Príncipe* podemos ver un ejemplo “*No se necesita, pues, para profesar el arte de reinar, poseer todas las buenas prendas de que he hecho mención: basta aparentarlas [...]. Debe procurar que le tengan por piadoso, clemente, bueno, fiel en sus tratos y amante de la justicia [...]; pero al mismo tiempo ser bastante señor de sí mismo para obrar de un modo contrario cuando sea conveniente*”⁸⁷.

⁸⁷ MAQUIAVELO, Nicolás. 1984, “*El príncipe (1513)*”. p.104.

2. Breve cronología del libro “Lisboa Cidade Triste e Alegre”

“Lisboa Cidade Triste e Alegre” surge cuando la valorización del libro de fotografía como objeto de colección se consolida, un “valor” reciente para este tipo de obras, que despierta el interés de conservar o colecionar en los estantes de las bibliotecas personales, introduciendo otra forma de apreciar la fotografía, no solo para ser observada, mas ser poseída y colecionada, el “Lisboa Cidade Triste e Alegre” libro es uno de los ejemplos más evidentes de esta “Fetichização” en Portugal, percepción que predomina hasta los días de hoy, también es necesario definir que el espacio social donde este libro es valorizado esta claramente ligado a una élite artística, en la última feria del libro de Lisboa fúe lanzada la más reciente edición del libro a un costo de 90 euros cada ejemplar, lo que nos permite imaginar que aún despierta pasión en las nuevas generaciones, en especial en las personas que pueden acceder a la “Alta” cultura como apunta Hobsbawm, refiriéndose a que esta es un mecanismo que permite, aprovechando la sociedad de consumo y la era tecnológica, crear productos como libros que sean permanentes con el fin de ser preservados⁸⁸, una cadena de producción donde esta “clase” produce, consume y colecciona, todo dentro de un determinado nicho, el nicho de las élites artísticas.

Tabla 1. Breve cronología del libro “Lisboa Cidade Triste e Alegre”.

1952	Victor Palla hace un curso de producción y publicación de libro en el Arts Council of England.
1955/56	Victor Palla e Costa Martins inician el proyecto “Lisboa Cidade Triste e Alegre”. fotografiando hasta 1959, la selección consta de más de 6000 fotografías, que incluye imágenes hechas desde los finales de los años 40.
1958	Primera muestra de las fotografías en la Galeria Diário de Notícias de Lisboa, seguida por una muestra en la ciudad de Porto, en la Livraria Leitura.

⁸⁸ HOBSBAWM, Eric. se refiere a que “hasta el surgimiento de una cultura orientada por el mercado de masas en el siglo XIX, el mecenato encomendaba y coleccionaba la mayoría de los objetos de alta cultura, excepto los generados por esa primera cría de la revolución tecnológica, la maquina impresora. Viene de ahí la insistencia, que aun domina coleccionadores de “obras” únicas, no repetibles y por consiguiente caras, de lo aun es llamado de “Mercado de arte”. Hobsbawm 2013, p. 173.

1958/59	<p>Se edita el libro “<i>Lisboa Cidade Triste e Alegre</i>” e se distribuye en entregas mensuales por inscripción, 7 (ver anexo 2), entregas distribuidas por el Círculo do Livro, Ltda, una estrategia usada en la época para facilitar su financiamiento. Una que comparte algunas semejanzas con uno de los primeros libros que usa la fotografía como elemento gráfico dentro de una publicación, <i>The Pencil of Nature</i> de William Henry Fox Talbot fúe publicado entre 1844 y 1845 (ver anexo 3), usando la estrategia de distribución partes separadas, además de esta característica, este libro introduce las primeras técnicas de reproducción en serie, se sabe que la forma de imprimir “<i>Lisboa Cidade Triste e Alegre</i>” también representó una novedad.</p> <p>En esta edición también se imprimen 2.000 libros, y una edición especial de 60 libros firmada y numerada en cartulina extra de 200gms.</p>
1982	<p>La Galería Ether, retoma el proyecto y reedita el libro con una nueva encuadernación, y compilando todo en un solo volumen, resultado el libro que hoy podemos encontrar en algunas librerías. El 15 de abril del 82, António Sena inaugura la Galeria Ether, donde realiza la exposición “<i>Lisboa e Tejo e Tudo</i>” (1956/59), con fotografías de Victor Palla y Costa Martins, la cual era compuesta por fotografías de “<i>Lisboa Cidade Triste e Alegre</i>”. Ese mismo año y por causa de la exposición Antonio Sena se hace cargo de fabricar 200 libros con los fascículos sobrantes que Palla poseía.</p>
2006	<p>Primera subasta de fotografía en Portugal, se vende un ejemplar del libro por 1100 euros.⁸⁹</p>
2007	<p>Subasta Christie's em Londres un ejemplar con sobre capa se vende por 14.000 euros.⁹⁰</p>
2009	<p>Primeira reedición fascimilada hecha por la misma editora, acompañada de un booklet de Gerry Badger.</p>

⁸⁹ A este valor acresceu a comissão da leiloeira e o IVA – pelo que o valor final da venda foi mais elevado.

⁹⁰ Vendido por 9600 libras (http://www.christies.com/lotfinder/print_sale.aspx?saleid=20840&lid=1).

Mais informação aqui - <https://fasciniodafotografia.wordpress.com/2017/08/24/victor-palla-e-costa-martins-lisboa-cidade-triste-e-alegre-1959-2009-e-2015-3-do-photobook-de-badger-e-parr-a-reedicao-pela-pierre-von-kleist-editions/>

2017	La editora Pierre von Kleist editions, relanza la edición de 2015, en la Feria del libro de Lisboa a un costo de 90 euros. Capa dura / 175 paginas / b&w / 27.9 x 22.5 cm, ISBN 9789899776395
------	---

Es importante resaltar dentro de esta cronología el trabajo de Antonio Sena para posicionar y valorar el libro, es él quien relanza la publicación, rodiándolo de un grupo de personas que le atribuyen el valor que hasta los días de hoy ostenta. Es interesante para entender el valor dado al libro que las apreciaciones positivas del libro vienen en general de las personas que participan en su publicación, o que mantienen una relación estrecha con los autores. Observando como los más fervientes elogios se encuentran en las palabras de Antonio Sena, quien inaugura su Galería con la exposición de las fotografías que conforman el libro, y quien era amigo cercano de Palla. También se encuentra dentro de la revisión bibliográfica que en general el discurso contra régimen que se le atribuye al libro viene de la autora Lúcia Marques, quien apunta en su trabajo sobre el libro que “*A continuação desse empreendimento fotográfico, socialmente empenhado e revelador da expectativa de abertura democrática e de combate à arquitectura do “regime” através do modelo internacional, resultaria depois na publicação do livro homônimo*”⁹¹, siendo difícil encontrar algún comentario fuera de los suyos que refuercen ese discurso. Conjuntamente existe otras apreciaciones sobre el libro por parte de Madalena Lello, otra de las personas que conformaba el grupo fundacional de la galería Ether, ella en su blog resalta el instinto cinematográfico del libro, relatando como en el trabajo de la edición del libro hecha en el 82 por la Galeria Ether , a partir de algunos fascículos que Palla conservaba, se entendió que la construcción del libro era semejante a la de una película, reafirmando las semejanzas con los montajes de Fellini “*coube-nos, aos que estavamos ligados ao projecto ether, fazer a montagem do livro a partir dessa pilha poeirenta de fascículos tarefa que me pareceu semelhante à montagem de um filme. Ainda hoje sei de memória toda a sequência do livro.*”⁹².

⁹¹ MARQUES, Lúcia. 2008, “A contrução fotográfica da imagem da cidade: A partir da Lisboa, cidade triste e legre de Victor Palla e Costa Martins”. p.97.

⁹² LELLO, Madalena. en su blog “Saisdeprata-e-pixeis”. Publicación del 2007/01/14 a las 3:13 pm.

Link: <http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.pt/search/?q=Encontrados+por+Sena>

3. El olvido de la intimidad, la exaltación del espacio público y lo femenino en la fotografía de “Lisboa Cidade Triste e Alegre”.

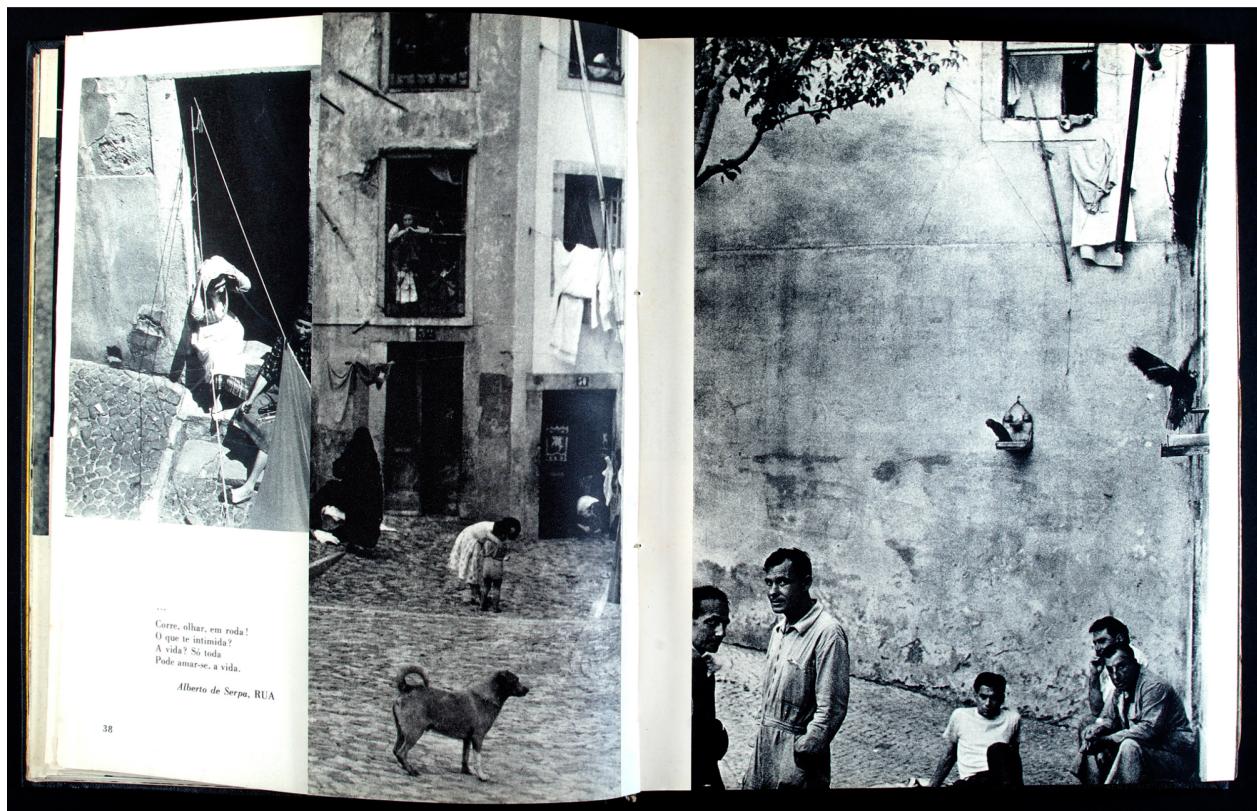


Figura 14. Donde vemos un ejemplo de la fotografía que resalta la vida en el espacio público⁹³. Por Victor Palla y Costa Martins.

Cada toma fotográfica, cada click del obturador, es una decisión que deja por fuera otros elementos, lo que determina la subjetividad de la toma fotográfica. La fotografía del libro “Lisboa Cidade Triste e Alegre” están limitadas a ciertos espacios geográficos, y en su totalidad se encuentran hechas en el espacio público, (ver tabla 2). No son muchas las fotografías que se adentran en los espacios privados, saber o intentar explicar lo que esta afuera del cuadro del negativo es una tarea difícil, mas si entendemos el libro como un producto histórico, también podemos intentar entender qué es lo que no aparece en sus fotografías. La primera idea que surge al adentrarnos en el asunto, es la falta de fotografías donde los temas arquitectónicos sean centrales, olvidando las grandes obras que se realizan para la época en la ciudad de Lisboa. En este punto las decisiones de los autores pueden ser entendidas como una posición política, una

⁹³ PALLA, Victor. MARTINS, Costa. 1959, “Lisboa Cidade Triste e Alegre”, p.38-39.

critica al gobierno y su maquina de propaganda, rechazando los emprendimientos de un régimen del cual no eran adeptos, negándose a fotografiar grandes obras, como la construcción de las avenidas nuevas, barrios familiares o las vías que hacían puente con ciudades próximas.

Tabla 2. Fotografías discriminadas en tipo de espacio y género, en orden según aparece en el libro.

