

DIGRESSÕES DO ETHER

A História da Fotografia como um hiperdocumento

SUSANA LOURENÇO MARQUES

IHA/FCSH.UNL — FBAU.UP

[EN]

Abstract

For the photographic media, remediation between physical and digital archive became a monumental convergence of all sort of images, creating the possibilities to combine, reconnect and retrieve its meaning and authorship, and the resulting review of methods to analyse, read and make its historiography.

It was in this period of transition from paper to screen that was published in Portugal an History of Photography which integrates these arguments, using a combinatorial method capable of projecting its continuous update in an hypertext version. ‘História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997’ (Sena, 1998), applies a digital image database — ‘Luzitânia/ether pix database’ to index and link all the images printed in the book, allowing the reader to explore aesthetic, semantic, technical, geographical and political analogies between them. Upholding a multidirectional and non-linear conception of History, it proposes a rhizomatic structure that implies a method — an history of photography as an hyperdocument — allowing the reader to view, review, compare and question the sense and notion of the historical time of the photographic image.

This paper examines how digital media become an essential tool of readability and visibility of History, and how the displacement of perception provided by an hypermedia structure, reflects on dematerialization of the image, the shared notion of authorship, capable of creating a new generation of readers that think towards trajectories formed by the modern media of communication — from press to photography, from cinema to television — to the hypermodern media of computation.

Keywords

Photography, History, Media, Hypermedia, Image.

[PT]

Resumo

Para o meio fotográfico, a *remediação* entre o arquivo físico e digital revelou ser uma colossal operação de convergência de todo o tipo de imagens, criando a possibilidade de combinar e conectar o seu sentido, autoria e consequentes métodos para analisar, ler e fazer a sua historiografia.

É neste período de transição, do papel para o ecrã, que em Portugal se publicou uma História da Fotografia que integra estes argumentos, aplicando um método combinatório capaz de projetar a sua permanente atualização numa versão em hipertexto. *História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997* (Sena, 1998), adota uma base de dados digital — *Luzitânia/ether pix data base*, para indexar e ligar todas as imagens reproduzidas no livro, permitindo ao leitor explorar relações estéticas, semânticas, técnicas, geográficas ou políticas entre elas. Defendendo uma conceção multidirecional e não linear da História, assume uma estrutura rizomática que implica um método – a história da fotografia como um hiperdocumento – possibilitando ao leitor ver, rever, comparar e questionar a própria noção de tempo histórico da imagem fotográfica.

Este artigo analisa o modo como os meios digitais se tornam ferramentas de *legibilidade* e *visibilidade* da História, e como o deslocamento da perceção proporcionado pelas estruturas hipermedia refletem a desmaterialização da imagem, a noção partilhada de autoria, em torno de uma nova geração de leitores que pensam através das trajetórias formadas entre os modernos meios de comunicação — da imprensa à fotografia, do cinema à televisão — e os hipermodernos meios de computação.

Palavras-chave

Fotografia, História, Media, Hipermedia, Imagem.



