U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITETURA

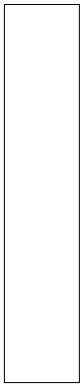
ARQUIGRAFIAS

CUMPLICIDADES ENTRE FOTOGRAFIA E ARQUITETURA

MÁRIO RUI RODRIGUES DA SILVA

M

2021



ARQUIGRAFIAS

Cumplicidades entre Fotografia e Arquitetura

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Orientador
Prof. Doutor Manuel Joaquim Soeiro Moreno

Autor
Mário Rui Rodrigues da Silva

Novembro 2021

Notas à edição:

A presente dissertação não segue o novo Acordo Ortográfico, por decisão do autor. As citações transcritas em português de origem estrangeira foram sujeitas a tradução livre pelo autor da presente dissertação.



1. Mário Silva, Ramificação, FAUP, 2016

Para a minha família.

Agradecimentos

Ao professor Joaquim Moreno, pela orientação deste trabalho, pela partilha e por provocar em mim uma vontade em trabalhar sempre nas coisas que mais gostamos.
Ao Nuno Cera, pela disponibilidade e partilha.
À minha família, pelo apoio incondicional e por acreditarem sempre em mim.
À minha irmã e melhor amiga, Catarina, a quem devo uma parte do que sou.
E, por fim, aos meus amigos.

ÍNDICE

13 I Resumo

15 I Abstract

17 I Introdução

21 I Paisagens

25 I Imagem
Entre Realidade e Ficção
43 I Le Corbusier e Lucien Hervé
Disseminação do Moderno
61 I Julius Shulman
A Fotografia e a emergência do Modernismo
73 I Hélène Binet
Da Imagem à Atmosfera

89 I Analogias

91 I Luigi Ghirri
Mondi Infiniti
133 I L'Azzurro del Cielo
Aldo Rossi e Luigi Ghirri
169 I Puzzles That are Solved with the Heart
Polaroids de Aldo Rossi
183 I Things Which are Only Themselves
Fotografias do Mundo Privado de Aldo Rossi

199 I Cumplicidades

201 I Nuno Cera
Da Imagem à Imaterialidade
209 I Amarcod
Melancolia ou Memória?

231 I Diálogos

233 I Entrevista Nuno Cera
Diálogos para um Processo

239 I Considerações Finais
Aperture

245 I Referências Bibliográficas

251 I Créditos de Imagem

"A arquitectura, sendo um fenómeno de espaço e tempo, pode apenas denotar aspetos limitados quando apresentados em duas dimensões.(…) O forte impacto inicial de uma fotografia não é suficiente (…) precisamos de aprender a ler uma fotografia tão cuidadosamente quanto um texto ou um conjunto de desenhos. De seguida, dada a apreciação, entendimento e necessária imaginação, é possível conseguimos experienciar o prazer pessoal, em primeira mão, de perceber uma ideia."[1]

1- STOLLER, Ezra, *"Photography and the language of Architecture"*,Op.Cit., tradução livre do inglês, pág.48.

RESUMO

"Arquigrafias"[1] traduz uma fotografia escrita pela arquitectura. Pela consciência de que somos bombardeados por imagens todos os dias. Pelo seu entendimento desfocado e acelerado, torna-se cada vez mais pertinente reeducar o olhar em relação às duas disciplinas. Nutre-se a ambição de relembrar o papel essencial da fotografia na disseminação da arquitectura. Um trabalho simétrico que possibilita à arquitectura converter-se em media.

A presente dissertação explora as cumplicidades entre fotografia e arquitectura, na construção de um olhar crítico em relação às imagens que nos chegam subitamente e que formam parte activa na construção de um imaginário.

"Qual o alcance do fotógrafo na representação e percepção de certos lugares?"[2], questão central e motivadora da problemzática que esta dissertação almeja alcançar. Ao abordar este tema visamos interrogar a condição contemporânea da fotografia enquanto objecto documental, o seu poder de sugestão e a natural criação de cenários, equacionando em profundidade a natureza e o alcance do ato fotográfico relativamente à obra de arquitectura. O diálogo entre fotógrafo e arquitecto é essencial para a criação de um espaço que ultrapasse limites canónicos do próprio representado, e que eleva a arquitectura a uma atmosfera sensível, capaz de despertar em nós as mais íntimas inquietações.

Palavras-chave: Arquitectura, Fotografia, Imagem, Cumplicidade, Media.

1- A selecção do título *"Arquigrafias : Cumplicidades entre Arquitectura e Fotografia"* surge da exposição *"ARQUIGRAFIAS. GUIDO GUIDI E ÁLVARO SIZA"* uma viagem por imagens do fotógrafo Italiano Guido Guidi sobre as obras do arquitecto Álvaro Siza, com curadoria de Paula Pinto e Joaquim Moreno. Casa da Arquitectura, Matosinhos, Portugal, 2021. E o cruzamento do livro "Archigrafias 1983-2000" de Enric Miralles, a cargo de Carolina B.García- Estévez e Josep M. Rovira, Abada Editores, Madrid, 2020.
2-SARDO, Delfim, *"Fotografia: Modo de Usar"*, pág. 268.

"Architecture, being a time and space phenomenon, can only have limited aspects when shown in two dimensions (…) the strong initial impact of a photograph is not sufficient (…) one must learn to read a photograph as carefully as a text or a set of drawings. Then, given the appreciation, understanding and required imagination, it is a possible that one might experience the personal, first-hand pleasure of perceiving and idea."[1]

1- STOLLER, Ezra, *"Photography and the language of Architecture"*,Op.Cit., pág.48.

