

Como a vontade de ser arte da fotografia do final do século XIX expulsou a estereoscopia

Rodrigo Peixoto

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

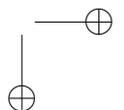
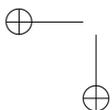
E-mail: rtpeixoto@gmail.com

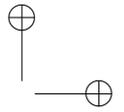
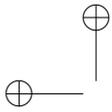
Resumo

As razões para o desaparecimento da fotografia estereoscópica do quotidiano da cultura ocidental, e o seu consequente apagamento das histórias da Fotografia, têm sido estudadas por vários autores. Os principais argumentos para este acontecimento parecem ser o triunfo da fotografia monoscópica (Anne Maxwell, 2000), o aparato necessário para a visualização e a subjetividade da imagem estéreo (Jonathan Crary, 1990), ou a sua utilização por indústrias moralmente condenáveis como a pornografia (AA.VV, 2013, p.183). Mas o papel do ímpeto artístico e da utilização da Fotografia como Arte (e a desadequação da estereoscopia a este propósito) terá ficado esquecido. Neste texto procuramos encontrar uma li-

gação causal entre o surgimento dos movimentos fotográficos de expressão artística da segunda metade do século XIX, nomeadamente o Pictorialismo em Inglaterra e nos Estados Unidos, e o caminho para o desuso da estereoscopia. Através da análise de imagens estereoscópicas de coleções públicas portuguesas, possibilitada pelo projeto Stereo Visual Culture (PTDC/IVC-COM/5223/2012), e a investigação em textos da época de autores ligados aos movimentos pictorialistas, foi possível encontrar especificidades compositivas e temáticas que corroboram a tese de que também a vontade de promoção da Fotografia ao mundo da “Grande” Arte terá contribuído para a queda da fotografia estereoscópica.

Palavras-chave: Estereoscopia, Pictorialismo, Fotografia, Determinismo Tecnológico.





Abstract

Several authors have studied the reasons for the disappearance of stereoscopic photography of everyday life of Western culture, and its consequent erasure of the History of Photography. Main arguments for this event seem to be: the triumph of monoscopic photography (Maxwell, 2000), the apparatus required to obtain the stereo visibility and the subjectivity of the stereo image (Crary, 1990), or its use by morally depraved industries (AA.VV, 2013, p.183). But the role of artistic impetus and the use of photography as art (and the inadequacy of stereoscopy in this respect) have been forgotten.

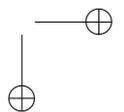
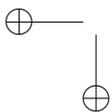
In this paper we try to find a causal link

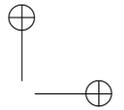
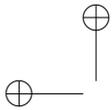
between the photographic movements of artistic expression of late nineteenth century, (Pictorialism in England and the United States), and the path to the disuse of stereoscopy. Through the analysis of stereo image of Portuguese public collections, made possible by the project Stereo Visual Culture (PTDC / CVI-COM / 5223/2012), and the research on texts from the era of authors linked to pictorialist movements, we were able to found compositional and thematic specificities that corroborate the thesis that the will to promote photography to the Fine Arts has contributed to the fall of stereoscopic photography.

Keywords: stereoscopy, pictorialism, photography, technological determinism.

Introdução

NÃO pretende o título deste texto individualizar um campo, a Arte, na análise de intrincadas relações sociais, políticas, de poder; antes encarar o estudo dentro do campo da Arte e das suas relações com a tecnologia no século XIX, para abrir um espaço de discussão que poderá ser estendido a outros campos, como a Ciência. A separação de Arte e Ciência no estudo da visão, parece ser mais catalisadora de equívocos, que potenciadora de clareza. Parece esquecer que artistas e cientistas partilham o tempo e o espaço em que desenvolvem as suas obras, tal como a estrutura de um corpo que lhes permite trabalhar. Dentro deste território comum estes Homens abrigam os discursos filosóficos, científicos, artísticos do seu tempo, em permanente relação com tecnologias, instituições, e regras sociais e económicas. Esta amálgama será





definidora de uma sociedade, os objetos, obras, descobertas, técnicas, ferramentas, enfim todo material e imaterial produzido, aparecem como representantes de uma possibilidade gerada por essa mesma amálgama e o “*mesmo conhecimento que permitiu o aumento de racionalização e controlo do humano fruto de novas necessidades económicas e institucionais foi também condição para novas experiências na representação visual.*” (Crary, 1990)