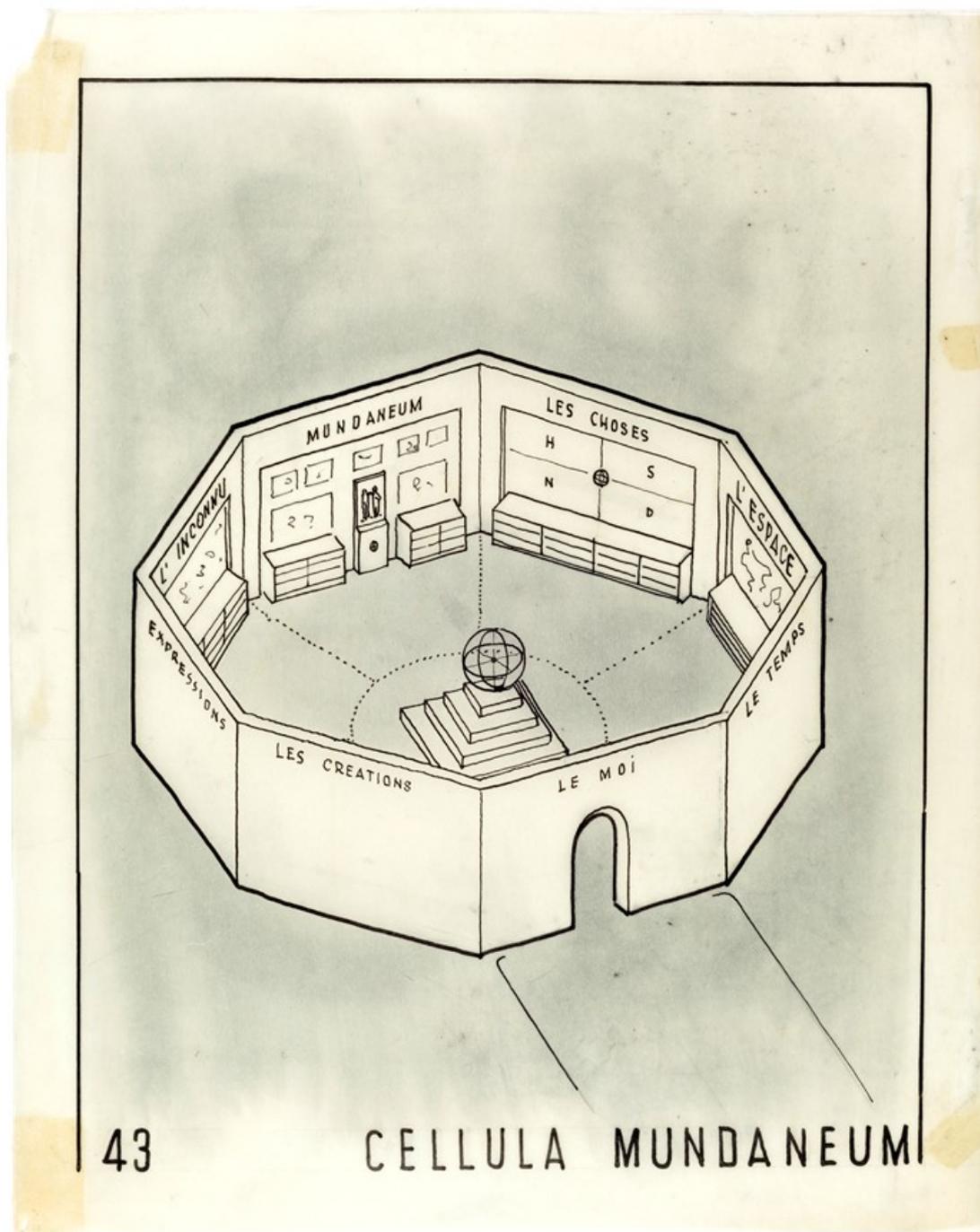


Figura 1 — Paul Otlet. Cellula Mundaneum, in *Atlas: Encyclopedia Universalis Mundaneum*, 1920. Exemplar único composto por 20 pranchas de 134 × 64 cm. Coleção da Fédération Wallonie Bruxelles de Belgique. © Mundaneum, Centre d'Archives, Mons.

«O menor raio de luz, a menor vibração do ether, talvez o pensamento ele mesmo, poderá inscrever-se e produzir uma impressão que não pode ser apagada».

Paul Otlet, 1934.

O *Reportório Bibliográfico Universal* (RBU),¹ anunciado em 1895 por Paul Otlet & Henri La Fontaine, e a posterior fundação do repositório *Palais Mondial, Mundaneum*² em 1919, antecedem a elaboração e publicação do emblemático *Traité de Documentation, le livre sur le livre* (1934), no qual Otlet apresenta os fundamentos para a aplicação de tecnologia audiovisual, na identificação e classificação do conhecimento, estabelecendo as bases das modernas ciências de informação.

Paul Otlet defendia que a classificação bibliográfica universal pressupunha uma revisão da noção de livro, que considerava essencial potenciar, de modo a que todo o tipo de documentos pudessem ser como este classificados. A sua noção de documentação — «o meio pelo qual se podem tornar operativas todas as fontes gráficas e textuais do conhecimento», superava a convencional função de coleção, classificação e conservação aplicada a arquivos e bibliotecas, incitando uma efetiva difusão e ligação de documentos audiovisuais. Numa proposta de convergência de informação bibliográfica e iconográfica, Otlet anunciava a criação de um livro único e universal:

«[...] podemos imaginar o dia em que as publicações científicas, como resultado de uma coerente classificação e divisibilidade extrema de todos os elementos, sejam mais e mais integradas noutras publicações. Nessa altura, uma substantiva porção de informação, no seu formato particular, será mais do que uma parte, um capítulo, ou um parágrafo no Livro Universal [...] constituindo uma vasta enciclopédia documental, apropriada ao nosso magnífico século XX» (Otlet, 1934).

No capítulo dedicado à documentação iconográfica, define três categorias de classificação para as imagens — entre reais, possíveis e imaginárias, e defende a necessidade de criar Iconotecas, disseminadas por todas as instituições, para

salvuarda do seu arquivo: «Até aos nossos dias as coleções eram formadas por imagens de todos os tipos e sobre todos os temas, alargando a antiga conceção de Gabinete de Estampas, às fotografias. É preciso preservá-las com o nome de Iconotecas» (Otlet, 1934: 194).

No caso específico da imagem fotográfica, para Otlet esta assume uma dupla função, integrando o arquivo como documento visual (onde se distinguem as categorias de fotografia de arte, industrial e científica) e como meio de reprodução de todos os documentos, pela exatidão e objetividade na transferência técnica da realidade. Reconhecendo a capacidade de construção e transformação que a Fotografia introduz, defende que esta não se limita apenas a *reproduzir* mas a *produzir* o documento, dando forma a uma realidade que, de outro modo, seria *impossível* de aceder: a imagem do documento. Sem marcar uma distinção entre o tratamento de documentos bibliográficos e iconográficos, interessava-lhe sobretudo promover um sistema de complementaridade e criar uma *enciclopédia* contínua, em constante atualização, constituída por todas as fontes de conhecimento, numa «rede de informações de todo o conhecimento visual possível, no qual cada biblioteca ou escritório científico se integraria, numa amplitude planetária» (Otlet, 1934: 194).

Organizador e defensor incansável da causa da documentação, como o qualifica Georges Perec, a sua conceção de *livro radial* ou *livro telefotografado* é pioneira na discussão sobre a natureza intermédia da informação, em particular no que identifica como *substitutos do livro* — telefone, fonograma, rádio, televisão e cinema — bem como na produção, combinação e transmissão de novos tipos de documentos. A previsão que realiza no *Traité de documentation*, sobre a futura organização do espaço de trabalho do investigador, revela a leitura visionária da sua conceção de *documentação virtual* e de *biblioteca virtual*, antecipando o desenvolvimento tecnológico que se começa a ensaiar a partir da Segunda Guerra Mundial:

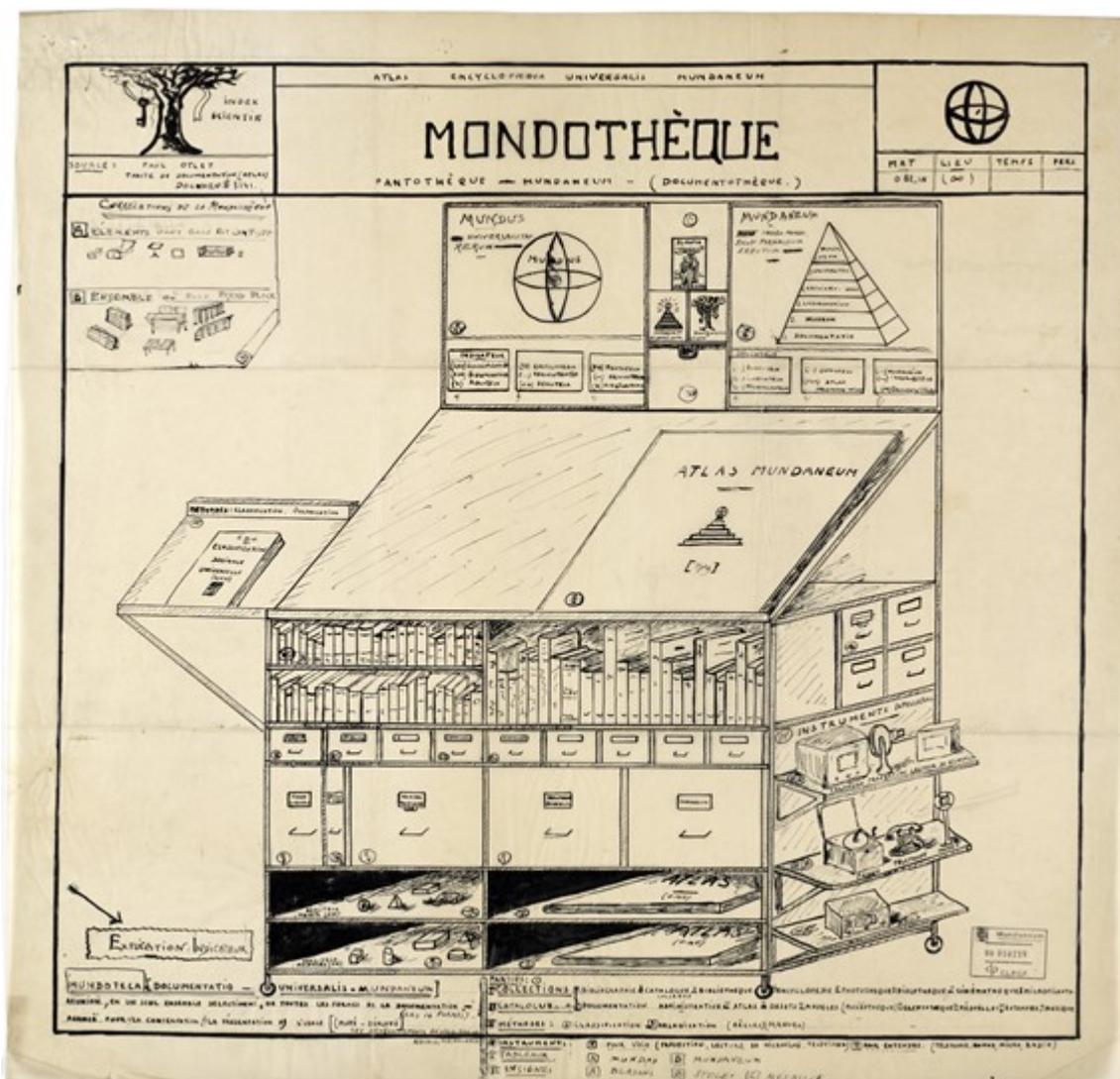


Figura 2 — Paul Otlet. Mondothèque, in *Atlas: Encyclopedia Universalis Mundaneum*, 1920. Exemplar único composto por 20 pranchas de 134 × 64 cm. Coleção da Fédération Wallonie Bruxelles de Belgique. © Mundaneum, Centre d'Archives, Mons.

«A mesa de trabalho não terá nenhum livro. Em seu lugar está um ecrã e ao lado um telefone. Lá em baixo, num edifício imenso, estarão todos os livros e todas as informações (...) De lá, fazemos aparecer no ecrã a página a ler para conhecer a resposta às questões colocadas. Um ecrã desdobra-se em dois, quatro ou dez, para multiplicar os textos e os documentos a confrontar em simultâneo. Terá um altifalante, se a vista tiver que ser ajudada por uma informação áudio, se a visão tiver que ser completada pela audição. Utopia hoje, porque não existe em nenhuma parte, mas pode bem tornar-se a realidade futura que se aperfeiçoará, nos métodos e nos instrumentos» (Otlet, 1934).

É evidente a analogia desta proposta de criação de um sistema de conhecimento em rede e recombinação telemediada de documentos biblio-
-iconográficos, com os posteriores desenvolvimentos tecnológicos das ciências de
comunicação e informação, permitindo afirmar que o trabalho de Paul Otlet, o
homem que queria classificar o mundo, foi responsável pela formulação de uma
espécie de internet de papel, tornando-se precursor das ideias de Vannevar Bush,³
Ted Nelson ou Douglas Englebart na criação e aplicação do hipertexto.