ABSTRACT

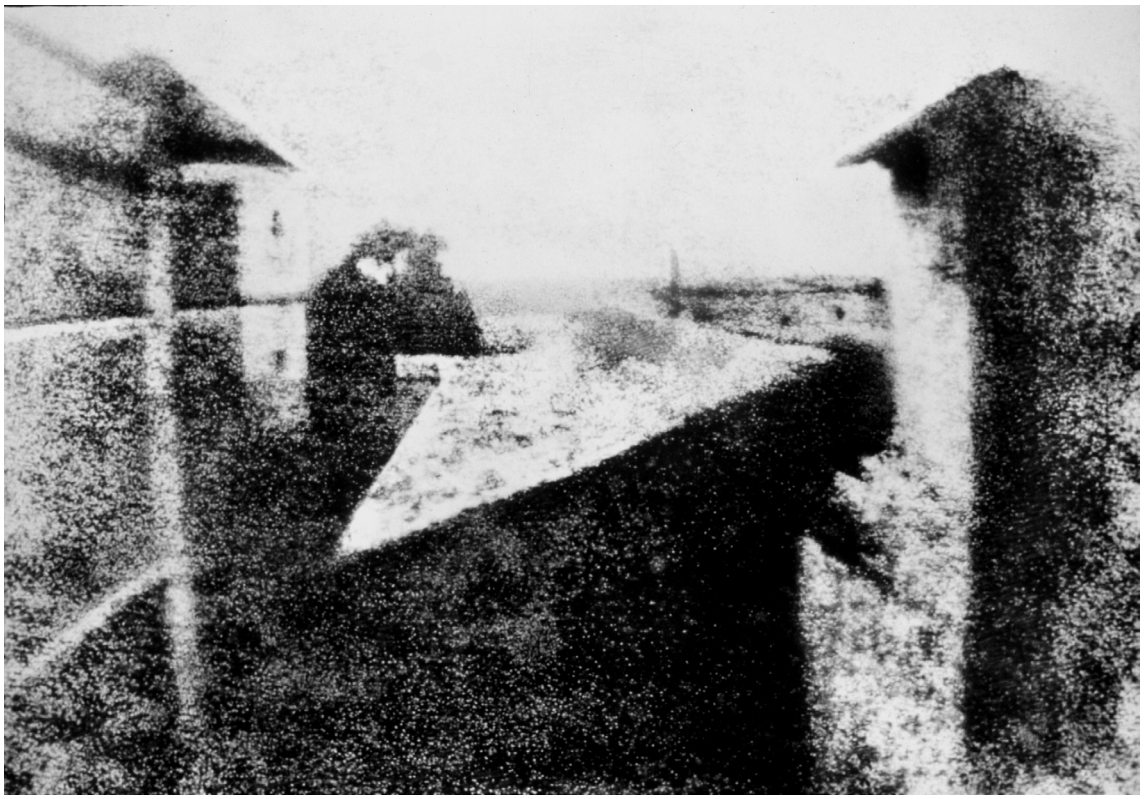
"Archigraphies"[1] translates a photograph written by architecture. By the awareness that we are bombarded by images every day. By its blurred and accelerated understanding, it becomes more and more pertinent to re-educate the gaze in relation to both disciplines. The ambition is to remember the essential role of photography in the dissemination of architecture. A symmetrical work that allows architecture to become a media.

The present dissertation explores the complicities between photography and architecture, in the construction of a critical look in relation to the images that suddenly reach us and that are an active part in the construction of an imaginary.

"What is the scope of the photographer in the representation and perception of certain places?"[2], central and motivating question of the problematic that this dissertation aims to achieve. In addressing this theme we aim to interrogate the contemporary condition of photography as a documentary object, its power of suggestion and the natural creation of scenarios, equating in depth the nature and scope of the photographic act in relation to the work of architecture. The dialogue between photographer and architect is essential to the creation of a space that surpasses canonical limits of the represented itself, and that raises architecture to a sensitive atmosphere, capable of awakening in us the most intimate restlessness.

Keywords: Architecture, Photography, Image, Complicity, Media.

1- The selection *"Arquigrafias : Cumplicities between Architecture and Photography"* comes from the exhibition *"ARCHIGRAFIAS. GUIDO GUIDI E ÁLVARO SIZA"*, a journey through images of Italian photographer Guido Guidi on the works of architect Álvaro Siza, curated by Paula Pinto and Joaquim Moreno. Casa da Arquitectura, Matosinhos, Portugal, 2021. And the crossing of the book *"Archigrafias 1983-2000"* by Enric Miralles, by Carolina B.García- Estévez and Josep M. Rovira, Abada Editores, Madrid, 2020.
2-SARDO, Delfim, *"Fotografia: Modo de Usar"*, pág. 268.



2. Joseph Nicéphore Niépce, vista da janela em Le Gras, primeira fotografia da história, 1827

INTRODUÇÃO

A fotografia, desde a sua invenção, estabelece uma relação primordial com a arquitectura na sua representação, disseminação e construção de novos modos de ver. Este cruzamento inter-disciplinar, entre fotografia e arquitectura, possui uma longa história. Desde o momento em que Nicéphore Niépce gravou no papel a primeira imagem fotográfica, os fotógrafos documentam incessantemente o mundo arquitectónico ao seu redor.

A arquitectura evidenciou ser um tema valioso para os fotógrafos e, por sua vez, a fotografia desempenha um papel valoroso na forma como é comunicada. Quase dois séculos depois, os fotógrafos continuam a direccionar a máquina fotográfica para o ambiente construído, para fornecer comentários incisivos sobre o mundo contemporâneo. "*Arquigrafias : Cumplicidades entre Arquitectura e Fotografia"* são, portanto, uma análise centrada na relação entre estas duas disciplinas. A fotografia concentra-se na captura de um momento instantâneo para um plano bidimensional; já a arquitectura caracteriza-se pelo seu lado tridimensional. Independentemente das suas diferenças, estabelecem uma relação complementar, para a qual a fotografia tem contribuído com uma melhor percepção e comunicação dos espaços arquitectónicos. O entendimento do valor e limitações da imagem fotográfica no meio arquitectural constitui uma questão significativa para a arquitectura e a sua disseminação. Pretende-se deste modo entender a perspectiva do arquitecto e do fotógrafo, na forma como comunicam o projecto que, por consequência, influência o modo como nós descobrimos e interpretamos o objecto arquitectónico. Um trabalho simétrico que transforma a arquitectura em imagem.