Orden según aparece en el libro	Representación de:					Descripción corta
	Mujeres	Hombres	Otros	Espacios privados (pr)	Espacios públicos (p)	
1	x				x	casa ventana
2	x	x			x	mirador
3	x				x	calle
4			x		x	calle
5	x				x	calle puerta casa
6	x	x			x	calle, barrio
7		x			x	calle
8	x				x	-
9	x				x	calle escaleras
10		x			x	calle
11	x				x	calle
12		x			x	calle
13	x				x	-
14	x	x			x	calle
15	x				x	-
16	x				x	calle
17	x				x	calle
18		x			x	calle
19	x				x	calle
20	x				x	teatro
21	x				x	ventana
22	x				x	calle escalera
23	x				x	tienda
24	x	x			x	-
25	x				x	calle
26	x				x	-
27	x	x			x	calle
28	x	x			x	calle
29	x	x			x	calle
30	x				x	café
31	x	x			x	parque de juegos
32	x	x			x	-
33	x	x			x	-
34	-	-			x	mirador
35	x	x			x	mirador
36	x	x			x	calle
37	x	x			x	calle
38	x	x			x	puerta casa
39	x				x	puerta casa
40		x			x	puerta casa
41		x			x	calle

Una Mirada en Perspectiva al Universo “Lisboa Cidade Triste e Alegre” de Victor Palla y Costa
Martins, 1959

42	x			x	frente casas
43		x		x	calle
44	x			x	puerta casa
45	x			x	fuente de agua calle
46	x			x	calle
47	x			x	puerta casa
48	x			x	puerta casa
49	x			x	ventana
50	x			x	tienda
51	x			x	ventana
52	x			x	calle
53	x	x		x	calle
54	-	-		x	calle
55	x	x		x	calle escalera
56	x			x	calle
57	x			x	calle
58	x			x	calle
59		x		x	tienda
60		x		x	calle
61	x			x	ventana
62	x			x	ventana
63	x	x		x	calle
64	x			x	calle
65	-	-		x	calle
66	-	-		x	calle
67	-	-		x	ventana
68		x		x	puerta
69	x			x	calle
70	x			x	ventana
71		x		x	calle
72	x			x	calle
73	x			x	calle
74	x			x	tienda
75	x			x	calle
76	x			x	calle
77	x			x	calle
78		x		x	ventana
79		x		x	calle
80	x			x	calle
81		x		x	calle
82	x			x	tienda
83	x			x	calle
84	x			x	-
85	x			x	calle
86	x			x	calle
87		x		x	calle barco
88		x		x	calle
89		x		x	barco
90		x		x	barco
91	-	-		x	barco
92	x	x		x	calle
93		x		x	calle
94	x			x	calle

Una Mirada en Perspectiva al Universo “Lisboa Cidade Triste e Alegre” de Victor Palla y Costa Martins, 1959

95	x				x	calle
96	x	x			x	calle
97	x				x	calle
98	x				x	calle
99	x				x	calle río
100	x				x	calle río
101	x				x	calle río
102		x			x	calle
103	x				x	calle
104	x				x	calle
105		x			x	calle
106		x			x	calle
107		x			x	calle tranvía
108	x	x			x	calle
109	x				x	calle
110	x				x	calle
111	x				x	calle
112	x				x	calle
113	x				x	calle
114	x				x	calle
115	x				x	calle
116	x				x	calle
117	-	-			x	calle árbol
118	-	-			x	-
119	x				x	tranvía
120	x				x	calle
121	x				x	puerta
122	x				x	calle
123	x				x	calle
124	x				x	calle puerta
125	x	x			x	calle
126	-	-			x	carros
127			x		-	llavero
128	-	-			x	calle
129	x	x			x	calle
130		x			x	-
131	x				x	calle
132	-	-			-	recortes
133	-	-			-	billete
134	x				x	calle
135	x				x	calle
136	x				x	calle
137	x				x	calle
138	x	x			x	parque diversiones
139	x				x	-
140	x				x	tienda
141	x				x	calle
142	x	x			x	playa
143	x	x			x	-
144	x	x			x	-
145	x	x			x	parque de diversiones
146	x	x			x	-
147	x				x	-

148		x			x	calle
149	x				x	-
150	x				x	-
151		x			x	-
152		x			x	-
153	x				x	-
154	x	x			x	mercado
155		x			x	-
156	x				x	-
157	x				x	-
158		x			x	-
159	x				x	-
160		x			x	-
161	x				x	-
162	x	x			x	-
163	x	x			x	calle noche
164	x	x			x	calle noche
165	x				x	tienda
166	x				x	tienda
167	x				x	tienda
168	x	x			x	tienda
169	x				x	calle
170	x	x			x	calle
171	-	-			x	calle
172	-	-			x	mirador
173	-	-			x	calle
174		x			x	calle
175	x	x			x	calle
176	-	-			x	barco

Aspectos como la técnica existente determinan esta característica, el uso de películas rápidas comparadas con las existentes a comienzos de siglo, así como de cámaras mecánicas pequeñas que permiten fotografiar mientras se camina, permitieron que Palla e Martins realizaran sus fotografías mientras recorrían las pequeñas calles del Barrio Alto y Alfama, este estilo a la hora de fotografiar determina el resultados que vemos en el libro, una fotografía lejana a sus personajes, y a los espacios privados al interior de las viviendas, algo peculiar, al ver que la mayoría de las fotografías se realizan en lugares de habitación.

Sobre la fotografía del libro, esta puede ser interpretada como el registro de una época, mas es evidente que las limitaciones que surgen de la ilusión de realidad creada por el lenguaje fotográfico es un problema, por esto no es posible decir que a través de la fotografía del libro podemos entender la vida de los barrios céntricos de la ciudad, como sabemos el libro es en resumen una construcción ficcional, donde las personas fotografiadas son bañadas por discursos construidos, dejándolas sin “voz” propia, donde el fotógrafo posee la capacidad de atribuirles

discursos ajenos, por lo cual es necesario prestar atención a los elementos que constituyen la totalidad de la construcción existen en el libro, entendiendo que la realidad de los espacios, barrios y personas, no se limita a la captura de una imagen o a un momento fotográfico.

Al mirar las fotografías que componen el libro, vemos como los fotógrafos filtran su selección a los barrios “clásicos” de Lisboa, y presentan temas callejeros. Por el tipo de estilo deducimos que los fotógrafos caminaron por las calles buscando los temas de su interés, capturando con su cámara lo que a su frente ocurría, un recorte espacial que permite a Palla y Martins construir un universo delimitado en el tiempo y el espacio, dejando fuera de este una cantidad indeterminada de elementos.

En el libro se muestra la vida de los barrios del centro de la ciudad, especialmente el Barrio Alto y Alfama, donde parecido a la fotografía hecha hasta comienzos del siglo, no se aprecia de una forma clara la existencia de una pretensión de discursar sobre un tema o conflicto social particular. Sobre esto, podemos pensar que aunque Palla y Martins pretendieran al contrario de sus predecesores usar la fotografía para narrar temas donde el conflicto social existiera, esto no existe concretamente en las fotografías que el libro muestra.

Para entender mejor lo anterior recorri los barrios céntricos de la ciudad, intentando descubrir algunas de sus características, especialmente las espaciales y las condiciones de vida a la que los moradores están sometidos, entendiendo que estos barrios hasta los días de hoy conservan mucha semejanza con los fotografiados por Palla y Martins, especialmente en lo que concierne a los espacios públicos lugar común de la fotografía del libro, donde se olvida otra perspectiva, la de la vida privada donde el conflicto social es más evidente (ver figuras 15,16). A partir de la información recolectada en mi recorrido se hizo mas fácil entender la forma en la que los autores construyen su fotografía, así como reconocer algunos elementos que están fuera de su fotografía.

Una Mirada en Perspectiva al Universo “Lisboa Cidade Triste e Alegre” de Victor Palla y Costa Martins, 1959



Figura 15. Un ejemplo de la arquitectura del barrio La Mouraria en Lisboa, ejemplo de las escaleras que deben afrontar todos los días los habitantes de este barrio. Fotografía hecha durante la investigación, con el fin de entender la fotografía de Palla y Martins. Por Marcelo Londoño.



Figura 16. Hasta los días de hoy las personas discuten las condiciones de vida en los pequeños apartamentos del barrio la Mouraria, donde las condiciones en ocasiones son precarias, techos que caen y no protegen de la lluvia, mal sistema de cañerías son algunos de los reclamos más frecuentes. Por Marcelo Londoño.

No hace falta un grande esfuerzo para imaginar las dificultades de las clases pobres de una capital como la Lisboa de mediados del siglo XX, estas comienzan por las condiciones de las viviendas, pequeños espacios sin las condiciones mínimas, donde familias compuestas por varios miembros convivían dividiendo el mismo espacio. En ese tiempo al igual que hoy, las personas de edad avanzada debían sufrir la falta de accesibilidad, soportando la dificultad de subir o bajar las pequeñas e inclinadas escaleras que hasta los días de hoy se pueden observar en las edificaciones de los barrios céntricos de la ciudad, uno de los elementos olvidado mas importante dentro del recorte que el libro presenta, trata sobre los momentos íntimos, momentos presentes en todas las clases sociales, el amor, las relaciones familiares, la hora de la comida, la tristeza, sentimientos que para ser “capturados” en la fotografía necesita una proximidad estrecha entre fotógrafo y fotografiado, donde el contacto entre el uno y el otro supere la frágil mediación que la cámara construye. Para esto es necesario una convivencia que evidentemente en las fotografías del libro no se vislumbra y para la cual el fotógrafo debe hacer algo mas que caminar por las calles fotografiando al estilo de un “safari” lo que encuentra particular, una Lisboa personal e intima eliminada del universo “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*”, y suplantada por una Lisboa que valoriza el espacio publico como lugar de convivencia.

Otra perspectiva interesante, trata sobre la convivencia en los espacios publico que el libro muestra, y que tal vez se da por las condiciones arquitectónicas y sociales de los barrios, donde las personas se ven obligadas a realizar actividades que en los días actuales pertenecen al espacio privado. En las fotografías del libro vemos como los autores fotografián lugares como calles, parques, miradores o tiendas, tan solo arriesgándose a llegar a la puerta de entrada de las casas, o a tomas con lentes objetivos de ventanas, un estilo de fotografiar que a su vez muestra un distanciamiento personal con el foco de su trabajo representado en las personas, en palabras de los autores contenida en el texto referente a las páginas 60 y 61, citando a Avedon estos confirman esta idea “Como Richard Avedon, poderíamos dizer que o que sempre nos estimulou “foi o povo, as pessoas, nunca _ ou quase nunca _ as ideias”⁹⁴ Este texto contradice de alguna forma lo que vemos concretamente en las imágenes presentadas en el libro.

⁹⁴ PALLA, Victor. MARTINS, Costa. 1959, “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*”, p.60-61.

Otro aspecto del libro que vale la pena resaltar es la exaltación del género femenino, en el trabajo se realizó una catalogación de las fotografías dividiéndolas en género y espacio, lo cual mostró como de las 176 fotografías existentes, 92 retratan solamente mujeres, 31 solamente hombres, y 35 son de fotografías donde aparecen como tema central hombres y mujeres (ver gráfico 1). Este aspecto se puede explicar por el lugar donde los fotógrafos realizaron la mayor parte de su trabajo, los barrios de viviendas del centro de la ciudad, un lugar que en horas fuera de trabajo estaba habitado especialmente por mujeres, y niños, y que muestra como aún en la época estos espacios estaban ocupados especialmente por mujeres durante el día.