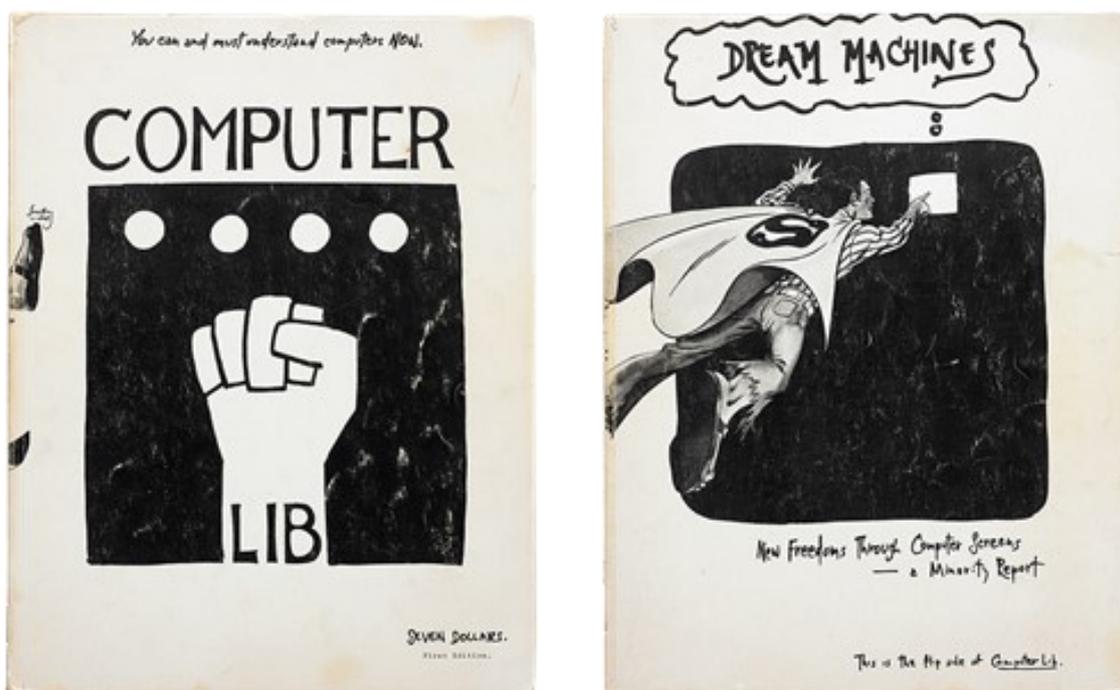


Figura 3 — Ted Nelson. Capas de «Computer Lib, Dream Machines», in *Dream machines: new freedoms through computer screens — a minority report*. Chicago, Nelson TH, Junho de 1974.

Quatro décadas após a publicação do *Traité de documentation*, é com o projeto *Xanadu* que Ted Nelson apresenta as premissas para a utilização do hipertexto e subsequente extensão hipermedia, em que documentos audiovisuais passam a estar interligados numa plataforma comum que forma a *biblioteca electrónica universal*, passível de permanente comparação e actualização. Em «Computer Lib, Dream Machines», Nelson argumenta e ilustra o modo como o modelo computacional altera a natureza de todos os media e os transforma em hipermedia. Como define são:

«sistemas de palavras e imagens pré-definidos, que podem ser explorados livremente ou consultados de modo aperfeiçoado. Não serão “programados”, mas sim projectados, escritos, desenhados e editados, por autores, artistas, designers e editores. Tal como a escrita e as imagens, eles são meios; e em certo sentido são meios “multi-dimensionais”» (Nelson, 1974).

A definição de hipertexto que patenteia, um «meio não sequencial de escrita (...) e uma série de fragmentos conectados entre si que oferecem ao leitor diferentes caminhos» (Nelson, 1981: 2), é posteriormente revista por autores como Jay David Bolter, George P. Landow, Luciano Floridi ou Lev Manovich, que testam e analisam a sua efetiva aplicação no decorrer das décadas de 1980 e 1990, em particular com a implementação das primeiras versões da *World Wide Web* por Tim Berners Lee, confirmando que, mais do que dispositivos de processamento de dados, os meios digitais passam a ser veículos privilegiados de acesso à informação. Evidenciando uma lógica de *remediação*, como define Bolter, em que «um meio é o que apropria técnicas, formas e o significado social de outros meios» (Bolter, 2000: 65), assiste-se a um processo de transição e tradução entre tecnologias analógicas e digitais, no qual a prevalência da visibilidade das imagens passa a incluir os efeitos da sua cada vez maior circulação, implicando uma efetiva mudança nos formatos e suportes que se desenvolvem da esfera da impressão para o ecrã, numa revisão da materialidade, correspondente receção e conseqüente valorização e redefinição das metodologias do arquivo e da historiografia fotográfica.

É neste período de transição e de reconceptualização do papel para o ecrã e na anunciada e muito discutida mudança entre os *velhos* e os *novos* meios, que em Portugal se apresenta o projeto *Luzitânia/ether pix database* (1988)⁴ posteriormente aplicado na pesquisa e na classificação dos documentos bibliográficos e iconográficos publicados em *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997* [HIFP], e na sua efetiva organização como hiperdocumentos. Da autoria de António Sena e publicado em 1998 pela Porto Editora, este é um livro que, depois de *Uma História de Fotografia* (1991), marca a historiografia da Fotografia em Portugal com uma metodologia original relacionando, de forma inédita, uma arte da inventariação com uma arte combinatória.



Figuras 4, 5 e 6 — ether/vale tudo menos tirar olhos, capa do catálogo *Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal, 1839-1992*. Lisboa, ether/vale tudo menos tirar olhos, 1992. Polifotocopiado, 210 × 150 mm (em cima, à esquerda); António Sena, capa de *Uma História de Fotografia, Portugal 1839 a 1991*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1991. Offset, 145 × 210 mm (em cima, à direita); António Sena, capa de *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, Porto, Porto Editora, 1998. Offset, 208 × 235 mm (em baixo).