> *"Se em crianças aprendemos a reconhecer e a dar às coisas observando imagens em livros, também com os arquitectos acontece a mesma coisa. Noventa e nove por cento das vezes os estudantes de arquitectura aprendem a identificar e a definir a arquitectura, e especialmente o que é bom e famoso – ou, efectivamente, o que é a arquitectura (em oposição a edifícios que eles simples gostam) – a olhar para representações. Uma fotografia, um desenho, uma revista, um artigo ou um livro."*[1]

Esta investigação empenha-se em usar imagens que falam por si próprias e que pontualmente se relacionam profundamente com o corpo textual. A sua construção centra-se em três momentos: na pesquisa bibliográfica de referências, na análise de casos de estudo específicos através da leitura e entrevista e, por último, na interpretação e interligação dos temas abordados para a construção de um pensamento.

No primeiro capítulo deste trabalho, intitulado de *Paisagens*, é estabelecido um espaço de questionamento em relação aos limites da representação, das imagens que construíram ao longo do tempo o panorama imagético da nossa memória colectiva, onde se debate fleumaticamente a dicotomia entre realidade e ficção da imagem. Em seguida, no mesmo capítulo, desenvolve-se um discurso em volta das cumplicidades que marcaram a fotografia de arquitectura moderna, explorando-se a dimensão das imagens que alteraram a forma de difusão da imagem arquitectónica.

1- RATTENBURY, Kester, *"This is not Arquitecture"*, Op.Cit., tradução livre do inglês, primeira página da introdução, sem numeração.

Le Corbusier e Lucien Hervé, duas almas distintas nas suas artes, tornaram-se referência no desenvolvimento de métodos que influenciam ainda hoje o modo como se comunica e partilha imagens de arquitectura. De seguida, discute-se o florescimento de um modernismo de identidade particular, no outro lado do Atlântico, assente nas imagens de Julius Shulman em relação às construções de Richard Neutra numa Califórnia pós-guerra. No último tema deste primeiro capítulo, é apresentado um caso mais recente da cultura contemporânea, na vontade de reivindicar as qualidades sensíveis das fotografias de Hélène Binet em relação à arquitectura de Peter Zumthor. Imagens que transmitem qualidades representativas para entender como hoje, na dimensão digital, as suas imagens elevam-se a obras de arte, pelo seu olhar sensorial de uma arquitectura que se ergue pela atmosfera dos sentidos.

Em *"Analogias"*, procura-se construir dois mundos, um dominado pela fotografia e a sua representatividade, e outro pela arquitectura erguida por analogias. *"A recordação do passado projecta uma longa sombra, indissociável do presente. Esta herança, dispersa em estilhaços, compromete qualquer narrativa linear dos acontecimentos. Assim, sem ingenuidade, é preciso entrar nos labirintos da memória e procurar uma saída. A arquitectura está destinada a ser uma ar combinatória, sendo a analogia uma ferramenta para encontrar laços entre coisas diferentes."*[2]

Este presente capítulo divide-se em quatro momentos. Um primeiro que se intitulado *"Luigi Ghirri, Mondi Infiniti"*, onde se estabelece uma pesquisa em relação ao alcance das fotografias de Luigi Ghirri, na construção de uma narrativa própria que se empenha em ultrapassar os limites do conhecido. Em seguida, surge o subcapítulo com o título *"L'Azzuro del Cielo"*, onde se explora as cumplicidades estabelecidas entre Luigi Ghirri e Aldo Rossi. Fotógrafo e arquitecto, esta abordagem evidencia o encontro entre duas identidades distintas, para entender os seus processos de trabalho e o gradual crescimento de uma amizade que ultrapassou o ambiente profissional. *"O azul do céu fica por cima de um lugar, o cemitério de San Cataldo, em Modena."*[3]

O projecto que mais define este encontro é o cemitério de San Cataldo, em Modena, de Aldo Rossi, espaço que favoreceu uma análise profunda à estrutura e às imagens que produz, responsáveis por eternizarem uma abordagem única a um lugar na qual o indivíduo teme, a cidade dos mortos.

O terceiro tema deste capítulo aborda o arquitecto que utiliza a máquina fotográfica como meio de registar o mundo. *"Puzzles that are solved with the heart. Polaroids de Aldo Rossi"*, tal como o nome indica, são fragmentos capturados pelo próprio arquitecto na tentativa de relacionar a sua recolha visual com o seu processo. Aldo Rossi estabelece uma arquitectura desenhada pela analogia, pelo cruzamento de referências, que permite resolver os mais profundos desafios. Esta colecção de imagens instantâneas conservam em si uma paixão secreta. Guardadas numa gaveta durante vários anos, traduzem o seu particular hábito em registar tudo aquilo que poderá tornar-se em sugestão ou referência, numa possível resolução projectual.

2- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Amarcord. Analogia e Arquitectura"*, em TAVARES, André e BANDEIRA, Pedro, *"Eduardo Souto de Moura Atlas de Parede Imagens de Método"*, Op.Cit, pág.136.

3- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Arquivo Diogo Seixas Lopes/ed. André Tavares"*, Op.Cit., pág.777.

A última temática deste capítulo tem como referência o título *"Things Which are Only Themselves"*, com origem na exposição do Canadian Center for Architecture (CCA) onde foram partilhadas com o grande público imagens selecionadas da cumplicidade marcante ente Luigi Ghirri e Aldo Rossi. Dentro dessa série, revelam-se imagens do mundo privado de Aldo Rossi, fotografias da autoria de Luigi Ghirri que estimularam o interesse em explorar os significados de uma atmosfera íntima. Estas imagem permitem a contemplação de um gabinete repleto de símbolos. Quase como um museu que guarda os segredos do seu colecionador, um arquitecto que se move pela memória.