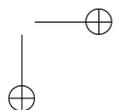
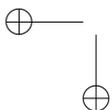
A vontade racional da idade moderna veio surpreender a religião, e a estrutura explicativa mágico-religiosa de formação do mundo. Um homem moderno não poderia ser religioso, acreditar que Adão e Eva estariam no início da humanidade, ou que um homem de 33 anos teria conseguido escapar à morte há 1800/1900 anos atrás. Mas a vontade de fazer parte do seu tempo nem sempre terá encontrado uma mente racional no homem que a queria encarnar. Assim, enquanto a ciência protagonizava uma substituição da religião enquanto explicação do mundo, uma outra área do conhecimento caminhava imparável para o lugar deixado vago por sacerdotes, santos, e admiração de imagens.

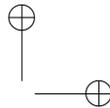
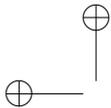
A Arte podia reclamar para si um lugar assacralizado, agora que se libertava da necessidade de representar a Bíblia, e prosseguir como lugar da razão não científica, ou se quisermos, do afecto feito razão.

Os dispositivos de apresentação de imagens e toda a estrutura de identificação de um objecto/imagem artístico estavam fatalmente ligados à forma da imagem bidimensional, e monocular. O necessário estabelecer de um território comum, que está ligado à capacidade de apreciação artística, não encontrava lugar na admiração da estereoscopia. Não só esta não podia ser exibida da mesma forma que a Arte sempre tinha sido mostrada, como também a imposição tecnológica de um aparelho tornava-se mais óbvia na estereoscopia.

A ruptura entre percepção e objecto, que a estereoscopia marca de uma forma absoluta, causa uma brutal fractura na ideia de Arte tal como ela era praticada até então, e destitui o objecto das qualidades que o tornam obra de arte. Na estereoscopia a percepção está separada do objecto, embora provocada por ele. O objecto visual (cartão ou vidro com o par estereoscópico impresso) existe como código que deve ser decifrado através da imposição ao corpo humano de um aparelho (visor estereoscópico) catalisador de uma sensação de visão.

Enquanto a fotografia tradicional na seu ímpeto artístico, realizava um caminho para o passado, procurando formas pictóricas que a aproximassem aos



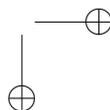
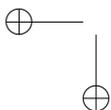


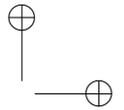
mestres renascentistas, e neo-clássicos, a estereoscopia deixava compreender como o futuro viria a ser, e impunha a sua singularidade tecnológica às imagens a realizar, de uma forma óbvia.

Neste final do século XIX em que a pintura se afastava do real, e a fotografia tradicional destruía o que tinha de mais inovador numa vontade pictórica de aproximação à pintura, a fotografia estereoscópica não permitia veleidades pictorialistas. Nela a realidade impunha-se para além do seu suporte físico, a realidade era uma propriedade do sujeito, separada do mundo.

O que nos interessa será compreender como se estruturou a expressão do que é ser Fotografia e inevitavelmente do que é ser Fotógrafo, neste final do século XIX, analisando as ideias expressas nos textos dos fotógrafos O. G. Rejlander – *An Apology for Art Photography* de 1863, e Henry Peach Robinson, – *The Pictorial effect in Photography* publicado em 1869, e traduzido para português e publicado na revista *Arte Photographica* nos anos de 1884-1885 sob o título *O Efeito Artístico em Fotografia*, para tentar encontrar um modelo de visão da fotografia tradicional enquanto expressão artística no final do século XIX. Ambos estes textos são fundamentais para o entendimento do movimento de Fotografia Pictorial que teve uma enorme expressão na Europa e América do Norte na viragem do século XIX para o século XX, e cuja influência se estende na fotografia até ao final do século XX.