A obra divide-se em dez capítulos, com uma estrutura semelhante à adotada em *Uma História de Fotografia* (1991) e à organização da exposição *Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal, 1839-1992*, fixando um enquadramento cronológico que cruza as motivações políticas, sociais e técnicas da História da Fotografia em Portugal. Não se trata, no entanto, de uma História que obedece a uma hierarquia de autores mas que adota uma perspectiva transitiva, enfatizando os múltiplos usos, técnicas e discursos da Fotografia e promovendo a articulação de momentos históricos com a dualidade do meio, entre técnica artesanal e meio de comunicação, para revelar, como se esclarece no prefácio, a «existência de fotografias fascinantes que se sobrepõem a uma eventual “história da fotografia portuguesa”, de fotógrafos ou movimentos» (Sena, 1998: 12).

Em HIFP, Sena não se limita a uma sobreposição de categorias documentais, técnicas ou autorais mas, ao longo dos capítulos, explora as distintas ocorrências que marcam o objeto fotográfico e definem a sua prevalência ou desvanecimento no tempo e no espaço do arquivo. Na sua elaboração cria um sistema de ressonâncias que utiliza a legenda das 294 imagens fotográficas reproduzidas — numeradas e identificadas por autor, dimensões, técnica, data e local de arquivo — para propor a sua híper-consulta reenviando o leitor a fotografias, separadas sequencialmente nas páginas do livro, numa contínua associação e reinvenção dos seus sentidos. Adiciona assim uma organização cronológica a uma narrativa visual elíptica, onde se pode entrar e sair por qualquer imagem fotográfica, seguindo o percurso anacrónico de parentescos estéticos, técnicos, geográficos ou simbólicos, que previamente determina. Através da sua intermediateca pessoal — composta de uma iconoteca, biblioteca, discoteca e cinemateca — faz convergir documentos gráficos e fotográficos, criando pontos de conexão e promovendo a formação de um sistema rizomático, tal como Gilles Deleuze & Félix Guattari enunciaram no emblemático ensaio *Rhizome* (1980).

Aquando da sua publicação, a HIFP adota as transformações implícitas entre o meio impresso e o meio eletrónico, entre media e hipermédia, apresentando-se como um livro híbrido, capaz de projetar a sua contínua atualização e revisão através de uma versão em hipertexto⁵, descrita de modo quase impercetível na ficha

técnica: «foram adoptadas determinadas normas gráficas que podem ajudar a sua leitura não linear. Embora não seja necessário reconhecê-las previamente referem-se aqui as principais. Serão utilizadas na versão em hipertexto» (Sena, 1998: 4).

Admitindo uma leitura multidirecional, não linear, que pressupõe distintas formas de iteração e hiperligação das imagens no seu interior, no livro aplica-se um método para uma História da Fotografia como um hiperdocumento, que permite rever, comparar, atualizar e questionar o sentido, contexto e o próprio tempo histórico da imagem fotográfica, tal como se defende na carta enviada ao leitor aquando do lançamento:

«Já é tempo de nos conciliarmos com as imagens, de mantermos com elas relações aprofundadas, sem serem ilustrações de outras coisas, a não ser — antes de tudo — delas próprias. (...) Nela se encontram relações entre as imagens, a literatura, a história da cultura, as ciências, o ensino, as artes gráficas e as artes plásticas a partir de fontes originais; (...) As imagens não estão distribuídas de forma exclusivamente cronológica. Relacionam-se imagens entre si através de uma paginação e legendagem originais» (Carta de lançamento..., 1998).



Figura 7 — Francisco Rocchini. *Aqueduto das Águas Livres, Lisboa*, c. 1870, 205 x 270 mm. Albumina reproduzida em *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, Porto, Porto Editora, 1998: p.17.

Tomando como exemplo a fotografia *Aqueducto das Águas Livres* (c. 1870) de Francisco Rocchini, reproduzida na página 117 da HIFP, percebemos através da legenda que as suas ramificações se fazem para três outras fotografias, que se tornam, também elas, enunciados deste sistema. A primeira é a fotografia *Coimbra Vista do Aqueduto* (1863), da *Revista pittoresca e descritiva de Portugal com vistas photographicas*, publicada pela Imprensa Nacional entre 1861-1863 pelo arquiteto e arqueólogo Joaquim Possidónio Narciso da Silva. Num período marcado por uma crescente explosão visual da representação do território e pelo desenvolvimento de uma economia da imagem fundada no princípio de mobilidade e legitimação visual da monumentalidade do lugar, esta publicação periódica, dedicada ao estudo e salvaguarda do património arquitetónico nacional, é precursora na inscrição das dinâmicas económicas e políticas que a imagem fotográfica passa a introduzir.



Figuras 8 e 9 — Joaquim Possidónio Narciso da Silva. *Coimbra Vista do Aqueduto* (1863), 199 x 262 mm, da *Revista pittoresca e descritiva de Portugal com vistas photographicas*. Albumina reproduzida em *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, Porto, Porto Editora, 1998: p. 46 (à esquerda); Francisco Rocchini. *Galeria inferior do claustro do Mosteiro de Alcobaça* (c. 1870), 242 x 290 mm. Albumina reproduzida em *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, Porto, Porto Editora, 1998: p. 123 (à direita).

Estabelecendo paralelos formais e revendo correspondências próprias de uma estética fotográfica oitocentista, o jogo compositivo de luz e sombra formado pela arcaria em cantaria do *Aqueduto* prolonga-se na albumina da galeria inferior do claustro do Mosteiro de Alcobaça, também fotografado por Rocchini, noutra das hiperligações proposta. Finalmente, na fotografia *Locomotivas* que Carlos Calvet

fotografa em 1956, última hiperligação, voltam a desdobrar-se as vistas fotográficas sobre a mesma paisagem, neste caso numa composição espacial que privilegia a abstração geométrica e segue o jogo da sucessão e oposição de planos em profundidade.