O penúltimo capítulo desta dissertação sob o título *"Cumplicidades"* é o espaço que onde se constrói uma análise a respeito de um caso próximo. A relação profissional e de amizade entre Nuno Cera, fotógrafo, e Diogo Seixas Lopes arquitecto, desenvolve-se numa atmosfera densa coberta pela melancolia. Em *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, Diogo Seixas Lopes promove uma viagem pelas palavras e fotografias. De uma das obras que consagra o trabalho de Aldo Rossi, o cemitério San Cataldo em Modena, uma cidade que quem habita não são os vivos, mas sim os mortos. Esta cumplicidade entre escrita e imagem é explorada em *"Amarcod"*, palavra que do dialecto romagnol significa *"eu recordo-me"*, para relembrar um legado de alguém que partiu cedo de mais.

Por último, em *"Diálogos"*, apresentam-se as considerações finais e a entrevista a Nuno Cera realizada em Março de 2021, que num ambiente pandémico, se revelou uma fonte directa para compreender a dinâmica de trabalho entre o fotógrafo e o arquitecto.

Neste capítulo de encerramento estabeliza-se uma vontade de suspender esta construção ensaística com que o trabalho vem progredindo.

No concluir deste ciclo, termina-se sob a permissa de uma pesquisa ao qual não se pretende desenhar um fim. A eleição do nome *"Aperture"*, do inglês *"abertura"*, aplica-se a desconstruir uma ideia de um colecionar progressivo de algo que não se pretende terminar. Um ensaio que rasga uma abertura, responsável por permitir à luz a sua entrada, como de uma câmara obscura se tratasse, e que pontue a concepção de novas imagens e futuras abordagens.

Este trabalho transparece uma tendência pessoal pela imagem enquanto expressão de arquitectura e do pensamento arquitectónico, que se revelou presente num percurso académico, e que se deixa entre-aberto a abordagens futuras.



3. Caspar David Friedrich, *"Caminhante sobre o mar de névoa"* , 1818

PAISAGENS

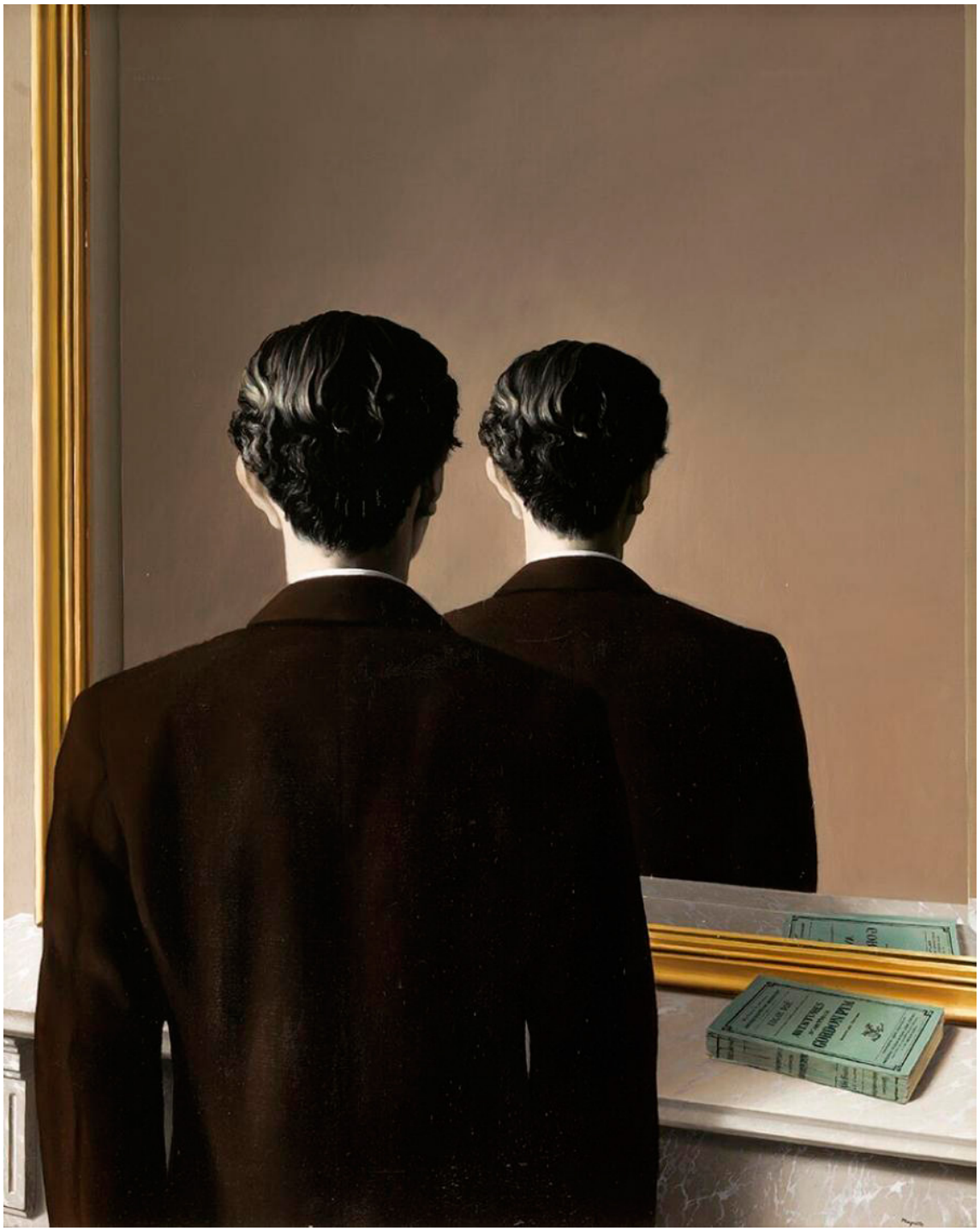




4. Mário Silva, "*Atmosfera*", Foz do Douro, Porto, 2018

A IMAGEM

ENTRE REALIDADE E FICÇÃO



(imagem 5 página anterior) Dziga Vertov, frame da longa-metragem *"O Homem da Câmara de Filmar"*, 1923
6. René Magritte, *"La reproduction interdite"*, 1937