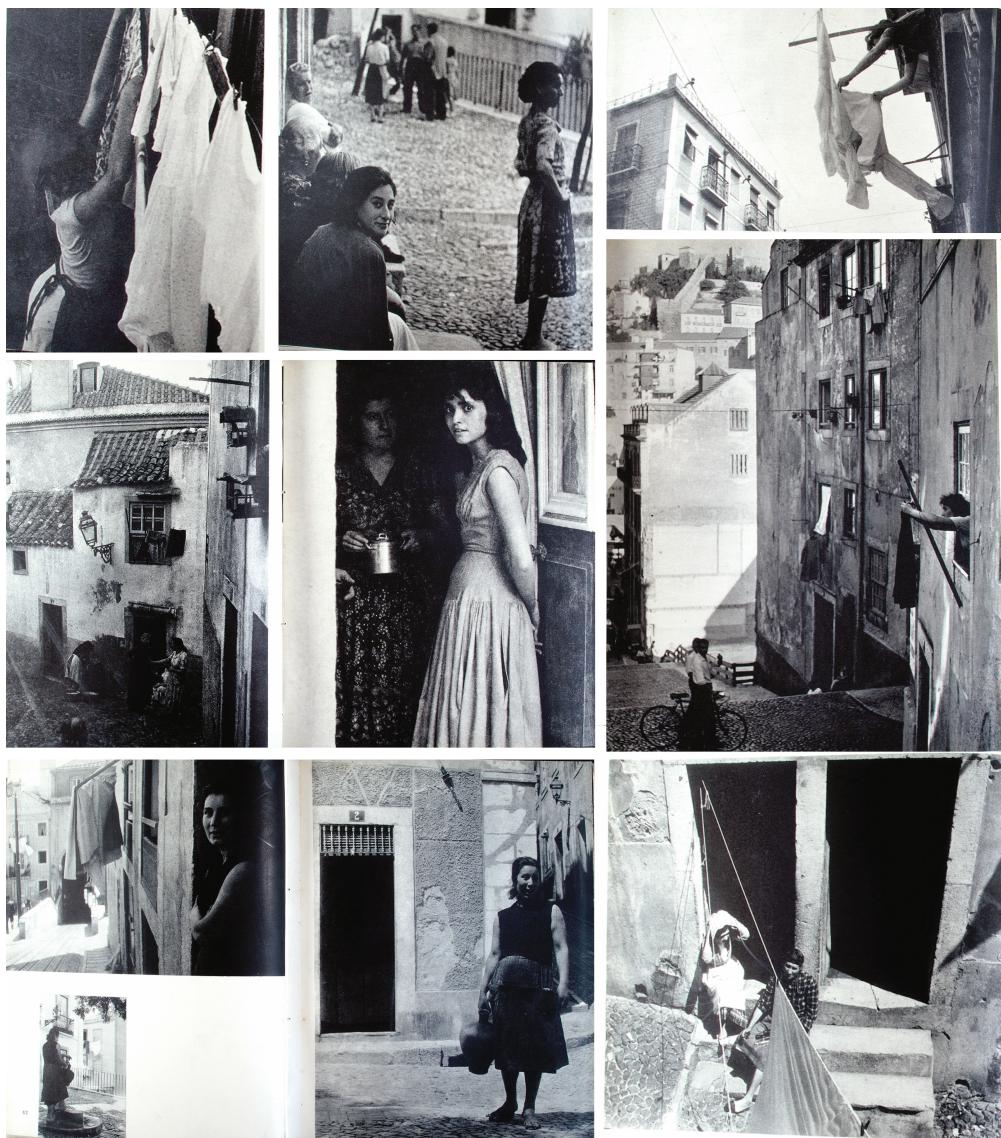
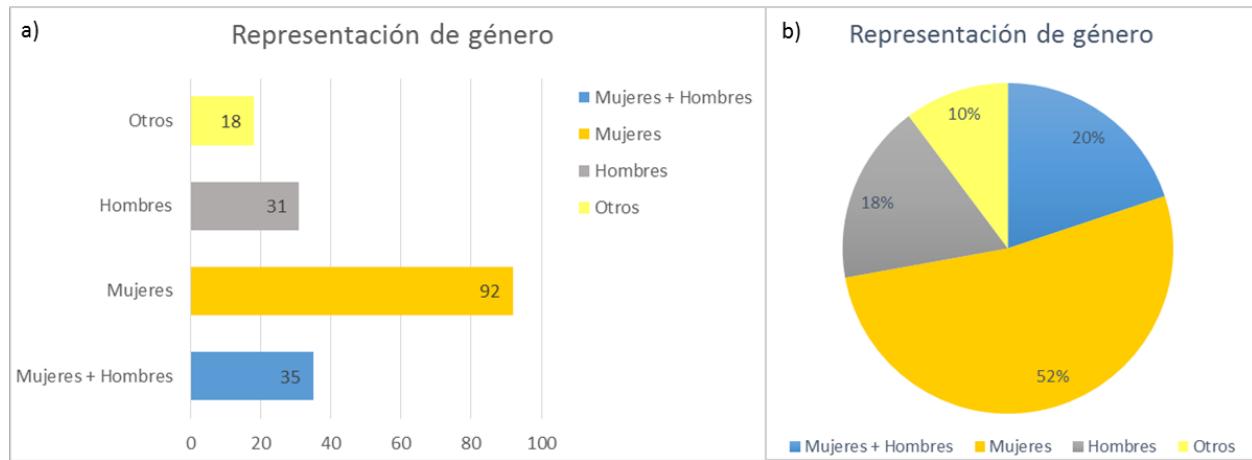


Figura 17. “Lisboa Cidade Triste e Alegre”. Segmentos de fotografías donde se ve la exaltación de las labores domésticas durante el día. Por Victor Palla y Costa Martins.

Gráfico 1. Representación gráfica de las fotografías del libro según género, Género (figura a) y porcentaje (b).



4. Limites de la Captura Fotográfica Dentro de Lisboa Cidade Triste a Alegre.

Un aspecto interesante sobre la fotografía del libro, se refiere especialmente al uso de esta dentro de la construcción del mismo, mostrando la forma en la cual Palla y Martins llevan las capturas fotográficas hasta sus límites, construyendo a partir de estas otras dimensiones que se alejan ampliamente de los padrones fotográficos impuestos hasta los días de hoy, donde la fotografía es valorizada por el respeto a lo capturado en el negativo fotográfico o el censor digital. Esto hace que al analizar el libro, se tenga que pensar él desde una perspectiva diferente a la del “el libro fotográfico”, por esta causa es que el libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” entra en otro terreno diferente al de la fotografía. En el libro podemos ver como en algunas ocasiones la toma fotográfica y su materialidad representada en el negativo, es manipulada a un nivel donde este se transforma en algo diferente, deformando y rompiendo el marco delimitante de los formatos establecidos, “irrespestando” los 36x24mm del negativo de 35mm, o los 6x6mm del negativo 120, (ver figuras 18/19). Como mencionado por la investigadora Lúcia Marques “*estas fotografias propunham um percurso imagético que negava a visão globalizante do plano e exponencial a natureza subjetiva do fragmento, do editing*”⁹⁵, lo que representa una contraposición a la tendencia y los padrones de la fotografía existente.

⁹⁵ MARQUES, Lúcia. 2008, “A contrução fotográfica da imagem da cidade: A partir da Lisboa, cidade triste e Alegre de Victor Palla e Costa Martins”, p.97.

Una Mirada en Perspectiva al Universo “Lisboa Cidade Triste e Alegre” de Victor Palla y Costa Martins, 1959



Figura 18. Maqueta de una pagina del libro “Lisboa Cidade Triste e Alegre”. Por Victor Palla y Costa Martins.



Figura 19. “Lisboa Cidade Triste e Alegre” p.116-117. Por Victor Palla y Costa Martins.

Algo más parecido al diseño o la plástica, donde a partir de la captura fotográfica se construye otra narrativa, algunos ejemplos de esta transformación se observan en la imagen deertura del libro, donde una panorámica de la ciudad es mostrada en altísimo contraste y fondo amarillo, desvirtúa la necesidad del “respeto” a la captura fotográfica, y mostrando como algo que en nada remite a la captura fotográfica (ver figura 18), mas parte de ella puede hacer parte de un mismo discurso. Otro ejemplo de esto se puede ver en la pagina 79 (ver figura 19) donde la figura de un barco y un tripulante en semejanza al ejemplo anterior, remite mas al diseño actual hecho digitalmente que a la clásica fotografía de mediados del siglo XX.



Figura 20. “Lisboa Cidade Triste e Alegre” A la izquierda, Fragmentos de la página de apertura del libro. A la derecha la página 79 del libro. Por Victor Palla y Costa Martins.

Como vemos el libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” representa un mixto de fotografía y arte plástica y diseño gráfico, una novedad que aún no se consolidaba totalmente en su tiempo, cuando la fotografía no había adquirido el lugar que hoy ocupa dentro de la escena del arte, faltarían algunos años para que esta gozara de la aprobación de la élites artísticas, o eruditos del campo que en su dialética y troca de saberes consolidan los valores que representan la legitimidad

que administra su campo, quienes en definitiva ostenta como dicho por Bourdieu, el dominio de los bienes simbólicos, o como apunta el mismo autor citando a Weber, quienes poseen el “*monopólio de manipulação legitima de uma classe determinada de bens simbólicos*”⁹⁶, manipulación legitima qué, para mediados del siglo XX en Portugal, estaba en manos de instituciones y élites determinadas por el gobierno.

Otra pregunta que aparece en el transcurso de la investigación y que ya fue mencionada es la falta de una mirada critica, lejos de las pasiones románticas que despierta el libro, es claro ver que en los trabajos donde se analiza el libro se resalten en inúmeros casos los atributos artísticos de los autores en áreas como la fotografía o el cine, siendo difícil encontrar criticas al mismo, critica que cuando aparece hace énfasis en el carácter interpretativo da las mismas, lo que no acontece con las virtudes que casi siempre son “verdades”, esto crea la imposibilidad de construir una visión global, y es uno de los principales problemas en la construcción de una mirada objetiva de lo que es y significa el libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” como producto histórico.

Para continuar con lo concerniente al universo que el libro presenta, aunque el trabajo fotográfico de este sea caracterizado por la exploración del tradicionalismo portugués, los barrios clásicos de la ciudad y las rutinas de la vida diaria, complementado por un estilo fotográfico moldurado dentro de la ortodoxia de la fotografía de su época⁹⁷, en termos estilísticos e técnicos por lo menos durante el momento de la captura fotográfica “el click”, el trabajo de edición final del libro muestra otro abordaje, con recortes no ortodoxos y técnicas de laboratorio que permiten en determinados casos corregir errores cometidos durante la captura, encuadres corregidos o retoques de sombras y luces, en este caso estos “trucos” son vistos como elementos que ayudan, complementan o enriquecen la narrativa, dejando de lado la duda a la falta de competencia

⁹⁶ BOURDIEU, Pierre. 2009, “Economia das trocas simbólicas”, p.108.

⁹⁷ MARQUES, Lúcia. 2008, p. 96. “*A construção fotográfica da imagem da cidade: A partir da Lisboa, Cidade Triste e Alegre de Victor Palla e Costa Martins*” “*Num país onde a fotografia se alinhava em regulamentos ditados pelos concursos dos Salões, e se hegemonizava através das atividades promovidas pelo Grupo Câmara, pelo Foto clube 6x6 e pela Associação Fotográfica do Porto, a presença dos arquitetos Francisco Keil Amaral e Victor Palla _ que foi também um dos organizadores das “Exposições Gerais” _, com fotografias, na VIII Exposição Geral de Artes Plásticas (snba, 1954), refletira um alargamento fatidicamente pontual à fotografia, que logo terminaria na sua décima edição (1956), coincidindo com o arranque do projeto de Palla/ Martins em torno da capital lisboeta.*” comunicação apresentada no curso teórico do CAM. A construção fotográfica da Imagem da Cidade a partir da “*Lisboa, Cidade Triste e Alegre*” de Victor Palla e Costa Martins.

técnica de los autores, este punto es importante teniendo en cuenta la sobrevalorización que en la época se tenía por la técnica, cuando el libro fue publicado aunque la fotografía ya se adentraba en otros mundos, aún se sentían rastros de la tradición de décadas pasadas donde lentes, cámaras Leica, procesos de laboratorio o leyes estéticas aún aparecían como elementos constantes. En los textos de los autores que aparecen en el libro se pueden encontrar referencias o evidencias de esta dicha ortodoxia, según los autores “*tudo o que a fotografia tem a dizer esta em ela própria...O fotografo é um bicho [...], cheio de curiosidade técnica, amoroso pelos instrumentos de sua artesanato*”⁹⁸, en este comentario se observa la exaltación o pasión por la técnica, y la valorización que esta produce a la fotografía. En otros textos esta pasión es suplantada por la interpretación subjetiva de los errores, pues la manipulación fotográfica hecha en el laboratorio que “salva” las fotografías sobre expuestas o mal encuadradas, no son errores, mas una muestra de las capacidades artísticas y una contribución de los autores al libro, esto lo podemos ver en el siguiente texto “*Quais são os componentes básicos duma boa fotografia, depois do seu interesse humano? Palavras como <composição>, <textura>, perfeição técnica>, perdem por vezes o sentido ou adquirem sentidos academicamente heterodoxos ou muito particulares. <Perfeição técnica>, ao fim e ao cabo, só pode querer dizer que a técnica usada foi a que mais perfeitamente se adequava à ocasião, ao tema e a intenção do autor.*”⁹⁹, como vemos en este se justifica el forzado del revelado en la fotografía del mirador de Santa Catarina, pagina 2 y 3 del libro (ver figura 20), caso en el cual el grano de la película aparece con fuerza, lo que en general es visto como un defecto, siendo la solución a esto, usar velocidades más cortas, películas más rápidas o diafragmas más abiertos, en el texto se aclara que la abertura es 3.5 y es usado un lente Elmar 50mm, existen lentes de este tipo con abertura 2.8, lo que reduce la exposición, mas la referencia exacta del lente no existe.

⁹⁸ PALLA, Victor. MARTINS, Costa. 1959, “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*”, p.2-3.

⁹⁹ PALLA, Victor. MARTINS, Costa. 1959, “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*”, p.2-3.

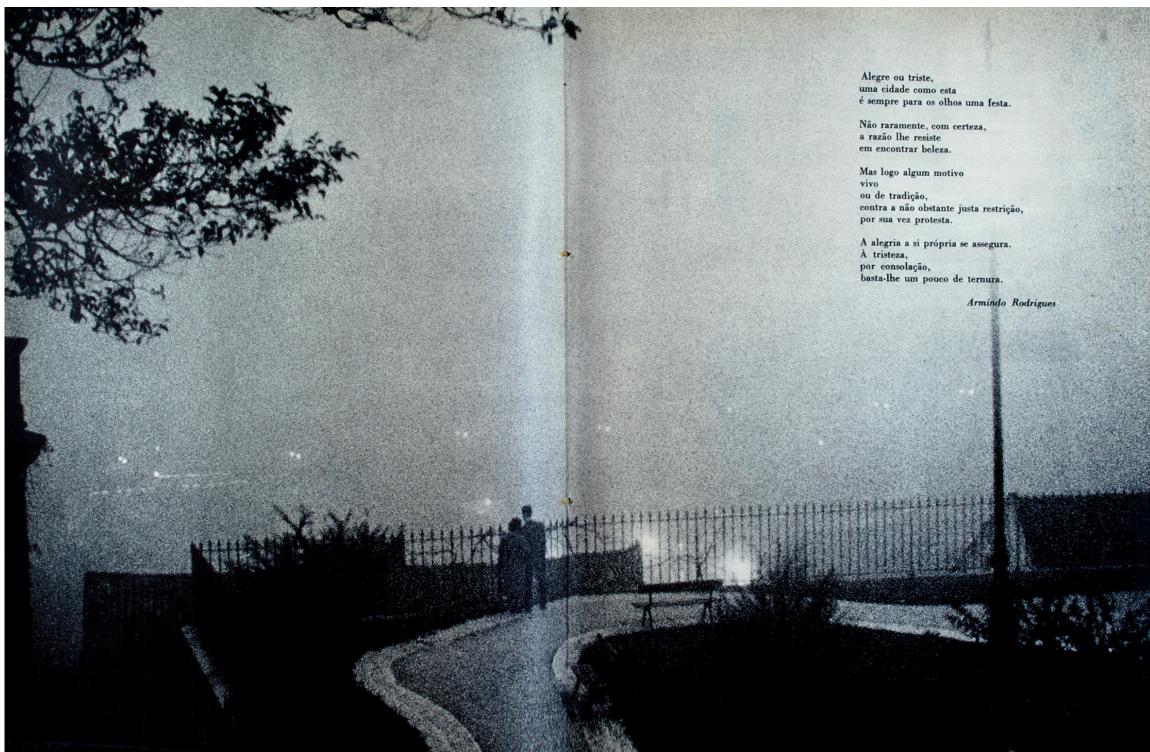


Figura 21. “Lisboa Cidade Triste e Alegre” mirador de Santa Catarina., paginas 2-3. Por Victor Palla y Costa Martins.