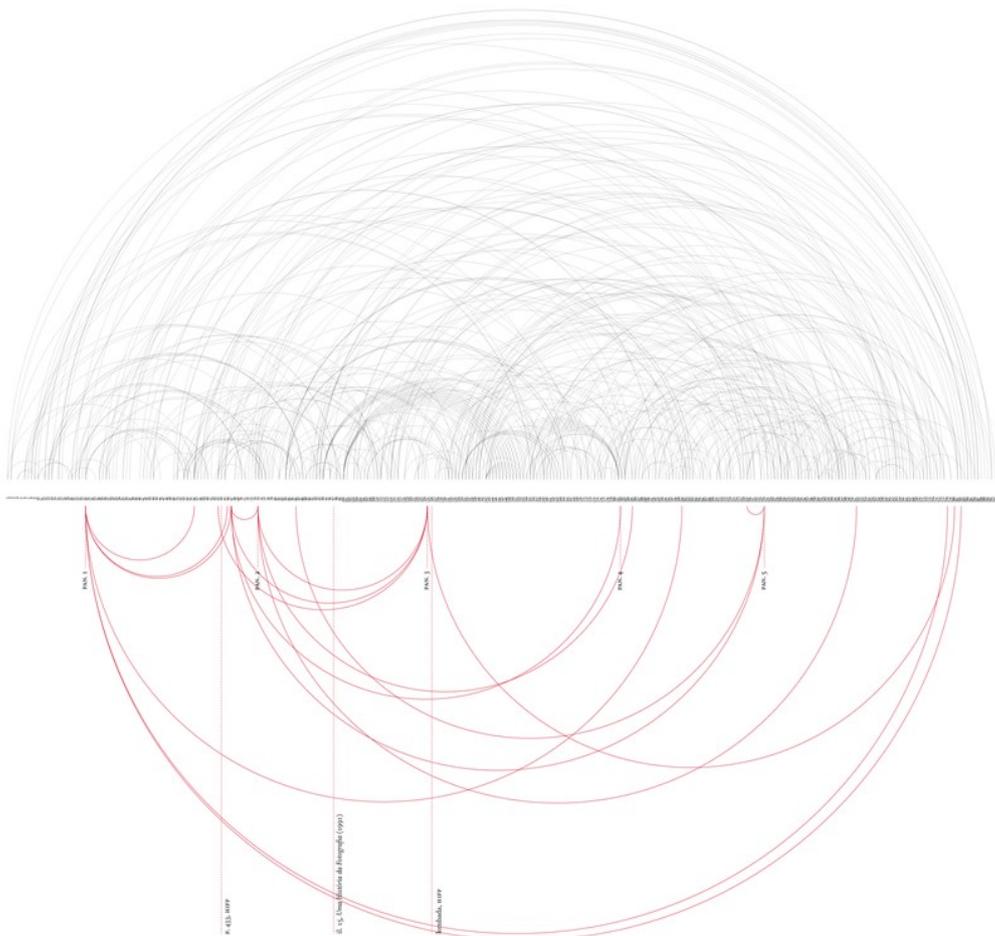
Em síntese, é uma pequena história da fotografia onde se experimenta rever o lugar de fragmentação próprio da dimensão espaço-temporal da Fotografia, e que permite ao leitor jogar com a miniaturização geográfica e temporal, mover-se por entre uma coreografia de imagens e, tal como no Cinema, iniciar «uma longa e imóvel viagem sem retorno» (Metz, 1985).



Figura 10 — Carlos Calvet. *Locomotivas* (1956), 205 x 300 mm. Clorobrometo reproduzido em *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, Porto, Porto Editora, 1998: p. 376.

Na HIFP, podemos seguir as direções visuais que cada uma das imagens propõe e obter um mapa de recorrências, ver o fluxo de relações que as legendas das fotografias praticam e deduzir outras História(s) da Fotografia, num sistema em que as imagens estão como que eletronicamente ligadas a uma miríade de outras imagens e colaboram na revisão do seu sentido individual, acolhendo uma condição interrogativa permanente, no interior da própria História. Delineando uma

aritmética do olhar, o livro gera um sistema de enunciados que permite associar diferentes interpelações e significados e propor, pela sobreposição de métodos de análise da imagem fotográfica, uma correspondência com a natureza interdisciplinar, indomesticável do próprio meio. É nesse movimento, de uma unidade para outra, que se reconhece igualmente o princípio dialógico em que todas as imagens fotográficas colaboram, confrontando o leitor na sua capacidade de formular relações e experimentar o descentramento e a justaposição espaço-temporal gerada na História do meio. Cada uma das imagens fotográficas reproduzida vai simultaneamente transferindo e contrariando uma percepção individual da sua unidade e cedendo ao movimento do olhar, tal como enuncia Paul Valery, quando refere que «os olhos são órgãos de questionamento».



Durante as décadas de 1980 e 1990, a transição entre meios analógicos e meios digitais generaliza a questão de uma hibridez tecnológica que, no caso do livro, no que muitos definem como uma era pós-gutenberguiana, determina a reinvenção do seu suporte e consequentes protocolos de leitura que lhe são associados. Trata-se, como identifica Lev Manovich, não apenas da constituição de um *metamédia*, composto por uma vasta biblioteca de todos os outros meios, mas da relação que estes estabelecem quando em confronto no mesmo ambiente (Manovich, 2007).