Escrever sobre imagem em arquitectura é entrar num mundo construído por imagens. A sociedade contemporânea é movida por estímulos visuais, imagens cada vez mais fragmentadas e entrópicas[1]. As imagens envolvem-nos progressivamente, a sua presença é predominante, disseminada maioritariamente pelos meios de comunicação. O nosso olhar é confrontado e dominado pela presença da imagem, numa sociedade onde, cada vez mais, é habitual as suas produção e multiplicação, uma idolatria[2] em expansão.

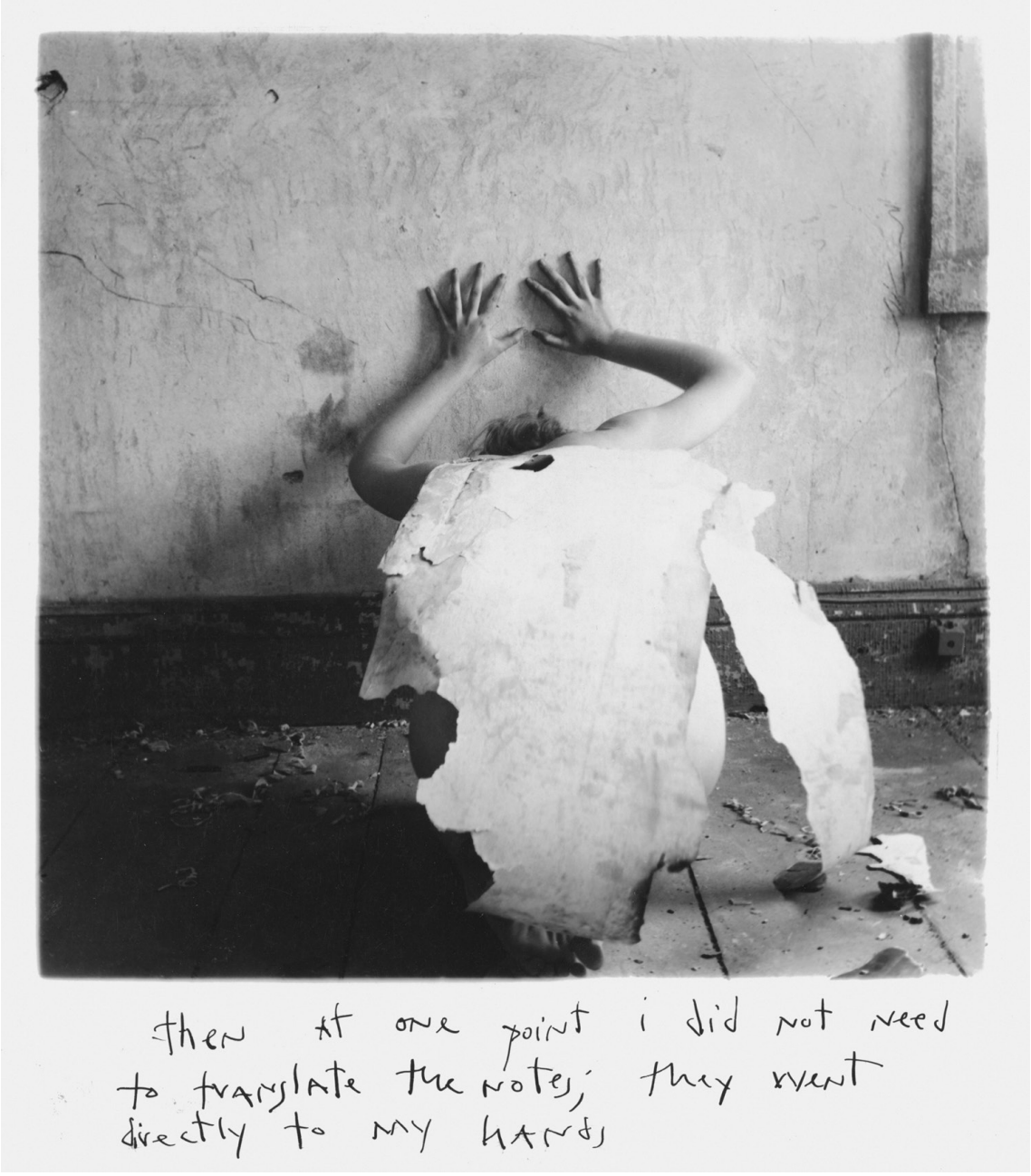
> *"Fotos , vejo-as por todo o lado, como cada um de nós hoje em dia; elas vêm do mundo para mim, sem que as peça."*[3]

Perante uma realidade refém da excessiva predominância da imagem, a sua mera contemplação afasta qualquer possibilidade de progresso. Se somos assediados[4] diariamente por um excesso de informação visual, torna-se imperativo um olhar analítico quando relacionamos a imagem com a disciplina de arquitectura. A presença da imagem alcança a sociedade contemporânea por diversas vias, altera a forma como observamos e aquilo que extraímos do que observamos. *"Hoje, já não é possível ter tanta confiança nas ideias e nas imagens. Apesar de tentativas sistemáticas para as classificar, a sua disseminação provoca ambivalências inevitáveis."*[5]