Un aspecto muy importante a resaltar es la existencia de una fuerte influencia del diseño¹⁰⁰, en el libro, es significativo prestar atención a este aspecto ya que los autores apuntan que su creación no esta formateada dentro de los términos de un libro de fotografía, y si, dentro del termino poema visual, esta característica permite una cierta libertad de interpretación, que dentro de los límites de un libro de fotografía documental o periodística no existiría, por lo menos teniendo en cuenta los padrones establecidos al día de hoy dentro del área, la fotografía del libro presenta una forma gráfica de usar el recurso fotográfico, aprovechándolo como narrativa, algo parecido a la literatura, donde las imágenes pueden recomponerse para construir el mensaje, al igual que cuando la sintaxis de una frase se cambia, o como lo hace un editor cuando monta las secuencias de una película, esta forma de trabajo por lo menos en el proceso de creación es más parecida al collage, que a la edición fotográfica, donde elementos son recortados y reubicados, alejándose por completo del estilo “libro fotográfico” donde lo que importa es encontrar un formato en el cual las fotografías se encajen en su totalidad, y donde toda la propuesta gráfica

¹⁰⁰ SENA, Antonio. Nota de prensa sobre el libro, publicada en el periódico de Letras, nº 31, pagina 27, de Abril de 1982, donde escribe que “Podemos acusá-lo de ser um livro mais gráfico (pela impressão) ou cinematográfico (pela paginação) do que fotográfico.”.

esta limitada por los formatos de la misma. En el libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” pasa lo contrario, el libro en su totalidad es lo importante, colocando los varios factores de su creación en balance, fotografía, texto, diseño gráfico, colores, papel, textura, hacen parte de un universo completo en el cual todos se encuentran en similitud de estatus, el término poema visual usado por los autores representa lo anterior, esto también lo podemos ver en la forma en la cual la maqueta del libro es construida, en ella vemos como el balance entre estos elementos, se encuentra desde los primeros bocetos (ver figura 22).



Figura 22. Maqueta de una pagina del libro “Lisboa Cidade Triste e Alegre”. Por Victor Palla y Costa Martins.

Solo por lo anterior creo valida la relación que se hace del libro con el cine y la técnica de montaje de una película, donde también a partir de fotogramas recolocados espacialmente se crea una narrativa, mas es evidente que esta comparación no es clara y corresponde más al proceso de creación que al resultado final, es difícil encontrar esta influencia en el libro a no ser por lo mencionado anteriormente, la falta de relación entre esta idea y el libro se encuentra especialmente en la diferencia de formato usado, formato este que contradice al de la pantalla de cine, la semejanza el lenguaje cinematográfico parece una interpretación extrema, donde a partir de procesos de producción se pretende valorizar el resultado final.

5. El Contexto

Existen diferentes parámetros que son necesarios a la hora de interpretar una imagen, siendo la contextualización de la misma una de las más importantes, no es posible extraer información de una fotografía si no se conoce el contexto de la misma¹⁰¹, y por esto no es imposible que un historiador sin un contexto sea capaz de hacer un análisis profundo de un determinado fato histórico, usando como fuente imágenes. Esto es aún más complicado cuando se trata del análisis de una recopilación de estas, como sucede en el libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*”. Entender de que forma el contexto en el cual aparece el libro determina su configuración, fue uno de los objetivos de este trabajo y como vimos anteriormente elementos tales como la censura o la coyuntura política del Portugal de mediados del siglo XX, determinaron lo que son como individuos Victor Palla y Costa Martins así como su trabajo, convirtiendo el libro en un producto inevitablemente influenciado por su tiempo, y exemplificando la importancia del contexto de los autores para el entendimiento del significado de su poema visual. También es importante recordar que este dicho contexto también influencia al historiador, ya que como expresado por Certeau su lugar de habla lo determina “*Certamente não existem considerações, por mais gerais que sejam, nem leituras, tanto quanto se possa estendê-las, capazes de suprimir a particularidade do lugar de onde falo e do domínio em que realizo uma investigação*”¹⁰².

Otra herramienta que puede ayudar a entender la fotografía del Palla y Martins se encuentra en las afluencias de estos por fotógrafos como Henri Carter Bresson o Roberk Frank, fotógrafos pertenecientes a la nueva ola, fuertes representantes de fotografía documental y periodística, retratando la vida como “es” he intentando no perturbarla a la hora de fotografiar, iniciando el camino que hasta los días de hoy determina fotoperiodismo y foto documentalismo, los autores muestran esta influencia, en la forma como lo retratan la ciudad, mostrando sus dinámicas naturales, los niños en las calles jugando, los hombres en el café, las parejas apreciando la vista desde los miradores, el atardecer cuando los trabajadores se dirigen a sus casas y esperan su medio de transporte.

¹⁰¹ BURKE, Peter. 2005, “*Visto y no Visto*”, p.46.

¹⁰² CERTEAU, Michel. 2006, “*A escrita da história.*”, p.65.

6. El Libro y su fotografía.

Entonces esta a nuestra frente el libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” mostrándonos esa Lisboa de mediados del siglo XX, los lugares tradicionales, la vida diaria, las relaciones cotidianas desenvolviéndose frente a la cámara, la “realidad” de una época que el libro pretende conservar en un intento de no olvidar. Una Lisboa que sobrevive a los embates del tiempo que corre sin sosiego. Aquí estamos nosotros mirando para ella a través de un libro, alienados por nuestra caja construida personalmente llamada realidad, atrapados en nuestro tiempo, observando las fotografías en un intentando entender lo que en ellas esta, lo que nos pueden contar de una época lejana, un ejercicio en el cada uno encuentra lo que le es interesante, en este trabajo ese “interesante” se alarga mas allá de la iconografía, mas allá del universo contenido en el libro, ultrapasando la captura fotografía, he intentando ir mas allá de los límites impuestos por la hoja impresa, alargando nuestra mirada hasta otros espacios de la Lisboa de los años cincuenta, aceptando que el interés en un primer momento surge de las imágenes.

Susana Marques llama la atención para el fetiche que representa en la actualidad el Libro de Fotografía, y cómo, las recientes publicaciones compilando o mapeando la producción fotográfica del siglo XIX y XX relegan la historia de la fotografía, a la historia del libro de fotografía, ella resalta la diferencia entre una cosa y la otra, apuntando como el mayor problema en esta confusión, se refiere a la falta de profundidad en el análisis de la imagen fotográfica, diciendo que estas publicaciones “*Limitan a sua função, pela brevedade da análise, a um panorama cronológico incompleto da história da fotografia pela história do livro*”¹⁰³. Es posible tomar esta idea y trasladarla a la discusión sobre el carácter de “libro fotográfico” que *Cidade Triste e Alegre* ostenta hoy.

En el libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” la fotografía es solo una parte de varios elementos (poemas, recortes, arte gráfica, textos, desconstrucción del formato, modo de distribución,) dejando abierta la duda a su carácter específico de libro de fotografía, lo anterior no

¹⁰³ MARQUES, Susana Lourenço. 2016, “Fotografia-História, o pensamento em imagens Contributos para a leitura de «História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997» (António Sena, 1998) como um hiperdocumento”, pg 90. Sobre el surgimiento de los libros de fotografía y sus coleccionadores, en el texto ella hace un análisis de los diferentes tipos de coleccionadores así como sus motivaciones y muestra como esta corriente, determina el análisis de la fotografía, por lo menos cuando este se limita a las compilaciones donde se habla de la fotografía del siglo XIX y XX. Y como esto puede hacer que se confunda la historia de la fotografía con la historia del libro.

pretende discutir el uso de la fotografía en la construcción del universo del libro, mas deja abierta la pregunta, sobre si este es un libro de fotografía o no, si este transgrede los límites de lo que a los días de hoy representa.

Catalogar este como “libro de fotografía” puede representar un cierto anacronismo, ya que al ubicarlo históricamente su construcción toma mucha distancia de lo que para la época determinaba el “libro de fotografía”, definiéndolo tan solo por un elemento (la fotografía), por que entonces no decir que este libro es un libro de diseño, o como dicho por los autores un poema visual, no es necesario limitarse y encasillarlo dentro de un término, sin abrir la posibilidad a otros campos. Esto se da tal vez por la falta de interpretaciones a la hora de entenderlo, o por la imposibilidad de encontrar un lugar que lo explique globalmente, seria bueno aceptar la idea que plantea Sena en el catalogo del tercer encuentro de fotógrafos de Coimbra, con motivo de la exposición “Lisboa e Tejo e Tudo”, “*Poderemos acusá-lo de ser um livro pouco fotográfico, de, fotograficamente, ser um livro mais gráfico (pela impressão) ou cinematográfico (pela paginação), quer dizer, um livro do antes e depois da fotografia*”¹⁰⁴. Sena en su lucidez termina denominando el libro como una obra “foto-gráfica”¹⁰⁵, palabra compuesta que describe los dos principales elementos que constituyen el libro, una forma mas sensata de describir lo que es en realidad la publicación, es también importante recordar en la época también existen otros autores contribuyendo a la modernización de la fotografía en Portugal como Gérard Castello-Lopes, Sena da Silva ou Carlos Afonso, y aunque estos autores no conforman un movimiento organizado desde sus trabajos contribuyen en lo que se refiere a nuevas miradas desde el area.

Otra pregunta pertinente en este trabajo intenta explorar la construcción de los rasgos culturales resaltados por el estado, como el Fado, la melancolía o la pobreza. Sobre esto como vimos a través de el tradicionalismo, usando la danza de la vida para transmitir emociones una Lisboa dividida, una triste y otra alegre, o tal vez una Lisboa viva donde se ríe y se llora, en las imágenes del libro la belleza de la vista del morador de Alcântara alegra la noche de dos enamorados, una imagen repetida, poco novedosa, el cliché de las belleza del horizonte con las luces al fondo, la alegría de las clases superiores contemplando la belleza desde su pedestal, otras imágenes muestran la Lisboa de los barrios del centro, las calles donde las familias viven, donde

¹⁰⁴ SENA, António. 1982, nota de prensa (conforme. Alexandre Pomar), pág. 27 do Jornal de Letras, nº 31, de 27 de Abril 1982.

¹⁰⁵ Catalogo 1982, Encontros de Fotografia de Coimbra. (ver anexo 4).

la real y maravillosa vida se desenvuelve, la verdadera belleza del cotidiano donde la clases populares también aman, ríen y viven, así los autores asumen el papel de dios criador del universo *Lisboa Cidade Triste e Alegre*, usando sus retratados para construir su discurso.

Aunque las fotografías de Palla y Martins mostradas en el libro contienen un cierto carácter documental, aún se aprecia una distancia entre el fotógrafo y las escenas, las miradas sorprendidas de sus fotografiados los delatan, alejándolos de la fotografía documental o periodística y manteniendo una delgada línea de contacto con la fotografía que se venia haciendo hasta el momento. En los estados unidos en el año de 1956 William Klein publica su libro “Life is Good and Good For You” un libro con fotografías pasionales y confrontadores de la vida en la ciudad de New York, donde la la fotografía pictórica comienza a diluirse, aunque no sea posible la comparación entre este el libro y *Lisboa Cidade e Triste* por sus marcadas diferencias, si podemos decir que Klein representaba un fotógrafo en los moldes de las referencias de Palla y Martins, un fotógrafo que se ve inmiscuido en la escena sin miedo a perturbarla, asumiendo una participación voraz y consciente donde su presencia hace parte fundamental de la fotografía. Al contrario de esto en la fotografía de Palla y Martins se observa un distanciamiento, tal vez un intento fallido de no perturbar la escena, una idea que ya conocemos y que hasta los días de hoy el fotoperiodismo intenta preservar, tal vez el fotógrafo no aparezca en la captura fotográfica mas este hace parte inevitable de ella.

Una Mirada en Perspectiva al Universo “Lisboa Cidade Triste e Alegre” de Victor Palla y Costa Martins, 1959



Figura 23. Dance Happening, Tokio.

(Retirada de la pagina de la Galeria howardgreenberg.

<http://www.howardgreenberg.com/exhibitions/william-klein-tokyo-1961?view=slider#6>

Por William Klein.