Pouco após o seu aparecimento, cuja data mais citada será 1839, a fotografia tornou-se estereoscópica. A estereoscopia, inventada por Charles Wheatstone em 1838 (ainda sem uma base fotográfica) rapidamente encontrou a fotografia para dar forma à sua capacidade de representação tridimensional. Este casamento garantiu maior visibilidade a um grande número de qualidades que tornavam a Fotografia uma inovação extraordinária como objecto de representação do real e como espetáculo de experiência do visível. Na Fotografia Estereoscópica o detalhe, a visão do quotidiano, a capacidade de dar a ver uma aparência longínqua de um ponto de vista sobre o mundo, aqui e agora, deixando-se contaminar por esse mesmo mundo de uma forma incontrollável, o real parado, congelado, que se oferece ao tempo da visão que sobre ele se pode espriar sem receio da sua alteração, e que descobre no detalhe o espanto de uma invisibilidade tornada visível através da fotografia; todas estas qualidades que tornavam a fotografia única ganhavam uma visibilidade expandida (para o espaço tridimensional) na fotografia estereoscópica. Oliver





Wendell Holmes abraçou com entusiasmo todas estas características únicas e que pela primeira vez entravam na equação do visível, tornando a fotografia e a estereoscopia diversas da pintura e não suas descendentes.

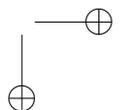
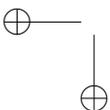
“O primeiro efeito produzido pela contemplação de uma fotografia num estereoscópio é o de uma surpresa que nunca nenhuma pintura conseguiu produzir. O espírito encontra o seu caminho na direção da imagem. Os afiados esqueléticos braços da árvore ao fundo chegam até nós como se nos arranhassem os olhos. O cotovelo de uma pessoa parece tão real que chega a fazer-nos sentir desconfortáveis. E depois há uma tal quantidade de detalhes que temos a mesma sensação de infinita complexidade que sentimos na contemplação da Natureza. Um pintor mostra-nos os volumes; o estereoscópico não nos poupa nada – tudo está ali, qualquer pau, pedra, risco, tão fielmente representado como a basílica de S. Pedro ou como o cimo do Monte Branco, ou as cataratas do Niagara, O Sol não distingue pessoas nem coisas.” (Holmes, 1869)

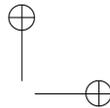
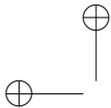
Mas inevitavelmente a Fotografia terá pouco após o seu nascimento sido eleita como a herdeira de uma pintura narrativa e representativa. Tornava-se necessário ao seu entendimento encontrar um programa que permitisse o seu deciframento – forçá-la a ser olhada segundo o programa pictórico.

O nascimento da fotografia é também o nascimento de uma representação da realidade distante daquela que a pintura tinha formado ao longo de milhares de anos. Esta nova realidade que um novo media oferecia ao ser humano, expressava um mundo que se encontrava desajustado deste. Um plátano deixava de poder ser contemplado enquanto uma mancha, para se tornar numa intrincada rede de folhas, cada uma delas digna de ser observada isoladamente. Podemos encontrar alguns traços desta vontade na declaração de refutação feita por Sir John Herschell da qualidade das lentes utilizadas por J.W. Draper, a partir de retratos fotográficos por este realizados (meados do séc XIX).

*“...um exame microscópio da mesma proporciona clara evidencia que, supondo que o modelo estivesse fixo, apenas pode ser atribuído a uma considerável aberração nas lentes (se cromática ou esférica não há meio de decidir). Por exemplo, o ponto brilhante em cada olho deveria, se a figura estivesse imóvel e a câmara fosse perfeita, exhibir uma imagem da paisagem exterior tal como ela seria visível através da janelã do quarto”*¹

1. Sir John Herschell citado a partir de Frade, Pedro Miguel (1992).





Uma imagem fotográfica deixou de poder ser contida numa moldura, para se oferecer a visibilidades sucessivas que assentavam numa ideia de que a totalidade do mundo poderia estar contida numa imagem fotográfica. Expressão disto serão os relatos das primeiras visualizações de daguerreótipos, uma das primeiras vítimas do programa da pintura imposto à fotografia, num momento em que o olhar que se derrama sobre a fotografia ainda não possui instituições que o sustentem.