A HIFP é, neste sentido, a afirmação de um livro híbrido que faz convergir uma base de dados bibliográfica e iconográfica como método para a História do meio fotográfico, incorporando as mudanças tecnológicas, necessariamente culturais e económicas, que a determinam. Publicada num período de transição em que o «papel é carne e o ecrã é metal», é atravessada pela metáfora *ciberpunk* que Alessandro Ludovico caracteriza em *Post-Digital Print* (2013): «o livro nunca foi um meio analógico específico mas uma forma simbólica cuja aparência esteve sempre sujeita à mudança, dos rolos de papiros, aos códices e agora aos e-books» (Ludovico, 2012: 53).

Para o leitor, a publicação da História como hiperdocumento é uma inversão da ordem linear a que está habituado no formato físico do livro, exigindo uma recetividade própria para intersectar e transitar entre as múltiplas direções propostas nas legendas e compreender as interpolações, frequentemente subjetivas, que lhe são propostas. Ao leitor, em vez da imobilidade, pede-se o risco da vertigem e uma experiência de *flaneurie* hipermoderna, tal como começou por ser ficcionada em *neuromancer* por William Gibson.⁶

O sistema de hiperligações entre as imagens que se propõem na HIFP permite ao leitor a construção de um percurso individual baseado em combinações momentâneas, feitas da justaposição temporal ou da relação com outros elementos gráficos que intersectam a leitura. O seu papel é decisivo e promove uma autoria

partilhada sobre a subjetividade dos trajetos de leitura propostos, movendo continuamente o seu centro de leitura, numa decisão apriorística, não hierarquizada, sobre as escolhas de ligação a seguir. Em síntese, esta é uma *História* que incorpora estruturas hipermédia como instrumento da historiografia do meio fotográfico, potencia as possibilidades de análise crítica e, sobretudo, estabelece um método que trabalha a *legibilidade* e a *visibilidade* da narrativa histórica.

Se, em Portugal, como caracterizou António Sena no prefácio, «esse relacionamento difícil com todo o tipo de imagens foi, provavelmente, uma das causas da pobreza das "artes visuais" dos nossos séculos XIX e XX», importa hoje atualizar esse método, para evitar que, como prenunciou, «o alheamento ou o desconhecimento contemporâneos das técnicas infográficas ou hipermediáticas (...) venha a ter consequências idênticas» (Sena, 1998: 7). Afirmando a imagem fotográfica como intermédia disciplinar, Sena propôs em 1998 um modelo historiográfico que funcionava como um hiperdocumento em papel, recuperando a tradição das técnicas de impressão que fazem a História da Fotografia, numa «celebração simultânea da tradição ancestral do livro e das técnicas recentes dos hypermedia e multimédia. (...) resultado de fotógrafos, fotolíticos, fotocompositores, revisores, montadores, homens de máquinas (...) em breve este livro estará disponível na Internet, no site da Porto Editora, incluindo então actualizações periódicas e links prioritários» (Carta de lançamento..., 1998).

Menos identificáveis para o leitor do final da década de 1990, mas absolutamente reconhecíveis e desejáveis para o leitor contemporâneo, o que se pode afirmar como inédito na HIFP é o modo como, num período que testemunha profundas alterações na criação, reprodução e arquivo da imagem fotográfica, se propõe um método para reunir e intersectar as trajetórias dos modernos meios de comunicação — da imprensa à fotografia, do cinema à televisão — com os hipermodernos meios de computação. Um método que exercita o deslocamento da experiência da escrita e da leitura para o espaço do ecrã, que reflete sobre a desmaterialização da noção de livro e a formação de uma nova geração de leitores,

no qual as imagens fotográficas não se publicam para ilustrar ou documentar o texto e, apesar de fixarem um vínculo com a biografia e bibliografia do seu autor, adquirem uma autonomia e uma biografia próprias, feitas da evolução histórica do seu referente, da história das suas cópias em publicações e exposições, por vezes da história da sua coleção ou da sua destruição e, inevitavelmente, das respetivas infiltrações críticas, literárias e visuais que a sua receção determina.

Uma leitura das Fotografias e da História que se faz à medida da sua própria visibilidade, capaz de combinar a descrição do passado com uma infiltração ativa no presente e concretizar eixos de ligação que compõem a unidade, aparentemente dispersa, dessa mesma História. Um sistema combinatório que a torna um desafio de *difícil leitura*, resultante da adição e montagem de metodologias, no qual é fundamental privilegiar a migração das imagens ou, parafraseando Borges, os caminhos que nas imagens e através das imagens se bifurcam.