7. Campo de poder, el carácter transgresor del libro “Lisboa Cidade Triste e Alegre”

Dice Foucault “*Donde hay poder hay resistencia*”¹⁰⁶ en ese aspecto el libro representa ese espacio donde la resistencia se hace visible, ¿mas de qué forma evidente podemos ver esa característica dentro del libro? Entender que este se opone al *status quo* que limita la evolución de la discusión en la escena de la fotografía portuguesa de mediados de siglo puede ser una respuesta, mostrando como estos se posicionan en contra de las fuerzas que ejercen elites del área, quienes determinan las reglas del campo de la fotografía para la época.

Estas elites defienden sus intereses mostrándose reticentes a la critica, y creando un escenario reaccionario que Palla y Martins de alguna forma intentan confrontar, Bourdeu dice sobre el poder de estas elites que “*vale dizer, em relação a todas as instâncias com pretensões a legislar na esfera cultural em nome de um poder ou de uma autoridade que não seja propriamente cultural, as funções que cabem aos diferentes grupos de intelectuais ou de artistas, em função da posição que ocupam no sistema relativamente autónomo das relações de produção intelectual ou artística, tendem cada vez mais a se tornar o princípio unificador e gerador (e portanto, explicativo) dos diferentes sistemas de sua transformação no curso do tempo*”¹⁰⁷, entonces podemos entender cómo estas estructuras de poder determinan el campo, ejerciendo presión sobre las decisiones de los autores y la configuración final del libro .

El poder que estas instituciones ostentan, puede descalificar a sus pares del área, actitud que se hace aún mas visible si estos desean sobrepasar los límites impuestos, estas instituciones usan festivales de fotografía, galeristas, concurso de fotografía o editores de grandes medios, como forma de hacer concreta su fuerza, controlando el mundo de la fotografía y apropiándose de una cierta “verdad”, una forma de sustentar su status. En el Portugal de mediados del siglo XX, estas instituciones están representadas por los Salonistas, gremios fotográficos y colectivos, algo parecido a lo ocurrido en la Francia clásica, donde el campo de las artes era dominado por los salonistas¹⁰⁸, estas instituciones sustenta y legitimación el discurso de grupos egemonicos,

¹⁰⁶ FOUCAULT, M. 1994, “No al sexo rey. Entrevista por Bernard Henry-Levy”, en Un dialogo sobre el poder, p. 161.

¹⁰⁷ BOURDIEU, Pierre. 2009, “A Economia das Trocas Simbólicas”, p.98.

¹⁰⁸ Ibidem.

usando herramientas como revistas, elites económicas, y grande medios de comunicación, para hacerse visible. A estas instituciones la obra de Palla y Martins se enfrenta, cuando ultrapasa los cánones establecidos por las mismas.

Referente a esto, Bourdieu elucida sobre cómo, en un determinado cuerpo constituido por una suficiente cantidad de obras, así como de medios y modos de producción jerárquicos, los individuos tienden en consenso a determinar las reglas que controlan el área, haciendo concreto su dominio, y delimitando las características que se deben cumplir para acceder a su grupo¹⁰⁹. La fotografía de Victor Palla y Costa Martins se aleja de las normas impuestas por el área. En la investigación se muestra como esta separación a las normas artísticas del momento, podrán erguirse desde su empoderamiento político, y su rechazo a la censura que domina las artes. En los documentos analizados se encuentran reflejadas algunas de estas actividades, en concreto sobre su lucha política. En las pesquisas hechas en el archivo de la Policía Política, se encuentran algunas fichas de los autores, especialmente sobre Victor Palla, donde se puede ver claramente su inconformidad con los mecanismos de control implementados por el gobierno (ver fichas PIDE, anterior sección 1.1), en estos documentos podemos observar algunas de sus acciones políticas, relacionadas con su trabajo, y actividades ligadas a la vida artística, especialmente lo que tiene que ver con la edición de libros.

Referente al libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” como objeto fotográfico, este representa según Maria Teresa Siza “*O grande acontecimento fotográfico dos anos 50*”, el surgimiento de esta obra, contribuye al cambio de estilo que venían ocupando los espacios fotográficos del Portugal de los años 50. Pero es importante aclarar que lo verdaderamente importante en el libro, se encuentra representado en el novedoso uso narrativo que Palla y Martins dan a los elementos fotográficos dentro de su obra.

El “poema visual”¹¹⁰ *Lisboa Cidade Triste e Alegre*, transgrede los parámetros establecidos por las elites del arte portuguesa, esto de alguna manera causa el olvido que en un primer momento el libro sufrió, olvido que termina cuando algunos años después en 1982 la

¹⁰⁹ BOURDIEU, Pierre. 2009, “A economía das trocas simbólicas” p.100. Habla sobre la Francia del período Clásico y de como la vida intelectual y artística se libera del comando de la aristocracia, mas en el estudio que nos ocupa esta explicación sirve para entender de que forma funciona la construcción del dominio de un determinado campo, en este caso el de la fotografía portuguesa de mediados del siglo XX. “A economía das trocas simbólicas”, p.100.

¹¹⁰ PALLA, Victor. MARTINS, Costa. 1959, “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*”.

Galería Ether lo rescata, reeditando la obra, y creando la exposición “Lisboa e Tejo e Tudo” 1956/59, cuando el medio proporcionaba los elementos necesarios para su reconocimiento. Como sabemos la novedad siempre es algo difícil de entender, ya que esta confronta las reglas de un determinado grupo, amenazando los privilegios de estos, al proponer un cambio en las reglas¹¹¹. Un ejemplo actual sobre la resistencia a los cambios dentro de la fotografía, en especial dentro del fotoperiodismo, esta ligado al interés de los grandes medios de comunicación de sustentar la idea de ”verdad” implícita en la fotografía, lo que mantiene aún en los de hoy su status, estableciendo una barrera a cualquiera que decida transgredir sus reglas, en este campo las élites están conformadas por editores fotográficos de periódicos y revistas renombradas como, el New York Times o la Revista Time, así como por directores de concursos como el World Press Photo, o festivales de fotoperiodismo como el de Perpignan. Estas instituciones determinan las reglas y defienden entre ellas los mismos parámetros, ejerciendo el poder de veto a nuevos abordajes en “su “fotografía”, el poder que ostentan también esta consagrado por el dominio de los medios y modos de producción, este poder se configura en el plano real por grandes y poderosos monopolios económicos, que administran empresas periodísticas de información como, periódicos, revistas, noticieros, canales de televisión, blogs y concursos, monopolios que responden a las necesidades de un determinado grupos. En el plano simbólico, su poder y status se sustenta sobre la idea de “poseedores de conocimiento”, lo que legitima su posición, sustentando la idea de que sus productos son poseedores de credibilidad, un poder demasiado fuerte y peligro, como para estar al servicio del poder grandes monopolios económicos.

Suscitar una discusión sobre el tema envolviendo a las élites del área puede ser una tarea imposible, ya que con el monopolio del poder, estas coartan a sus afiliados (fotoperiodista, fotógrafos), limitando su critica con la presión del desprestigio, es bueno aclarar que esta presión no viene solo de estas instituciones y sus dirigentes, mas también de otros fotógrafos, lo que imposibilita la mudanza que puede producir el intercambio de ideas.

En los últimos tiempos han surgido algunos ejemplos de la dificultad que produce para los fotógrafos, el continuar juzgando la fotografía como representante de lo “real”, situación que a hecho venir a la luz casos vergonzosos, donde renombrados fotógrafos de grandes agencias son descubiertos manipulando sus fotografías, en una clara contradicción a los parámetros que los

¹¹¹ BOURDIEU, 2009. Habla sobre la necesidad que tiene un determinado campo de organizarse y proveer un sistema de enseñanza que a la vez sirve como instancia de legitimación. p.151.

elevaron como iconos. En estas ocasiones, en su defensa estos fotógrafos asumieron la posición de ser “contadores de historias”, lo que de alguna forma les permite esa manipulación, posición hipócrita que solo se da por el hecho de haber sido descubiertos, ya que por varios años estos mismos mantenían su estatus bajo la protección de los parámetros que a la postre rechazaron. Un ejemplo de esto son las manipulaciones de Steve McCurry, icónico fotógrafo de la agencia Magnum, quien fue descubierto borrando elementos y cambiando fondos de sus fotografías (ver figura 22), la respuesta de este fotógrafo al ser descubierto fue, primero desconocer esa manipulación, atribuyéndosela a su personal de laboratorio, para después como dicho anteriormente definirse como un contador de historias.



Figura 24. Fotografía manipulada. Por Steve McCurry.

*Una Mirada en Perspectiva al Universo “Lisboa Cidade Triste e Alegre” de Victor Palla y Costa
Martins, 1959*

CONCLUSIÓN

En este trabajo se pretendió presentar un panorama general del significado del libro “*Lisboa Cidade Triste y Alegre*”, ícono de la fotografía portuguesa de mediados del siglo XX, para a partir de esto identificar los elementos que lo influencian, especialmente en lo que tiene que ver con las decisiones editoriales y fotográficas de los autores. Elementos como la coyuntura política del país, la escena del arte, y la posición política de los autores se hicieron relevantes para conocer en profundidad el universo del libro. Otra de las cuestiones relevantes que este trabajo propuso fue crear un entendimiento del tipo de discurso que el libro plantea, intentando aclarar las ideas que se le atribuyen, especialmente las que se refieren a su valor como discurso político. Identificar este discurso a través del libro es una de las misiones que este trabajo asumió. Como vemos, estas preguntas aunque parten de un mismo lugar (El Libro) y objeto histórico, no siempre se delimitan a él.

Durante el transcurso de la investigación de este trabajo fue posible entender de qué forma las ideas y significados contenidos en libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” son construidas por varios factores, existiendo elementos coyunturales que tocan directamente a la publicación. La primera se refiere al campo político, esto se hace visible en el declive del Estado Nuevo y la Doctrina Salazarista, ya que para mediados del siglo XX, este se encuentra desgastado. En el campo de las artes se identifica una necesidad de cambio, influenciada por las ideas del resto de Europa, que despiertan un rechazo al tradicionalismo que el Estado Nuevo promulga, ubicando el libro históricamente entre la línea que divide el estado autoritario portugués, llamado Estado Novo y la democracia.

Concretamente uno de los factores políticos que toca directamente a la publicación, se refiere a la censura, elemento determinante en las decisiones de los autores. A partir de la investigación se pudo comprender, que este aspecto influencia en gran medida los componentes de la fotografía de Palla y Martins, y que elementos como la selección de los temas, sujetos, lugares, etc, son elecciones que buscan una cierta consonancia a las reglas establecidas.

Lo anterior responde al por que del olvido en la fotografía de Palla y Martins, de temas donde la pobreza o las condiciones de vida difíciles sean mas evidentes, entendiendo que un gobierno dictatorial como el Salazarista podría censurar estas. En la investigación también fue posible descubrir qué tipo de instituciones intervienen en este asunto, revelando que esta coacción

provine en especial de colectivos, gremios, aparatos ideológicos del estado como la Policía Política, el Secretariado Nacional de Informação, así como de grandes medios de comunicación, representados en revistas y periódicos como, *Flama* o el *Século Ilustrado*, y también de élites del arte que se ubican a favor del gobierno.

A partir del análisis de algunas fuentes, en especial las fichas encontradas en el archivo de la PIDE de la Torre do Tombo de Lisboa, que tratan especialmente sobre Victor Palla y Costa Martins, se puede construir un perfil del lugar político que estos ocupan, dejándonos ver que su personalidad también estaba fuertemente influenciada por el rechazo al estado autoritario que vivía Portugal. En las fichas encontradas se observan escritos, donde en especial Palla hace críticas frontales a las decisiones del gobierno. El conocimiento que los autores tenían de su seguimiento por parte de órganos como la PIDE, se evidencia en la ficha numero 6 (ver pagina 45) donde el atelier de Palla es revisado por un agente de la PIDE, por lo cual la necesidad de actuar en su fotografía de una forma discreta, mas pensada para estar en consonancia con la necesidad de contornar la censura.

En la investigación a partir del libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” se pudo también entender otros aspectos que envolvían la vida de la época, estos aspectos son variados, y van desde la vida cotidiana de los barrios del centro de la ciudad de Lisboa, donde a partir del conocimiento actual de la arquitectura, así como de la vida diaria de los mismos, se puede en perspectiva hacer un análisis de la fotografía hecha por los autores, en este proceso se consiguió entender de qué forma Palla y Martins realizaban su trabajo fotográfico. A partir de esto se observa un distanciamiento entre ellos y sus “modelos”, característica que contradice ciertas manifestaciones recopiladas en el libro, específicamente en lo que se refiere al interés principal de su fotografía (las personas). A partir del análisis de sus fotografías, se puede ver como el interés principal a la hora de fotografiar es construir un discurso personal, una búsqueda estética subjetiva, así el interés como dicho no son las personas y si la satisfacción personal del fotógrafo. En el transcurso de la investigación también se puede entender que al fotografiar temas tradicionales, los autores Victor Palla y Costa Martins, encontraron una manera de contornar las limitaciones artísticas y políticas que la censura imponía, y que de lo contrario desencadenarían la prohibición de la publicación. Como referido, el conocimiento que la PIDE tenía de sus actividades y el seguimiento que se hacia del atelier donde trabaja Palla, se entiende la decisión de los autores, para no fotografiar sus temas en los barrios más populares y pobres de la ciudad

de Lisboa. Decidiendo entonces, fotografiar temas que el estado resaltaba (tradición, pobreza, trabajo, familia) elementos que eran usados para acrecentar el orgullo nacional, como forma de agrupar la sociedad en torno a un ideal, mas bañándolos de otras interpretaciones. Esta estrategia ayuda en cierto sentido a contornar las limitaciones que la censura imponía.