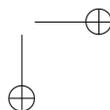
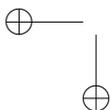
“Visitei o senhor Daguerre...para ver esses admiráveis resultados... eles são apenas chiaroscuro e não a cores. Mas a delicada minúcia da delineação é inconcebível. Nunca a pintura ou a gravura estiveram próximas dela. Por exemplo: numa vista rua acima, podia aperceber-se um sinal distante e o olho podia discernir que havia linhas e letras sobre ele, mas tão diminutas que não poderiam ser lidas a olho nu. Com a ajuda de uma poderosa lente, que aumentava cinquenta vezes, aplicada à delineação, cada letra se tornava clara e distintamente legível, do mesmo modo que as mais pequenas falhas e linhas nas paredes dos prédios; os pavimentos das ruas. O efeito da lente sobre a imagem era em grande medida, o mesmo de um telescópio sobre a natureza.”²

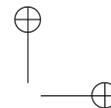
A fotografia estereoscópica apartava fatalmente qualquer tentativa de colagem à pintura neste início da história da imagem fotográfica.

Se a estereoscopia fosse considerada arte (e para tal deveria ascender ao panteão dominado pelas artes clássicas que se apresentavam como tal desde a antiguidade grega), nesta viragem do século XIX para o XX, teríamos assistido ao reconhecimento do lugar da arte no espectador, originando um absoluto caos de valores. A utilização de um tão visível interface (o visor) na obtenção da imagem final, permanecia como uma marca da subjetividade, reforçada pelo surgimento da imagem final na mente do espetador, distinta da existência física do cartão ou placa estereoscópica.

Em 12 de Fevereiro de 1863 (sensivelmente 12 anos após a apresentação pública da fotografia estereoscópica na Crystal Palace World Fair Exhibition de Londres, à Rainha Vitória) Oscar Gustave Rejlander apresenta o seu texto *An apology for Art Photography* na South London Photographic Society. Nele advoga a utilização de múltiplos negativos na obtenção de uma imagem final.

2. Samuel Morse citado a partir de Frade, Pedro Miguel (1992).



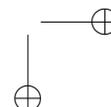
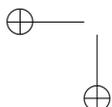


São notórias ao longo de todo o texto as comparações com a pintura e a vontade de realizar uma fotografia que se pudesse equivaler à pintura. Rejlander estudou arte (pintura) em Roma, e a sua vontade pictórica foi encontrar na fotografia o território de expressão. Terá sido um dos primeiros a utilizar fotomontagem, e a sua fotografia *The two ways of life* apresentada em 1857 na Manchester Art Treasures Exhibition terá sido composta por 33 negativos diferentes. Este método composicional é obviamente herdado da pintura, e excluí por si só a possibilidade da estereoscopia. Imaginar a realização de duas fotomontagens com paralaxes diferentes que permitissem usufruir das três dimensões roça a total impossibilidade, quando pensamos os recursos técnicos disponíveis em meados do século XIX.

Esta ligação entre a fotografia e a pintura é seminal, por esta data já um número significativo de miniaturistas tinham substituído o pincel e a tinta pela máquina fotográfica e o nitrato de prata, mas o seu aparecimento como forma exclusiva da prática da fotografia enquanto “grande” arte terá surgido aqui, e com ela acarretado uma expulsão da fotografia estereoscópica, que culminou com o seu desaparecimento na primeira metade do século XX, e o conhecido apagamento da estereoscopia na maioria das histórias da fotografia publicadas até ao final do século XX. Muitas delas histórias que olham a fotografia de um ponto de vista artístico, histórias dos artistas que usavam a fotografia, por oposição a uma possível história do objeto fotográfico e da sua existência enquanto ator social e cultural.

Em 1869 Henry Peach Robinson publica o seu livro *The Pictorial Effect in Photography* (1869), que é editado nos Estados Unidos da América em 1881, e traduzido e publicado em Portugal em 1885 na revista *Arte Photographica* sob o título *O Efeito Artístico em Fotografia* (1884). Nele, Robinson defende ao longo de mais de 200 páginas a importação de regras compositivas da pintura para a fotografia. Robinson viria a tornar-se uma figura de proa da “Arte” fotográfica, um executante de fotomontagens de renome e um dos fundadores da *Brotherhood of the linked ring*. Defensor acérrimo do pitoresco e da “beleza” – entendida como uma conjunção de qualidades compositivas. Para Robinson um fotografo deve conhecer estes valores através da aprendizagem da tradição pictórica, para depois os poder criar fotograficamente, escreve ele em 1869:

“It is an old canon of art, that every scene worth painting must have something of the sublime, the beautiful, or the picturesque. By its nature,



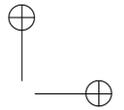
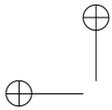
photography can make no pretensions to represente the first; but beauty can be represented by its means, and picturesqueness has never had so perfect interpreter. The most obvious way of meeting with picturesque and beautiful subjects would be the possession of a knowledge of what is picturesque and beautiful; and this can only be attained by a carefull study of the causes which produce these desirable qualities.” (Robinson, 1869)

Em 1892, Robison forma a *Brotherhood of the linked ring* juntamente com George Davison e Henry van der Weyde. No anúncio da formação do grupo podemos ler: *“The Linked Ring has been constituted as a means of bringing together those who are interested in the development of the highest form of Art of which Photography is capable. The present is felt to be an appotune time for the formation of a sociable coterie of picture-loving, as separate from purely scientific or practical craftsmen...”* (Harker, 1979). O Linked Ring cria um “Photographic Salon” e uma comissão de seleção de obras aceites para esse salão, imitando todas as formas de organização e disseminação social da pintura, para além da sua forma e conteúdo. Este movimento irá crescer e expandir-se pela Europa e EUA, sendo o mais famoso o movimento encabeçado por Alfred Stieglitz nos EUA, conhecido como “Photo-Secession”, que originou a revista “Camera Work”, mundialmente famosa, e uma instituição da boa prática fotográfica durante longos anos.

Este dominar da prática fotográfica pela forma, conteúdo, história, meios de organização, disseminação e obtenção de fama herdados da pintura, marcou a fotografia enquanto disciplina e o seu entendimento enquanto forma artística durante todo o século XX.

Desde o seu aparecimento que a fotografia estereoscópica se fundou como um modo de fazer imagens fotográficas verdadeiramente novo, moderno e dotado de regras compositivas impostas pelas especificidades técnicas que nasceram com ele. Nela aparece um novo programa, programa esse que se manifesta por um lado num fazer liderado por uma máquina, por outro numa estrutura de produção e disseminação verdadeiramente industrial de imagens. A fotografia estereoscopia nasceu sem ter um media para imitar, e inventou com uma atenção em tudo ligada ao mercado, a forma de se tornar tangível.

A necessidade de proporcionar uma existência tridimensional às imagens bidimensionais que constituem o seu substrato físico, e de tornar esta existência espetacular, levou à criação da sua própria gramática composicional. Na

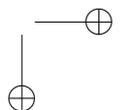
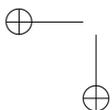


estereoscopia podemos assistir a uma por vezes absoluta negação das regras pictóricas de criação de uma imagem. A oposição entre fotografia estereoscópica e o pitoresco ou pictorial evocado por todos os praticantes da fotografia com uma pretensão artística na viragem do século XIX para o século XX é notável. Através da investigação das coleções portuguesas de estereoscopias no projeto Stereo Visual Culture (apoiado pela FCT com a referência PTDC/IVC-COM/5223/2012), puderam ser identificadas algumas destas formas de compor, como por exemplo a vontade de convergência central, a dispersão de informação visual, ou a colocação de informação visual no 1º plano. Todos estes artifícios composicionais pretendem aumentar o efeito tridimensional das imagens, tornando-as mais espetaculares.



Coleção Eduardo Trindade (1900-1910) – EAT-000041 – Arquivo Municipal de Lisboa.