Imagens são leves, *"(...) são superfície, são mais permissivas porque estão mais expostas à circulação e à reprodução sem a <aura> do estigma benjaminiano. Propagam-se, hoje, com a facilidade de um virús, ignorando fronteiras (políticas, sociais, culturais), provocando no observador sedução ou rejeição e, necessariamente, desprezo"*[6]. Adquirimos o hábito de, ao invés de partirmos ao encontro, os lugares chegam-nos mais rápido por imagens. "*Quanto mais os lugares se transmutam em entidades imaginárias, tanto mais elas possuem as imagens que produzimos nos nossos corpos."*[7]. O mundo transmuta-se em imagens, e o indivíduo é responsável por agrupá-las e conservá-las em si mesmo, na sua memória, *"(...) a permuta entre experiência e lembrança é uma troca entre mundo e imagem"*[8]. A fotografia garante à memória um lugar físico na construção de uma realidade palpável, e esta possibilita uma experiência que descreve, na consciência humana, a passagem dos nossos corpos no mundo, ao longo dos tempos.

> "*Lugares não são apenas aqueles em que os homens vivem. Podem ser também lugares da imaginação e da evasão, lugares da utopia, que como conceito encerra em si uma contradição."*[9]

1- Entropia, medida de desordem de um sistema.
2- Vilém Flusser, descreve idolatria como uma *"incapacidade de decifrar os significados da ideia, não obstante a capacidade de lê-la, portanto, adoração da imagem"*, em *"Filosofia da Caixa Preta, Ensaios para uma futura filosofia da fotografia"*, pág.5.
3- BARTHES, Roland, *"A câmara clara"*, Op.Cit., pág.24.
4- BANDEIRA, Pedro e TAVARES, André, *"Atlas de Parede, Imagens de Método"*, Pág.9..
5- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Amarcord. Analogia e Arquitectura"*, em TAVARES, André e BANDEIRA, Pedro, *"Eduardo Souto de Moura Atlas de Parede Imagens de Método"*, Op.Cit, pág.134.
6- BANDEIRA, Pedro, *"Atlas de Parede, Imagens de Método"*, Op.Cit., pág.14.
7- BELTING, Hans, *"Antropologia da Imagem"*, Op.cit.,pág.86.
8- BELTING, Hans, *"Antropologia da Imagem"*, Op.cit.,pág.90.
9- BELTING, Hans, *"Antropologia da Imagem"*, Op.cit.,pág.96.



7. Francesca Woodman, *"Then at one point i did not need to translate the notes; they went directly to my hands"*, 1981

"As memórias (...) contêm as vivências arquitectónicas mais profundas que conheço. Constituem a base de ambientes e imagens arquitectónicas que tento explorar no meu trabalho como arquitecto. Quando estou a projectar, encontro-me frequentemente imerso em memórias antigas e meio esquecidas, e questiono-me: qual foi precisamente a natureza desta situação arquitectónica, o que significava na altura para mim e ao que é que poderei recorrer para ressuscitar esta atmosfera rica que parece saturada da presença natural das coisas, onde tudo tem o seu lugar e toma a sua forma certa? E nem era preciso detectar formas especiais. Mas sentia-se este ar de abundância e de riqueza que fez pensar: já vi isto, enquanto sei ao mesmo tempo que tudo é novo e diferente e que nenhuma citação directa de uma arquitectura passada trai o mistério de um ambiente cheio de memórias."[10]

10- ZUMTHOR, PETER, *"Pensar a Arquitectura."*, Op. Cit., pág.10.



8. André Malraux, a selecionar fotografias para *Le Musée Imaginaire*, 1947

Não há imagem mais radicalmente virtual do que a imagem produzida pela mente. Na verdade, vemos, ouvimos, por meio dessas imagens, mas não as vemos nem ouvimos.[11] Os filósofos da Antiguidade Clássica já consideravam o lugar, em sentido metafórico, sob a forma de imagem, sendo esta um apoio vital à sua memorização. Compreende-se um intenso desejo no sentido de habitar lugares específicos, e por isso vemo-los com um olhar diferenciado, interior, combinado com a mobilização da memória. *"Lugares não são apenas aqueles em que os homens vivem. Podem ser também lugares da imaginação e da evasão, lugares da utopia, que como conceito encerra em si uma contradição."*[12]

Desta forma, as imagens permitem defender a natural passagem do tempo, na qualidade inerente aos nossos corpos em fixar lugares em nós próprios. Ultrapassar a simples representação fotográfica *"corresponde ao sentido do "Punctum" na imagem arquitectónica, a casualidade que escapa da composição, o ponto-selvagem que aniquila a imagem homogénea, universal e provoca o reconhecimento da realidade. O dispositivo poético que transforma a imagem em potência, que transforma a imagem em espaço — aberto, percorrível, experenciável."*[13]

Com o passar do tempo, as imagens ganham novas aptidões, tornando-se fundamentais para a nossa percepção do mundo. Por razões naturais, as impressões sensoriais são substituídas pelas imagens mnésicas, relativas à memória. Memória é um sistema neuronal endógeno, composto por lugares fictícios, construídos por fragmentos, uma rede de lugares de onde se extraem imagens que constituem a substância da nossa própria recordação. O cérebro é responsável pela reprodução e construção de lugares que nós, humanos, armazenamos na memória pessoal, para a catagolação de *"(...) informação decorrente de um processo meramente lógico ou dedutivo. Existe uma intuição, por vezes irresponsável, que nos leva permanentemente a ignorar ou selecionar imagens de modo subconsciente; imagens que imergem e emergem inesperadamente, revelando uma ausência aparente de sentidos."*[14]