Otra cuestión que se plantea en la introducción trata sobre el olvido del libro en los primeros años de su publicación, esta pregunta dejó abierta una discusión, que se referente a las élites del campo de las artes, y cómo estas aún no estaban preparadas para aceptar la obra. Lo que se pudo constatar es que el libro por su estilo contradice los cánones de la época, transgrediendo los límites impuestos por el medio, y alargando las capacidades del lenguaje fotográfico y el diseño, en un mixto de elementos que como dicho anteriormente juegan en igualdad de condiciones constituyendo la obra en si. Esta transgresión confronta los moldes hechas en las instituciones artísticas que controlan el área de las artes en la época, instituciones como los Salonistas o algunos colectivos como el 6x6. El libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” huye a estos grupos siendo esta una iniciativa personal, autofinanciada que se alejada del circuito social que dominaba el área en la mitad del siglo XX.

Es conocida la dimensión política de los autores, y la importancia de esta en su vida personal, además de su capacidad para la innovación, adelantándose a su tiempo artístico, una muestra de su resistencia al conformismo, mostrándose ávidos de espacios creativos, recusando estilos preestablecidos, producto de un Portugal dominado desde algunas décadas por una misma idea, mas también un Portugal en proceso de cambio social y político, influenciada por corrientes ideológicas, sociales, artísticas, políticas, provenientes de varios lugares del mundo, influenciando una generación que busca suplir sus necesidades de transformación, recusándose a continuar presa a los dogmas del estado Nuevo y la ideología Salazarista, que promulgan la lealtad al tradicionalismo el nacionalismo y la religión. Esta necesidad de romper con lo establecido, se aprecia también en la forma como los autores tratan los límites del formato del negativo, negando la limitación que este determina, limitación también sustentada por la tradición fotográfica que exalta el encuadramiento desde la hora del click, rechazando la reconfiguración del encuadre en el laboratorio, en el libro podemos ver cómo esta idea es destruida, forzando hasta el límite la reconfiguración de la toma, cortando y ampliando el negativo hasta el extremo, en una muestra más de el rechazo a la tradición que los autores muestran en su obra de una forma paradójica.

El libro “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” contribuye a la transición fotográfica, una nueva vertiente cargada de simbolismo, de novedad en la edición y el recorte, dándole la mano al diseño, como bien lo muestra João Palla en su tesis doctoral “*O Lugar do Desenho na Obra de Victor Palla*”, esta multidisciplinaria, juega un papel importante cuando se trata de hablar del valor del libro.

Uno de los puntos más importantes del trabajo con el libro trata el carácter político do mismo, mirar en perspectiva sin las paciones culturales y nacionalistas que el libro despierta, permite complementar el abanico de posibilidades que este ofrece como fuente histórica, ya sabemos de su valor como patrimonio artístico, y su catalogación como representante de la fotografía neorrealista portuguesa, es bueno aclarar que sobre esto ultimo aun existe alguna discusión relacionadas específicamente con el carácter neorrealista de la obra de Palla y Martins, mas también es claro que existe un lado reivindicativo políticamente que solo con la comprensión de la figura de los autores puede ser entendido. Se puede pensar que existe una sobrevalorización del libro en cuanto a su discurso “contra el régimen”, mas viendo toda la información recolectada, podemos comprender que los autores, en especial Palla, ejerce si, un papel político importante como individuos, mas debemos pensar también que solo por esto no podemos entender el libro como un discurso reivindicativo de las libertades o rechazo al gobierno. Esta posición puede surgir por las pasiones que despierta el libro en la actualidad, aunque existen pruebas repetidas de la militancia política de Palla, esta no se plasmada con claridad en el libro. Durante la investigación no encontré elementos que me permitieran confirmar el estatus político del libro, para esto se tendría que hacer un ejercicio interpretativo bastante subjetivo, mas esta es una línea difícil de sobreponer para un trabajo histórico, por lo cual creo inconveniente esa postura. Podríamos pensar a lo mucho, que en un intento de disfrazar el verdadero objetivo del libro, el mensaje contra gobierno se disuelve a un nivel en el que esté es casi imperceptible, donde el acto de interpretación se lleva a tal extremo, que casi se debe leer en el libro lo que en él no está. Por esto en lo que concierne a este trabajo, solo se puede a través de las fuentes confirmar la posición política de los autores y no la de su obra.

Pensar el libro como una arma contra el régimen, a partir de la posicionan política de los autores, seria como pensar que estos en una especie de acontecimiento mágico, transforman lo tocan en armas contra régimen. Algo parecido a cuando el sacerdote en la liturgia, convierte el pan y el vino en la carne y la sangre de Jesús. Entonces nos podemos preguntar dónde están la

fotografía anti régimen de Victor Palla y Costa Martins, simplemente ella no existe, esta idea se podrá abstraer de los rasgos de su personalidad, en una especie de acto mágico, que dice que toda obra de un hombre contra el gobierno es contra gobierno, o toda obra de un hombre de derecha es de derecha, algo que evidentemente no se sustenta.

Sobre el estilo de la fotografía de Palla y Martins, podemos decir que este se encuentra determinada por la situación histórica que los rodea, por un lado su entorno, un Portugal de mediados de los años cincuentas, por otro la fotografía de mediados de siglo que encuentra nuevas perspectivas, intentando hacerse campo en un mundo donde aún es vista con desconfianza, y donde pocos son los fotógrafos que consiguen tener influencia verdadera dentro del arte. Palla y Martins comparten su momento histórico con fotógrafos icónicos como, Robert Frank, William Klein, William Klein, Henri Cartier-Bresson, nombres que a mediados de siglo determinaban las directrices que la fotografía, y que son referencia incontestable de esa generación. Palla y Martins hacen una fotografía con sus propios elementos, intentando encontrar ese equilibrio entre lo que dicta el área y lo que se quiere hacer personalmente, una adaptación a sus condiciones. En su fotografía se ve un estilo que las nuevas cámaras pequeñas permiten, cuando despojan al fotógrafo de equipos grandes y pesados, lo que posibilita el caminar mientras se fotografía, este estilo por sus características también produce cierto resultado, que también se aprecia en la fotografía de “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*”, una fotografía de momento, donde el contacto próximo y extendido con sus personajes es dejado de lado, valorizando el momento de la sorpresa.

En el libro se aprecia que el trabajo fotográfico de Palla y Martins, gira entorno al cotidiano de los barrios del centro de Lisboa, principalmente el Barrio Alto y Alfama, así como a las márgenes del Rio Tejo cercanas a estos barrios, realizado sus fotografías principalmente en las calles, realizando esporádicas incursiones al interior de algunas tiendas o bares, mas ubicando el 100% de sus fotografías en espacios públicos, cercanos a las casas de habitación. En las fotografías que componen el libro se encuentran en espacial mujeres y niños, estas características hacen que el universo mostrado fotográficamente por Palla y Martins sea un recorte baste pequeño de la Lisboa de mediados del siglo XX. Existe también una tendencia para explicar el valor del libro y su fotografía, a través del interés de los autores por las personas, cosa que según

las evidencias no es cierta. En el libro lo importante no son las personas¹¹², y si las fotografías donde ellas aparecen, este interés esta directamente relacionado con las necesidades de Palla y Martins, o sea, el verdadero interés es satisfacer las necesidades estéticas y fotográficas de los autores. En las fotografías hechas por Palla y Martins podemos observar el distanciamiento de estos con sus retratados, una fotografía alejada del espacio íntimo, donde se entiende que los autores no crean vínculo con sus modelos, la importancia del retrato es creada en espacial por el conocimiento profundo del individuo, donde a causa de esto en la fotografía se encuentren rasgos característicos de este, esto no pasa en los retratos de Palla y Martins, donde sus modelos se ven sorprendidos por la lente, y en ocasiones el distanciamiento es tal que estos no llegan a saber que fueron fotografiados, un estilo que privilegia el momento del click, y la mediación que la cámara hace entre fotógrafo y lo fotografiado. En resumen una fotografía que no valoriza la convivencia o el conocimiento íntimo de sus personajes, donde se valoriza más lo estético del retrato que lo personal. En este aspecto en especial se encuentra una contradicción, al confrontar el tipo de fotografía encontrada en el libro con las manifestaciones que lo acompañan, esto trata en espacial al valor que los autores dan a las personas en sus textos, valor que en la investigación y análisis de las fotografías no se encuentra representado, al no existir un contacto personal e íntimo con sus personajes, por esto deducimos que el interés de Palla y Martins no son las personas, ya que ellas son más que su imagen representada en lo bidimensional de la fotografía, olvidando sus historias, sentimientos y su voz, esto nos permite explicar que en la fotografía de Palla y Martins la necesidad es la estética del retrato, que a la postre servirá para crear un discurso personal.

También a partir del análisis y catalogación de las fotografías que aparecen en el libro, su división en género y tipo de espacio, se puede entender el recorte concreto, que estas presentan. Este recorte muestra el privilegio al espacio público, mostrando que el 100% de las fotografías incluidas en el libro se limitan a este, retratando en especial las angostas calles de los barrios de habitación, y las márgenes del río Tejo, una fotografía que se adentra al interior de las casas, limitándose a la vida hecha en la calle, y las actividades públicas, limitando la construcción global de la vida cotidiana, y dejando de lado la vida íntima de los lugares fotografiados.

¹¹² Victor Palla y Costa Martins, 1959, “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*”, Índice del libro, texto correspondiente a la página 4, “*Que por estas notas não se afigure que alguma vez o nosso ponto de partida foi um conceito técnico ou formal. Como Richard Avedon, poderíamos dizer que o que sempre nos estimulou <<foi o povo, as pessoas, nunca - ou quase nunca - as ideias>>.*

En el libro también se observa otra característica particular, al presentar una numerosa cantidad de fotografías en las que el tema principal son mujeres, o en las que solo aparecen mujeres, como vimos en los porcentajes presentados en la tabla 2, el 52% de las fotografías del libro muestran a mujeres únicamente (ver gráfico 1), y solo un 18% únicamente hombres. La explicación a esto, se encuentra al saber que los autores hicieron sus fotografías en horas durante las cuales los hombres en general están en su jornada laboral, también al saber que las fotografías se limitan a los barrios populares de habitación. Este recorte temporal y espacial, hace que en las fotografías del libro se valoricen las horas donde se realizan las labores domesticas, cuando los hombres se encuentran en sus trabajos, en las fotografías podemos ver algunas de estas actividades, extender la ropa para secarla, o el descanso de tarde hablando con las vecinas en la puerta de casa. En resumen una vida donde el personaje principal son las mujeres.

Para concluir lo referente al análisis del libro, vemos como este se adentra en otros universos diferentes a los explorados por la fotografía de su tiempo, tal vez Palla y Martins al no encontrar la posibilidad de ejercer su arte con total libertad por las razones ya mencionadas, encontraron estrategias que les permitieran expresarse en su obra de una forma más plena, para con esto romper los moldes establecidos por la fotografía de su época, Vítor Palla y Costa Martins tuvieron que explorar nuevos caminos, entrando en los terrenos de la transgresión, rompiendo el formato fotográfico, recortando el negativo a su antojo, manipulando las luces e sombras de la fotografía en el cuarto de revelado, y usando los elementos a su alcance para construir su universo artístico, lo que muestran la búsqueda de una narrativa diferente a la conocida. Este ejercicio creativo desarmoniza el entorno fotográfico que los rodea, lo que tal vez dejo perplejos a sus pares, una razón para que el libro no encontrara reconocimiento en un primer momento, determinándolo a ver la luz algunos años después, característica común en lo atemporal y lo que esta la frente de su propio tiempo. Este libro representa un discurso diferente del alienado panorama que Portugal vivía, un vestigio de una parte de la vida Lisboeta, donde apreciamos a dos hombres de su tiempo haciendo el camino para expresarse. Aún hoy en día es posible sentir algo de esa Lisboa que sufrió la represión de la censura mas donde las personas, ríen, lloran, amaban. El inmenso valor de este trabajo es ese precisamente, el que por las características de la fotografía nos trae esa Lisboa lejana, donde en un danza interpretativa se concretiza esa realidad latente que existe en la fotografía, y que solo es visible cuando en el proceso, ella y el espectador construyen el conocimiento, un conocimiento ligado profundamente

Una Mirada en Perspectiva al Universo “Lisboa Cidade Triste e Alegre” de Victor Palla y Costa Martins, 1959

a esos mediados del siglo XX, cuando Palla y Martins recorrían las calles de Alfama y el Barrio Alto sin saber que hoy los podríamos sentir.

*Una Mirada en Perspectiva al Universo “Lisboa Cidade Triste e Alegre” de Victor Palla y Costa
Martins, 1959*

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes Manuscritas.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo:

Boletín de información pedido por la “INSPEÇÃO SUPERIOR DE ENSINO, PARA OBTER PERMISSO DE ENSINO PARTICULAR RESULTADO, SOBRE Manuel Ramos da Costa Martins. PIDE/DGS SC bol 142535.

Boletim de informação respeitante a Manuel Ramos da Costa Martins para candidato a arquiteto ministério das obras públicas direção general dos edifícios e monumentos nacionais, candidato a arquiteto desta direção. PIDE/DGS SC Bol 142535 Numero Unidades de instalação 8071.