Na imagem em cima podemos observar essa absoluta negação do pitoresco. Esta estereoscopia em depósito no Arquivo Municipal de Lisboa é paradigmática da intervenção do dispositivo técnico na construção da imagem (dispositivo técnico que inclui a câmara fotográfica, o aparato necessário para a visão estereoscópica, e os protocolos de visibilidade estabelecidos para as imagens daí nascidas). A introdução de todos os pormenores de vegetação em 1º plano cria um total obstáculo à visão de uma bela paisagem com tudo de pitoresco, um rio e uma pequena ponte. Apenas a visão estereoscópica pode resgatar esta imagem para uma apreciação devida, e através dessa visão podemos entender que o fotógrafo conseguiu um melhoramento do efeito e um incremento de espetacularidade assinaláveis ao optar por composição es-

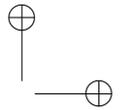
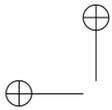


pecífica. A natureza técnica da fotografia estereoscópica existe numa posição de quase co-autoria. Esta composição chocaria qualquer um dos fotógrafos que participavam nos salões organizados pelo Linked Ring ou pela Photo-Secession, para os quais uma fotografia deveria apresentar-se como território de demonstração do belo e pitoresco, tal como a imagem em baixo de Henry Peach Robinson.

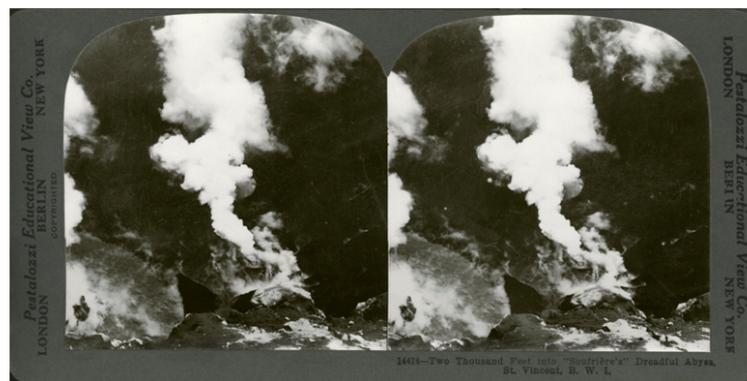


Henry Peach Robinson, *Early Spring*. c. 1860.

Também a necessidade comercial de incrementar o efeito espetacular nas imagens levou a uma crescente procura de temas que provocassem um espanto no espectador, e as coleções estereoscópicas foram se organizando como um antecessor do cinema de atrações do início do século XX (Gurevich, 2013). Durante a 2ª metade do século XIX sucediam-se edições de estereoscopias de objetos industriais (comboios, fábricas, barcos, etc.), fenómenos da natureza (vulcões, estruturas geológicas, montanhas, cataratas, etc.), fenómenos da história humana (as pirâmides, grandes cidades, locais arqueológicos tes-

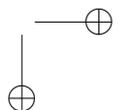
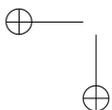


temunhando grandes civilizações da história, etc.), ou descobertas botânicas e zoológicas (zebras, elefantes, leões, plantas carnívoras). Este espetáculo da estereoscopia era simultaneamente o espetáculo do que era fotografado, e o espetáculo do seu suporte, ampliados por uma ideia de acesso ao real à distância. A sua utilização como objeto visual de suporte educacional marcou o início do século XX, tendo a empresa americana Keystone View Co. chegado a editar uma coleção de 600 cartões estereoscópicos acompanhados por um “Teacher’s Guide”, parte de uma política maior desta empresa de edições de “Visual Education”³. A coleção Pestalozzi (que utilizava o nome do pedagogo suíço, Johann Heinrich Pestalozzi 1746-1827) faz parte deste projeto educacional de utilização de cartões estereoscópicos como auxiliar de ensino. Assim não só a fotografia estereoscópica se distanciava da fotografia pictorialista enquanto acontecimento composicional, mas também enquanto escolha temática, imprimia uma fractura irreparável com os ideais do pitoresco, tal como eles eram definidos por Robinson e Rejlander. Na imagem em baixo podemos observar uma fotografia dessa coleção.



Pestalozzi – 144140070 (1890-1915). Coleção Pestalozzi.mimo (Museu de imagem em movimento de Leiria)

3. Sobre este assunto ver Ent, Veronica I. (2013), e o manual da Keystone View Co. (1906).

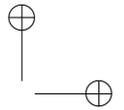
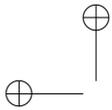


Esta imagem do vulcão “Soufrière” ou “ O Sulfuroso” das ilhas de São Vicente e Granadinas, surge como óbvia escolha de uma fotografia que se pretendia espetacular na escolha dos temas fotografados, optando por dar a ver aquilo que era de difícil acesso, raro, ou novidade, ainda que com um objetivo educacional.. A fotografia estereoscópica era em tudo distinta de qualquer veleidade pictórica, até como media infinitamente reproduzível ela abraçava a sua existência de *commodity*, que apenas chegou à “grande” arte com Andy Wharhol.