As imagens actuam na nossa consciência segundo duas abordagens defendidas por Juhani Pallasmaa[15], uma relativa aos produtos de consumo, onde manipulam o receptor, ditam o que este há-de pensar; outra que reforça a autonomia e a independência, denominada por imagem poética. Cada indivíduo constrói o seu "museu sem limites" assente na recolha intelectual que se transmuta em memória individual. Na produção de um espaço mental, a memória actua como um *Atlas*, onde se colige um conjunto anamnese de referências materiais e intelectuais. André Malraux (1901-1976) expõe essa ideia na criação do *Museu Imaginário*[16], numa tentativa de construir um espaço virtual que procede como um arquivo de memórias individuais sem limites, no qual imagem e meios técnicos de reprodução são essenciais para esta construção. Vivemos tempos em que *"(...) dispomos de mais obras significativas, capazes de colmatar as falhas da memória, do que as que um grande museu é capaz de conter."*[17]

11- MOLDER, Maria Filomena, *"Matérias Sensíveis"*, pág.221.
12- BELTING, Hans, *"Antropologia da Imagem"*, Op.cit.,pág.96..
13- Pedro Levi Bismarck, Revista Punkto, Edição Zero, *"Nenhuma arte é louca, nenhuma. Arte é arquitectura. Punctum."*, Junho 2010.
14- BANDEIRA, Pedro e TAVARES, André, *"Atlas de Parede, Imagens de Método"*, Op.Cit., pág.14 -15.
15- Juhani Uolevi Pallasmaa (1936), é um arquiteto e teorico finlandês.
16- André Malraux *"O museu imaginário"*, 1947. trad. Isabel Saint-Aubyn. - Lisboa : Edições 70, 2000.
17- MALRAUX, André, *"O Museu imaginário"*, pág.14.



9. Hokusai, *"Viajantes surpreendidos por um vento súbito em Ejiri"*, 1832

A reprodução de imagens não aproxima apenas o observador ao referente, desenvolve também o imaginário de cada entidade. O acto de imaginar constrói-se pelo exercício de relacionar acontecimentos, a imaginação promove o diálogo entre episódios díspares, que de algum modo se relacionam entre si, e essa associação é compreendida no mundo palpável. *"O imaginário mental constrói um veículo essencial à percepção, ao pensamento, à linguagem e à memória. A imaginação não é apenas essa capacidade, um pouco vaga, de fantasiar, mas pode ser considerada a base da própria condição humana."*.[18]

Uma imagem representa um conjunto de códigos comuns aos seus interlocutores, uma superfície desenhada em códigos que estimula ao observador a abertura do *punctum*[19], *"(...) a ferida sem a qual a imagem não pode sobreviver, a força de expansão que abre a fotografia. É o ponto-selvagem que a distingue, que abre espaço até à coisa observada. Mas é, sobretudo, o ponto onde deixo de ver pelo olhar do outro e me desloco: onde liberto da fotografia para construir o meu próprio olhar."*[20] Quando observamos uma imagem com um certo grau de ambiguidade, a nossa percepção intensifica-se e é nesse momento, que a imagem nasce. Ocasionalmente, não compreendemos o que a imagem em frente aos nossos olhos divulga, perante esta distância perceptiva, a mente humana expande-se na possibilidade de pensamento combinado com a imaginação. A fotografia deve, assim, ser interpretada como uma extensão do corpo sensível do seu próprio autor. Reproduz a arquitectura metafísica, aquela que não conseguimos tocar, tornando-se invisível aos nossos olhos, porque *"(...) uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos."*[21]

Contudo, a condição poética das imagens pode tornar-se perigosa. Observamos fotografias cujo processo, por vezes, engloba um descarte da realidade, imagens que não garantem a certeza na representação da verdade. Exemplo disso são as imagens de Jeff Wall[22], onde o artista constrói cenários fictícios, para a criação de ambientes espécificos em cada fotografia. Esta encenação empenha-se na representação de uma realidade produzida, simulada. A imagem converte-se numa forma de apropriação do espaço, na atitude de interpretar o real e ao mesmo tempo o dissimulado. As redes sociais, utilizadas de formada massificada na sociedade contemporânea, são um dos principais veículos de disseminação deste género de imagens. Neste sentido, esta consciência remete a urgência de um olhar diferente e crítico em relação às imagens, afastando-nos das ilusões que podem, por vezes, transfigurar a nossa percepção. *"Sobretudo por causa desse excesso de informação e imagens que nos assediam permanentemente, não cessamos de tentar construir um filtro, o que revela necessariamente um entendimento cauteloso e personalizado da realidade. (...) deverá ser possível dizer que aquilo a que conscientemente, ou mesmo inadvertidamente, abdico,ignoro, contribuirá também para definir o mundo, emergindo na incomunicabilidade ou no silêncio a suposta especificidade de um qualquer <eu>, de um qualquer mundo, de um qualquer atlas, da tamanha ilusão uma vez que (...) não me posso arrancar à objectividade que me esmaga nem à subjectividade que me exila."*[23]

18- PALLASMAA, Juhani, *"La Imagem Corpórea: Imaginación e Imaginario en la Arquitectura"*, tradução livre do espanhol, Op.Cit., pág.7.

19- BARTHES, Roland, *"A câmara clara"*, Op.Cit.,pág.35.

20- LEVI BISMARCK, Pedro - *"Arte é Arquitectura. PUNCTUM"*, Revista PUNKTO, edição Zero, Junho 2010.

19- BARTHES, Roland, *"A câmara clara"*,Op.Cit., pág.14.

22- Jeff Wall (1946), é um fotógrafo e artista plástico canadense.

23- BANDEIRA, Pedro, *"Atlas de Parede, Imagens de Método"*, apont. Jean-Luc Godard, Op.Cit,pág.9-10.