Atualização de morada, Victor Manuel Palla e Carmo. Folha com a atualização da morada 07/04/52. Rua Coelho da Rocha numero 69 estudo 8, Lisboa. PIDE/DGS SC , cota ap, sc sr 2307/ nt 2478.

Carta publicada en el periódico Avante dirigida al Presidente de la República. Del numero 166 de marzo de 1952, Jornal Comunista e clandestino “Avante””. PIDE/DGS SC Bol 142535 Numero Unidades de instalação 8071.

Comunicado entregado a la prensa el día 4 de noviembre de 1953 pg64, por la Pró-liberdade de Expressão. PIDE/DGS SC Bol 142535 Numero Unidades de instalação 8071 Torre do Tombo, Lisboa.

*Una Mirada en Perspectiva al Universo “Lisboa Cidade Triste e Alegre” de Victor Palla y Costa
Martins, 1959*

2. Fuentes Impresas.

PALLA, Victor, MARTINS, Costa “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” 2009. Ether / vale tudo menos tirar olhos. Centro de animação fotográfica, a.e.p. Círculo do Livro, Ltda.

Nota de prensa sobre la exposición “Lisboa e Tejo e Tudo ” de António Sena, en la pagina 27 del Jornal de Letras, nº 31, de 27 de Abril de 1982 (anexo 1).

3. Bibliografia.

ÁGOAS, Frederico. NEVES, José (organizadores), “*O Espectro da Pobreza: história, cultura e política em Portugal no século XX*”, Editora: Mundos Sociais, 2017

BLOCH, Marc. “*Apologia da História ou O Ofício de Historiador*” Jorge Zahar Editor Ltda. 2002.

BOURDIEU, Pierre. “*Campo intellectual y proyecto creador*” In Problemas del Estructuralismo. Mexico: Siglo XXI, 1967.

BOURDIEU, Pierre. “*O poder simbólico.*”, Rio de Janeiro: Bertrand, 2003.

BRIGGS, Asa e BURQUE, Peter. “*A Social History of the Media*” (From Gutenberg to the Internet), Vaz. — 2.ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

BURKE, Peter. “*História e teoria social.*” UNESP 2012.

BURKE, Peter. “*Testemunha ocular: história e imagem.*” Bauru: EDUSC, 2004.

BURKE, Peter, “*Visto y no Visto.*”. Crítica Barcelona, 2005.

BURKE, Peter. “*A Escola dos Annales 1929-1989.*” segunda edição UNESP, 1992.

CANCLINI, Néstor García. “*Culturas híbridas.*” Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CERTEAU, Michel. “*A Escrita da história Rio de Janeiro.*”. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

DIDI-HUBERMAN. Georges “*Quando as Imagens Tocam o Real*” * Traduzido do espanhol, por Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova, do endereço eletrônico: <http://www.macba.es/uploads/20080408/> Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

FEBVRE, Lucien. “Combates pela história.” 3. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

FOUCAULT, Michel. “*No al sexo rey.*” Entrevista por Bernard Henry-Levy, en Un dialogo sobre el poder, Altaza, Barcelona, 1994

GASKELL, Van. “Formas de fazer história.” Capítulo 8 HISTORIA DE LAS IMÁGENES. Alianza Editorial, 1996.

HOBSBAWM, E.J. “*Sobre a história.*” Companhia das Letras, 1998.

HOBSBAWM, Eric. “*La Era del Imperio, 1875-1914.*” Crítica Grupo Editorial Planeta, Buenos Aires, 2009.

HOBSBAWM, Eric. “*Tempos Fraturados, Cultura e Sociedade no Século XX*” Companhia das Letras, 2013.

LE GOFF, Jacques. “*História e memória, Documento Monumento*” (os materiais da memoria coletiva e da história), SP Editora da UNICAMP, 1990.

MARQUES, Lúcia. “A contrução fotográfica da imagem da cidade: A partir da Lisboa, Cidade Triste e Alegre de Victor Palla e Costa Martins” Lisboa, 7 de outubro 2008.

MARQUES, Sandra Pereira. “Cenários do quotidiano doméstico: modos habitar, *in* História da Vida Privada em Portugal, Autor José Mattoso, Círculo de leitores – Temas e debates, 2011.

MARQUES, Susana Lourenço. “A Fotografia no estante: “*Lisboa Cidade Triste e Alegre*” (1956/59-2009).” *In* “Fotogramas, Ensaios Sobre a Fotografia” Coordenação e organização Margarida Medeiros. Documenta, Portugal, 2016.

MARROU, H.I. “*Histoire de L`education dans L`antiquité.*”, Sexta edición revista y aumentada, Paris, Seuil, 1965.

MARTINS, João Palla e Carmo Reinas, “*O Lugar do Desenho na Obra de Victor Palla*”. Universidade de Lisboa, 2012.

MAUA, Ana Maria. “*Através da imagem: Fotografia e História interfaces.*” Rio de Janeiro, Tempo, 1996.

MAQUIAVELO, Nicolás. “*El príncipe (1513)*”, Madrid, Biblioteca E. D. A. F., 1984.

NIETZSCHE. Friedrich, “*Genealogía de la Moral*” Editorial Alianza, 2005.

Parte I e II” Tesis de Doctorado en Bellas Artes (Especialidade em Ciências da Arte). 2012.

PALLA, Victor e MARTINS Costa. “*Lisboa, Cidade Triste e Alegre*” , Pierre von Kleist editions, 2015.

PEIXOTO, Clarise. “*Antropologia e imagem.*” Garamond, Brasil, 2011.

POIVERT, Michel. “*A fotografia contemporânea tem uma história?*” Palíndromo, nº 13, jan./jun. ISSN: 2175-2346, 2015.

POMAR, Alexandre. “O neorealismo na fotografia portuguesa, 1945-1963”, em Miguel Figueira de Faria e José Amado Mendes (coord), Industrialização em Portugal no Século XX: O caso do Barreiro, Actas do Colóquio Internacional Centenário da CUF do Barreiro, 1908-2008, Lisboa, Universidade Autónoma de Lisboa, p.423-443. 2010.

SENA, António. *“História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997- Cap. VII, A Revolta Silenciosa da Humanidade”*. Porto: Porto Editora, 1998.

SORLIN. Pierre, *“Relaciones Historia-Cine”*. Sin data.

TAVARES, Emilia. *“Fotografia e neo-realismo em Portugal”* Museu do Neo-Realismo (coordenação de David Santos), Vila Franca de Xira, 2007.

TAVARES, Emilia. *“Retratos do povo”*. Em Como se Faz um Povo?, coordenado por José Neves, 401-414. Lisboa: Tinta-da-china, 2010.

TAVARES, Emilia. *“Batalha de Sombras”*, Vila Franca de Xira, Camara Municipal de Vila Franca de Xira, Museu do Neorealismo. 2009.

Sitios de internet consultados

- http://www.casadefranciadigital.org.mx/lacasatepropone_articulo.php?i=69
- http://bjws.blogspot.com.br/2010/10/portraits-of-women-from-15th-century-by_02.html
- <http://css.cul.columbia.edu/catalog?utf8=%E2%9C%93&search=true&q=Jacob+August+Riis>
- <http://www.euskonews.com/0161zdk/gaia16102es.html>
- <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=professores&id=53>
- <http://es.slideshare.net/hsmoly/peter-burke-a-revoluo-francesa-da-historiografia-a-escola-dos-annales-19291989-1>
- <http://www.artehistoria.jcyl.es/historia/>
- http://mv.vatican.va/4_ES/pages/MV_Home.html
- <http://www.pulitzer.org/biography/2013-Breaking-News-Photography>
- <http://www.ap.org/Content/AP-In-The-News/2014/AP-severs-ties-with-photographer-who-altered-work>
- <http://www.bjp-online.com/>
- <http://www.historyplace.com/unitedstates/childlabor/hine-empty.htm>
- <http://www.victorianweb.org/history/work/abanerjee1.html>
- <http://bachiller.sabuco.com/historia/Fotografia%20e%20Historia.htm>
- <https://esquerdadireitaesquerda.files.wordpress.com/2009/05/92-127.pdf>
- https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20victor%20palla
- https://es.wikisource.org/wiki/El_Pr%C3%ADncipe:_Cap%C3%ADtulo_XVIII
- https://www.ccb.pt/mediaRep/ccb/files/programacao/2017/garagensul_exposicoes/vitorpalla_beント/Victor_Palla_e_Bento_d_Almeida.pdf
- <https://pt.scribd.com/document/347008913/La-poli-tica-de-la-posverdad#>
- https://books.google.pt/books?id=bZ9qY-RxvUIC&pg=PA193&lpg=PA193&dq=Bourdieu+c%C3%B3digos&source=bl&ots=dfYga_rsqt&sig=Rsz8B02PxgCnk_DsE_UHQdIILwE&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwimxv-AmrHWAhVHuBoKHT8PDKQQ6AEINjAC#v=onepage&q=Bourdieu%20c%C3%B3digos&f=false
- <http://imagensdacidade.blogspot.pt/>

Una Mirada en Perspectiva al Universo “Lisboa Cidade Triste e Alegre” de Victor Palla y Costa Martins, 1959

<http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.pt/2007/01/cinema-e-fotografia-lisboa-cidade.html>

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/267022>

http://www.rewolucjagozdzikow.pl/?page_id=702

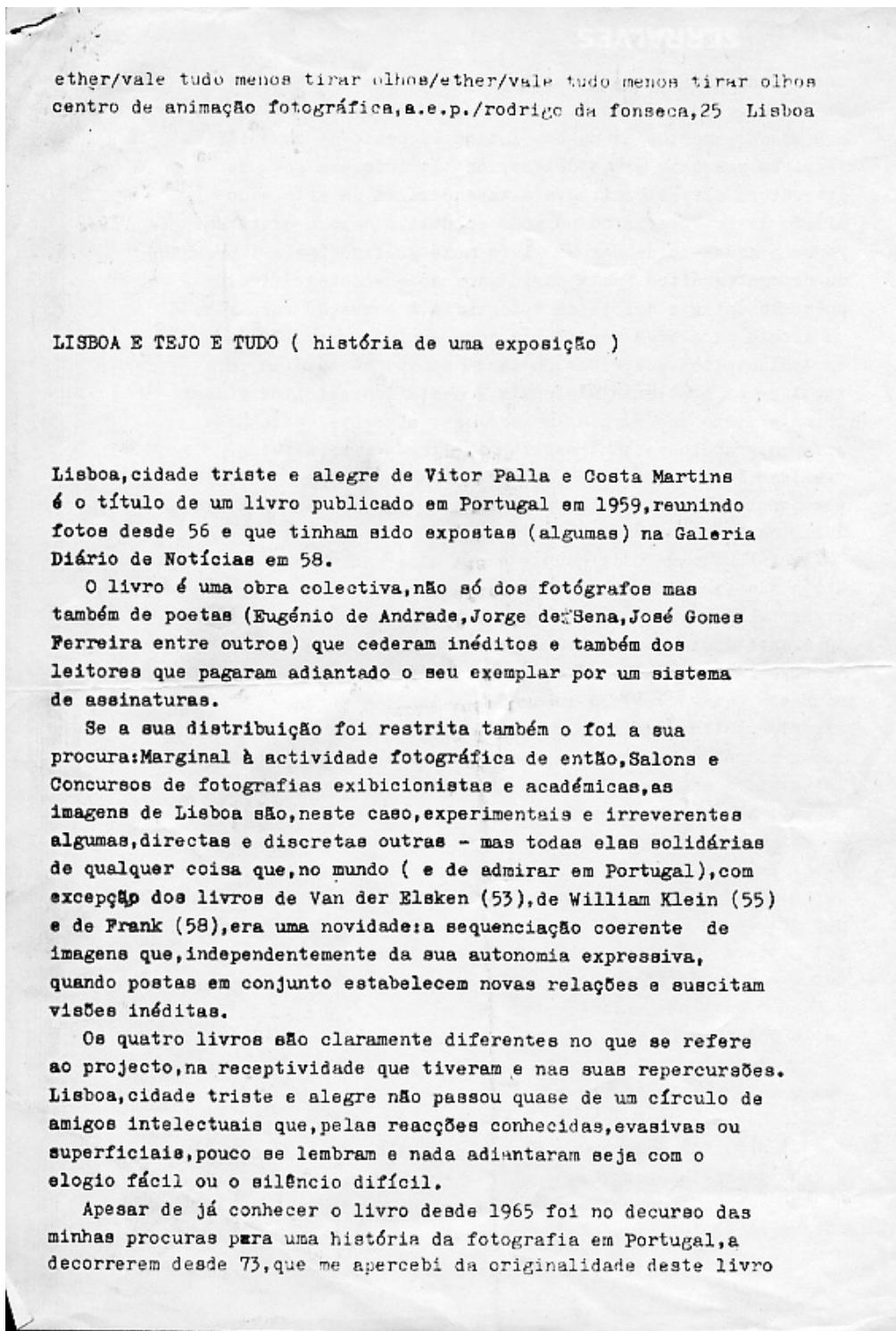
<http://www.howardgreenberg.com/artists/william-klein?view=slider#5>

<http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.pt/search/?q=Encontrados+por+Sena>

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/post-truth>

Anexos

1. Nota de prensa sobre la exposición “Lisboa e Tejo e Tudo ” de António Sena, en la pagina 27 del Jornal de Letras, nº 31, de 27 de Abril de 1982:



mesmo a nível internacional. Na paginação, nas técnicas de impressão e composição, nos ritmos e sequências utilizados, nos enquadramentos ou no seu índice recheado de comentários técnicos, pessoais e históricos, constituindo uma peça de literatura excepcional para a aprendizagem da arte e do ofício de fotografar, ou no modo colectivo como o editaram. Podemos acusá-lo de ser um livro mais gráfico (pela impressão) ou cinematográfico (pela paginação) do que fotográfico. Um poema do antes e depois da fotografia. A acusação tornar-se-á um elogio para quem for adepto, como sou, da irreverência ou da indisciplina que F. Pessoa tanto achava necessário para resolver os problemas nacionais. É desta indisciplina e deste inconformismo que surgem imagens aparentemente estranhas, difusas, granulosas, contrastadas, inclinadas, imprevistas, tremidas, cortadas, casuais ou aliadas a poemas por contraponto, por complementaridade ou por saturação e se editam num livro único em todos os aspectos.