Se a Fotografia Estereoscópica trilhava este caminho, a fotografia pictorialista continuava na sua senda de imitação da pintura, como se a realidade fosse um empecilho à formação de uma imagem fotográfica, como podemos observar pela imagem em baixo de O. G. Rejlander.



Oscar Gustave Rejlander. *Child study after Raphael's Sistine Madonna*.
1854-1856

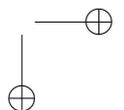
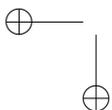


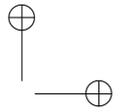
Conclusão

Neste final do século XIX em que a pintura se afastava do real, e a fotografia tradicional destruía o que tinha de mais inovador numa vontade pictórica de aproximação à pintura, a fotografia estereoscópica não permitia veleidades pictorialistas. Nela a realidade impunha-se para além do seu suporte físico; a realidade dava-se a ver como uma propriedade do sujeito, separada do mundo. Esta nova visibilidade expulsava a possibilidade de ser encarada como objeto artístico, e a fotografia estereoscópica foi sendo cada vez mais um objeto de entretenimento, e uma verdadeira produção industrial. Na segunda metade do século XIX, o valor artístico estava firmemente ancorado no objeto de arte, (só com Duchamp, a partir de 1917, podemos assistir a um deslocamento deste valor para o espetador, um processo que apenas adquire um grau elevado de institucionalização no pós 2ª Grande Guerra), não permitindo um media pre-nhe de subjetividade, no qual o espetador disfruta de uma representação da realidade gerada por uma máquina e na qual apenas através de uma máquina ela adquire toda a sua visibilidade. O espanto que a fotografia estereoscópica originou nunca foi partilhado por aqueles que pretendiam produzir objetos artísticos, tudo nela era demasiado novo, demasiado tecnológico, demasiado surpreendente para que a arte encontrasse um método para dar-lhe forma, em vez disso a fotografia abraçou a tarefa de reprodução da pintura, forçando a imagem fotográfica a perder aquilo que possuía de mais inovador. Uma nova visibilidade.

Bibliografia

- AA.VV. (2013). *The Oxford Encyclopedia of American Cultural and Intellectual History*. In J.S. Rubin & S.E. Casper (org.). Oxford University Press.
- Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*. Cambridge: MIT Press.
- Ent, V. (2013). Twentieth century Visual Education: Early American Schools and the Stereograph. *The Country School Journal*, vol. 1: 53-71.
- Frade, P. (1992). *Figuras de Espanto-A Fotografia antes da sua cultura*. Lisboa: Edições ASA.





- Gunning, T. (2003). Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century. In D. Thorburn & H. Jenkins (eds), *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*. London: MIT Press.
- Gurevich, L. (2013). The stereoscopic attraction: Three-dimensional imaging and the spectacular paradigm 1850-2013. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 19: 396.
- Harker, M. (1979). *The Linked Ring: The Secession in Photography in Britain 1892-1910*. London: Heinemann
- Holmes, O. (1859). The stereoscope and the stereograph. *Atlantic Monthly*, vol. 3, Junho.
- Holmes, O. (1861). Sun-painting and sun-sculpture: With a stereoscopic trip across the Atlantic. *Atlantic Monthly*, vol. 8, Julho.
- Maxwell, A. (2000). *Colonial Photography and Exhibitions: Representations of the Native and the Making of European Identities*. Leicester: Leicester University Press.
- Keystone View Co. (1906). *Visual education teacher's guide do Keystone "600 set"*. Meadville, P.A: Keystone Educational Department.
- Rejlander, Oscar Gustave (1863) An apology for art Photography in Goldberg Vicki (ed) *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Robinson, H. (1869). *Pictorial Effect In Photography: Being Hints On Composition And Chiaroscuro For Photographers*. London: Piper & Carter.
- Trachtenberg, A. (1989). *Reading American photographs: Images as history – Mathew Brady to Walker Evans*. New York: Hill and Wang.