NOTAS

- 1 O *Reportório Bibliográfico Universal* era um catálogo de «*todas as publicações de todas as épocas, países e assuntos*», sob a forma de um inventário de fichas bibliográficas, organizadas em armários de arquivo específicos, que começou por ser integrado no Instituto Internacional de Bibliografia, um centro mundial para organização e classificação do conhecimento fundado em 1895 por Paul Otlet e Henri La Fontaine.
- 2 Em 1920 é inaugurado no Parc du Cinquantaire (Bruxelas) o *Palais Mondial, Mundaneum*, um centro internacional, científico, documental, educativo e social, que integrava parte das premissas desenvolvidas no Instituto Internacional de Bibliografia. O *Mundaneum* foi encerrado no mesmo ano que Paul Otlet publica *Traité de Documentation, le livre sur le livre*.
- 3 Em 1945, no artigo «As we may think» publicado na revista *The Atlantic Monthly*, Vannevar Bush propõe a criação de *Memex* (Memory Extender), um sistema automatizado de microfichas, que previa a integração de vários *media* para criar uma indexação associativa, com ligações *transversais* entre documentos, independente da hierarquia da sua classificação e permitindo ao utilizador a criação de múltiplos *caminhos-ligações* na sua consulta. Um repositório para armazenar, criar e manipular associações entre documentos, idealizado por Vannevar Bush, com um funcionamento em tudo semelhante ao proposto por Paul Otlet, em 1934: «Consiste numa mesa, que pode ser presumivelmente manobrada à distância (...). Sobre ela existem ecrãs translúcidos e inclinados, nos quais informação pode ser projectada para a sua conveniente leitura. Existe um teclado, e conjuntos de botões e alavancas (...) A maior parte dos conteúdos do Memex são adquiridos em microfilme. Livros de todos os géneros, imagens, periódicos, são adquiridos e descarregados. (...) No topo do Memex existe uma prensa transparente. Nela são dispostas notas, fotografias, memorandos, e todo o tipo de coisas» (Bush, 1945: 107).
- 4 Em 1988 é apresentado pela associação ether/vale tudo menos tirar olhos à Junta Nacional para a Investigação Científica e Tecnológica [JNICT], atual Fundação para a Ciência e Tecnologia [FCT], uma candidatura para o desenvolvimento do projeto *Luzitânia/ether pix database*, uma base de dados, também digital, cujo principal objetivo era «a pesquisa tratamento e difusão das imagens fotográficas realizadas em Portugal ou de autores portugueses no estrangeiro». (Dossier Luzitânia, 1988). O projeto definia-se, à semelhança das primeiras estruturas hipermedia, como uma base de dados constituída por «imagens de natureza fotográfica ou fotomecânica, originais e/ou reproduções», com o objetivo da sua classificação, indexação, digitalização e que incluía, impreterivelmente, o seu acesso público para investigação ou fins comerciais. Sobre este assunto ver: MARQUES, Susana Lourenço (2016), *Fotografia-História, o pensamento em imagens*. Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- 5 Apesar de não ter sido publicada *online* nenhuma versão em hipertexto da HIFP, foi possível consultar uma versão da hipermediateca desenvolvida por António Sena, disponível apenas em intranet, aquando da primeira entrevista realizada com o autor em março de 2012.
- 6 As primeiras obras literárias que experimentaram o hipertexto, no decorrer da década de 1980 — onde se podem incluir como exemplo Michael Joyce, Judy Malloy, Stuart Moulthrop ou Shelly Jackson — debatem-se precisamente com essa dificuldade de mover o lugar da leitura para o universo do ecrã e quebrar o controlo físico, sequencial e linear, reconhecível ao leitor.

Referências

- Bolter, Jay David (1990). *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Bolter, Jay David; GRUSIN, Richard (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Bush, Vannevar (1945). As we may think, in *The Atlantic Monthly*, v. 176 (July 1945), p. 101-108.
- Dossier de apresentação do projeto *Luzitânia ether/pix data base*, Lisboa, ether/vale tudo menos tirar olhos, 1988.
- Kossov, Boris (2009). *Fotografia & História* (3.^a edição revista e ampliada). São Paulo: Ateliê Editorial.
- Landow, George (2006). *HyperText 3.0. (a revised and amplified edition)*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Levie, Françoise (2005). *L'Homme qui voulait classer le monde: Paul Otlet et le Mundaneum*. Mons: Les Impressions Nouvelles.
- Ludovico, Alessandro (2012). *Post-digital Print, The Mutation of Publishing Since 1894*. Eindhoven: Onomatopee.
- Manovich, Lev (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Manovich, Lev (2007), Understanding Hybrid Media, Retrieved from <http://manovich.net/index.php/projects/understanding-hybrid-media>
- Marques, Susana Lourenço (2016). *Fotografia-História, o pensamento em imagens. Contributos para a leitura de História da Imagem Fotográfica em Portugal (Sena, 1998) como um hiperdocumento*. Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Metz, Christian (1985). Photography and Fetish in *October*, Vol. 34. (Autumn, 1985), pp. 81-90.
- Nelson, Theodor (1974). *Computer lib/dream machines*. (Nelson, Theodor, *Computer lib/dream machines* Revised edition. Redmond, WA, Tempus Books of Microsoft Press, 1987).
- Nelson, Theodor (1981). *Literary Machines*. Swarthmore, Pa.: Self-published.
- Olho por Olho, uma História de Fotografia em Portugal 1839-1992* (1992). Lisboa: Ether/vale tudo menos tirar olhos.

- Otlet, Paul (1906). *Sur une forme nouvelle du livre, le livre microphotographique*. Bruxelles: Institut International de Bibliographie.
- Otlet, Paul (1934). *Traité de Documentation: le livre sur le livre*. Bruxelles: Mundaneum.
- Rocchini, Francisco (1882). *Catálogo de vistas fotográficas; que se encontram à venda no atelier de Francisco Rocchini, photógrafo*. Lisboa.
- Rocchini Francisco (1894). *Catálogo de vistas fotográficas: que se encontram à venda no atelier de Francisco Rocchini, photographo*. Lisboa.
- Sena, António (1991). *Uma História de Fotografia, Portugal 1839 a 1991*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Sena, António (1998). *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora.
- Sena, António (1998). Carta convite enviada no âmbito do lançamento da HIFP, assinada pela Porto Editora, Novembro de 1998.
- Silva, Augusto Alves da (1994). *IST*. Lisboa: IST Press.
- Silva, Joaquim Possidónio Narciso (1862). *Revista Pittoresca e Descritiva de Portugal com Vistas Photographicas*. Lisboa: Imprensa Nacional.