As influências continuam a ser a alternativa habitual para a ignorância dos críticos e historiadores. Se não sabem o que dizer falam inevitavelmente das influências. Se eu não fosse ignorante diria que Lisboa é um livro na esteira do neo-realismo cinematográfico italiano (os grandes planos dos pequenos temas) mas com incursões "dissidentes" no experimentalismo gráfico (em fotografia "vale tudo menos tirar olhos") e aventuras amorosas nos terrenos do periodismo fotográfico anglo-saxónico da LIFE/PICTURE POST ("cropping" da paginação e vice-versa).

Foi o ano passado (81) que entrei em contacto pessoal com Vitor Palla e Costa Martins propondo-lhes a organização de uma exposição fazendo a história ignorada deste livro e a divulgação dos originais fotográficos. Permitir-se-ia a reposição na memória fotográfica dos nossos olhos algo que lhes teria sido saudável ver e aos fotógrafos portugueses de hoje teria sido imprescindível conhecer para não andarem atrás, hoje, daquilo que já foi feito, muito ontem, há 23 anos...

De imediato tive a adesão de Vitor Palla e Costa Martins e muito mais ainda: cederam-nos todos os negativos da época, contactos quando havia, a documentação manuscrita de cartas e poemas inéditos, folhas desenhadas para a paginação, ovalids de trabalho, provas de revisão, etc. Os negativos estavam, na sua grande maioria, em mau estado - ou por sub-revelação, ou por deficiente fixagem ou por indiferença na sua conservação - e isso levou-nos a um

trabalho de restauração que incluiu a lavagem do negativo e dupla fixagem e arquivagem. A partir daqui foi feita uma seleção de imagens inéditas ou que, no livro, tinham sido reenquadradadas de forma diferente. Essa seleção incluía cerca de 300 fotos entre 4000. Dessas 300 Vitor Palla e Costa Martins retiraram cerca de 100 deixando-me a responsabilidade da escolha entre as restantes das eventualmente 30 que constituiriam a exposição. Fiz esta escolha e dei-lhes esta sequência com a montagem de extratos de dois poemas de Pessoa (*Lisbon Revisited* de 1923 e 1926) numa pessoal interpretação da relação palavra/imagem já evidenciada no livro (*influências da Banda Desenhada e dos Jardins Botânicos? Pois claro!*).

Só a adaptabilidade da ether/vale tudo menos tirar olhos poderia proporcionar uma tal montagem com esta facilidade, onde se pode colocar qualquer coisa em qualquer momento em qualquer lugar e em qualquer posição, característica - essencial para nós - de um espaço vivo.

Na segunda parte da exposição organizámos material sobre a produção do livro, dos manuscritos às provas de impressão, constituindo um lado didáctico da maioria das exposições que pretendemos divulgar em escolas, universidades e oficinas gráficas. E se isto já não fosse demasiado os autores cederam-nos as sobras ainda existentes do livro de 59 que reordenámos página a página e mandámos encadernar de acordo com a edição original.

Temos assim o livro à venda com alguns exemplares assinados pelos seus autores.

Para concluir, dado que o nosso objectivo é a animação fotográfica como parte da animação cultural em geral e pretendendo multiplicar o mais possível as imagens múltiplas, editámos um cartaz/catálogo com todas as fotos da exposição, impresso da melhor forma possível e ao preço mais reduzido possível já que as exposições passam e os catálogos ficam.

P.S. Temos já em nossas mãos outros arquivos pessoais que terão idêntico tratamento.

António Sena

Una Mirada en Perspectiva al Universo “Lisboa Cidade Triste e Alegre” de Victor Palla y Costa Martins, 1959

2. Fascículos en los que se dividió la obra “Lisboa Cidade Triste e Alegre” para su distribución:



3. The Pencil of Nature.

Artist: William Henry Fox Talbot (British, Dorset 1800–1877 Lacock) Date: 1844–46



4. 3º Encontros de Fotografia de Coimbra, Catalogo Exposición.

LISBOA E TEJO E TUDO

Lisboa e Tejo e tudo (1956-59)
exposición de fotografias de Vitor Palla e Costa Martins organizada e difundida por ether/vale tudo menos tirar olhos

“Duas feições de alma que caracterizam o povo portuguez, a mais irritante é, sem dúvida, o seu excesso de disciplina.”

Fernando Pessoa, 1915

A partir de 1956 e até 1959 dois recém-arquitectos deambularam por Lisboa. Das primeiras imagens resultou uma exposição no “Diário de Notícias” em 1958 e seguidamente no Porto. As fotografias e a sua ordem tinham mudado. Já se pensava num livro.

Enviaram um primeiro fascículo a um grupo de pessoas sugerindo-lhes a compra do livro com o pagamento adiantado. Era possível assim a edição de um livro que se iria construindo pouco a pouco com algumas das fotografias de anos anteriores e outras feitas a caminho da litografia. As coisas continuavam a mudar!

Fascículo a fascículo construía-se um livro que **nada tinha a ver** com a fotografia de Salom onde PIDES fotografavam jarros de flores desfocados, médicos fotografavam pés descalços em “plongé” e advogados se interessavam por pescadores com céu cor de laranja.

Zinco a zinco fazia-se um índice criativo onde se misturavam pormenores técnicos e expressivos com referências críticas ou históricas quase sempre inconformistas com a produção fotográfica sua contemporânea. Não deixava de ser um livro de fotografias mas continuava a transformar-se numa obra fotográfica.

Se olharmos para o New York de William Klein (1955) ou Les Américains de Robert Frank (1958) e simultaneamente para Lisboa de Vitor Palla e Costa Martins (1959) encontraremos algumas surpresas. Adivinha-se então que se estava no caminho do cinema. Sem conhecimento daqueles dois livros as fotografias de Costa Martins e Vitor Palla constituem um outro **ponto de vista** onde se reúnem o experimentalismo fotográfico, o registo documental e, sobretudo, a paginación cinematográfica. Nenhum deles sabe hoje de quem é esta ou aquela fotografia. Uma obra colectiva de autores e leitores que confunde historiadores e desorienta os leitores à espera da fatalidade quase mortífera da autentificação.

Se não tivesse havido esta permanente indisciplina talvez não pudéssemos ver Lisboa tão “boa”.

A ether/vale tudo menos tirar olhos é um centro de animação fotográfica que reencontrou, restaurou e organizou a obra de Vitor Palla e Costa Martins. Esta exposição, proveniente de uma pesquisa que nos propomos constante na história da fotografia em Portugal, mostra já os principais objectivos da nossa actividade:

1.º é um centro de animação cultural através da imagem múltipla em geral — fotografia, cinema, video, etc;

2.º não se restringe a expor originais de parede mas a difundi-los através de todos os processos fotomecânicos disponíveis;

3.º preferencialmente sobre Portugal e/ou de autores portugueses;

4.º não sujeita a tendência ou estilo particulares;

5.º revelando, difundindo, protegendo, restaurando e **usando** o património fotográfico português — **usar** é a nossa forma de conservação;

6.º divulgando as obras e autores portugueses no estrangeiro;

7.º mas simultaneamente divulgando em Portugal a história da fotografia, autores e obras estrangeiras através de exposições, cursos, encontros e bibliografia;

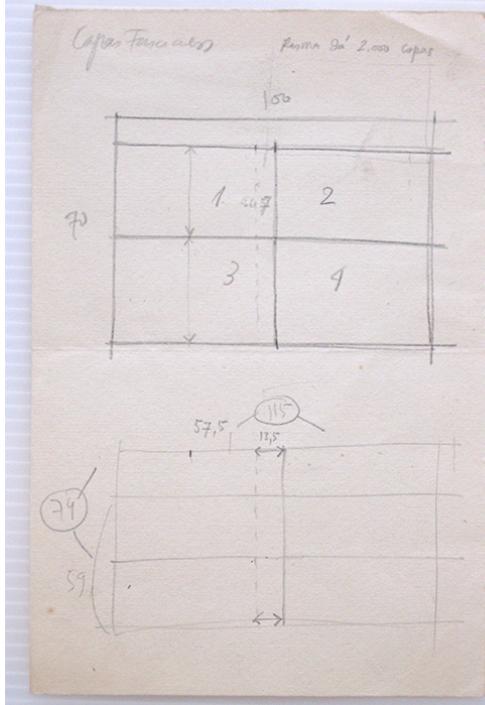
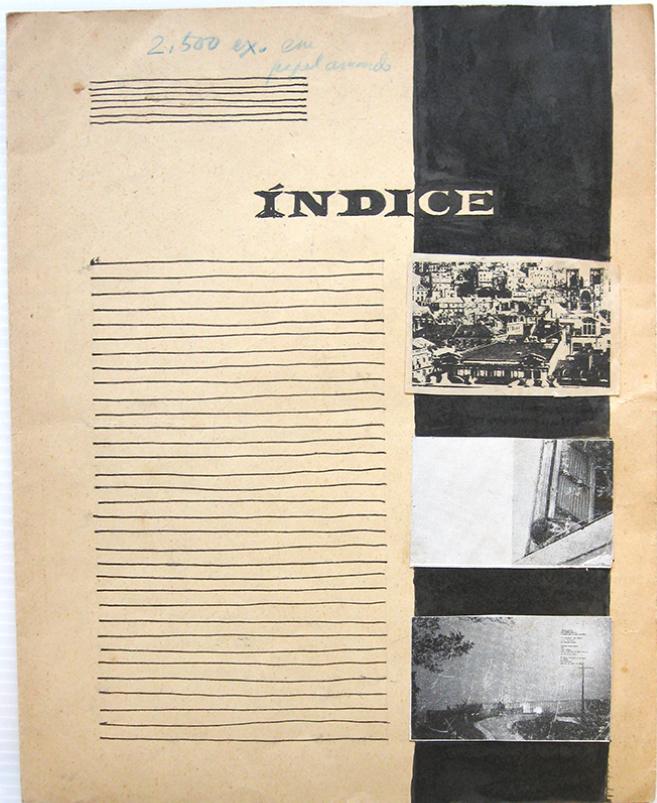
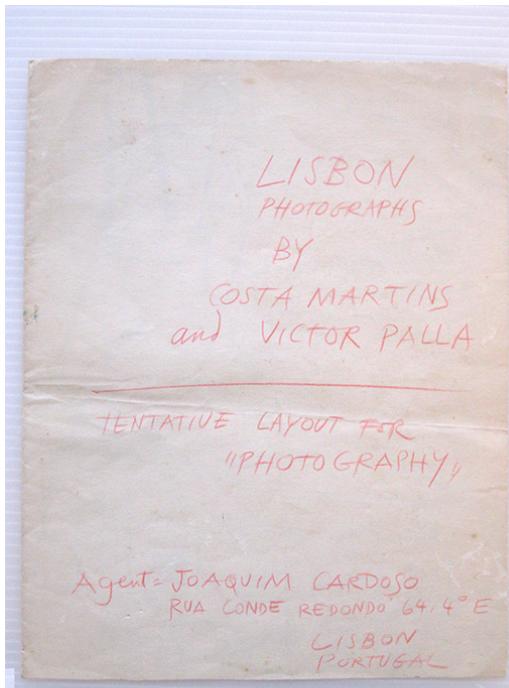
8.º proporcionar paralelamente uma informação não estritamente visual no campo da cultura portuguesa — antropologia, etnografia, geografia, história, etc. — através de seminários, exposições e bibliografia.

Uma certa indisciplina sempre nos faz mover.

ether/vale tudo menos tirar olhos



5. Maquetas de algunas paginas del libro “Lisboa Cidade Triste e Alegre” 1959.



Smith: "Classificam-me horrivelmente com especialista de ap. de 35 mm e de los naturais, mas sinto que não fico tão realmente no meu campo como de fotografia. O meu equipamento inclui tudo desde Leicas a máq. de estúdio. Usarei flash. O que é necessário para tirar a fotografia que quero. Nunca desculpo que pudesse tirar uma fotografia sem flash".

Quando necessário, recorri a elementos da sua técnica que lhe são mais compreensíveis. O resultado é sempre fotográficamente falando — mas não tem o direito de denigrir-me ou o espírito da verdade. Credo que é uma

que é falso às pessoas que tentam de descrever dessa forma de me definir. Para o fazer, tornei-me jornalista — foto-jornalista. Mas estou sempre dedicado entre as linhas do jornalista que é um registrador de fotos e o artista, que está muito mais necessariamente em oposição com os factos. A minha principal preocupação é a honestidade, principalmente a honestidade para consigo mesmo.