10. Jeff Wall, “Uma súbita rajada de vento” composição com referência na estampa de Hokusai, 1993



11. Hiroshi Sujimoto, Teatro Comunale de Ferrara, Ferrara, Itália, 2015

A percepção é construída a partir de estímulos capturados pelo corpo e interpretados pelo cérebro, a criação de imagens mentais está intrinsecamente associado à experiência espacial. A imagem mostra, mas não explica, não fornece de imediato o conhecimento de uma totalidade, é um enquadramento, um recorte. A arquitectura construída, não tem lugar para o recorte, representa no espaço-tempo uma experiência, a relação com a sua representação é uma associação artifical e periférica. Apesar de o conhecimento do objecto arquitectónico seja total por via dos sentidos, como o toque que possibilita uma experiência fisíca, o olhar tornou-se um dos sentidos mais priviligiados, desde a Antiguidade Clássica. Aristóteles[24] acreditava que a visão era o *"sentido mais nobre porque aproximava o intelecto em virtude da imaterialidade relativa do seu conhecimento."*[25]

Com o desenvolvimento de novas técnicas de reprodução, particularmente a fotografia, a experiência espacial transformou-se, tornando a experiência da imagem fotográfica mais presente que a própria vivência arquitectural. A fotografia, nasce como elemento, pela luz, responsável pela marcação numa superfície sensível, de uma fragmento do nosso mundo, feito de imagens incalculáveis.

> *"A fotografia é um vínculo, um meio, um instrumento de representação objectivada reproduzível tecnicamente. Antes dela, próximos dela, e os mais antigos antepassados, só a água (que não é um meio, mas um elemento), e os espelhos. Tudo aquilo que tem poder de representar, que é capaz de representar, é capaz de exprimir".*[26]

A arquitectura apoiou-se na imagem, desde os inícios da sociedade moderna, quer pela sua relação rigorosa com o real, pela fotogenia e estado estático dos edifícios — o que os torna fáceis de fotografar — pela matéria inspiradora que o documento fotográfico transporta ou mesmo pelo seu carácter publicitário, *"(...) numa tentativa de criar uma iconografia do trabalho arquitectónico, um ato de autenticação, que, incapaz de chegar a outras soluções, parece atribuir a arquitectura ao domínio da repetição indiferenciada."*[27] Estabelece uma relação umbilical com a prática da arquitectura, e a sua importância é cada vez mais evidente na disciplina. Quase como uma relação de dependência, na tentativa de transcrever o pensamento arquitectónico pela linguagem da fotografia, *"(...) o projecto de arquitectura adquiriu uma aura autoral, vinculando-se a um sentido de presciência, garantindo um ideal de perfeição, independente do tempo de conclusão da obra ou mesmo da sua materialização. A representação desenhada, a imagem, passou a ser aquilo que mais próximo está da ideia e do pensamento."*[28]

O conhecimento de obras enigmáticas do movimento moderno, que percorrem a teoria e história da arquitectura, é maioritariamente estabelecido por uma experiência visual.

24- Aristóteles (384 a.C - 322 a.C), foi um filósofo grego durante o período clássico na Grécia Antiga.
25- PALLASMA, Juhami, *"Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos"*, Op.Cit., pág.15.
26- MOLDER, Maria Filomena, *"Matérias Sensíveis"*, Op.Cit., pág.224
27- GHIRRI, Luigi, apus Hubertus von Amelunxen *"The Arcade of Photography, Some Disparate Moments in Architecture and Photography, Daidalos, Photography as Argument"*, 1997,Op.Cit., pág.66.
28- BANDEIRA, Pedro, *"Atlas de Parede, Imagens de Método"*, Op.Cit., pág. 13.



12. René Burri, Ministério da Saúde, Rio de Janeiro, Brasil, 1960

A fotografia, uma vez divulgada em livros e revistas, tornou-se capazes de ultrapassar fronteiras, possibilitaram a aproximação de arquitectos, tornando mais próximo novos pensamentos e modos de concepção, na abertura de um espaço favorável à partilha. A sua disseminação, enriqueceu a memória colectiva, em *"Privacy and Publicity : modern architecture as mass media"*[29], publicado por Beatriz Colomina[30], com base na sua investigação, apela a uma necessidade de reflexão sobre a mediatização da imagem fotográfica. Através do seu estudo focado em arquitectos como Le Corbusier e Adolf Loos, questiona as premissas ideológicas subjacentes à imagem de arquitectura moderna. Assim, entendemos que o trabalho do arquitecto desenvolve-se pela recolha de referências e a sua percepção muitas das vezes opera com a imagem. As imagens chegam-nos pela cultura, neste caso uma cultura de massas, onde a mente e a memória transbordam imagens pré-estabelecidas, um impedimento que torna, cada vez mais dificuldades às imagens, ganharem relevo e protagonismo.

O ato fotográfico permitiu documentar o espaço construído com uma fidelidade sem precedentes, afirmando-se como alternativa à experiência de presenciar o lugar. *"A imagem arquitectónica relaciona a nossa experiência do mundo com a do nosso corpo mediante um processo de internalização, identificação e projecção inconsciente."*[31]

O método de projetar, adquiriu assim novas ferramentas, como se a arquitectura adotasse um novo olhar e começasse a ser definida por imagens. O registo arquitectural não pretende documentar ou arquivar, deve potenciar o surgimento de novos espaços de forma a estimular a imaginação pessoal. Como pode a fotografia, ser parte do processo construtivo e criativo do objecto arquitetónico?

Os arquitectos apoiam-se nas imagens para a conclusão de uma matéria, que nunca se concluí no desenho, o mapa de imagens de cada arquitecto constrói-se, de forma mental mas o seu entendimento é executado por imagens reais. Deste modo, a fotografia desenvolve um papel primordial na construção de um imaginário arquitectónico, ainda que seja insuficiente sem o auxílio do desenho.

> *"(...) Aprender a ver é fundamental para um arquitecto, existe uma bagagem de conhecimento aos quais inevitavelmente recorremos, de modo que nada de quanto façamos é absolutamente novo."* [32]

As imagens de arquitectura, *"(...) são a forma mais próxima da concepção da arquitetura e por isso são quase sempre representação de uma "essência""*[33], imateriais na perspectiva da obra, são materiais no sentido da elaboração da ideia arquitectónica.

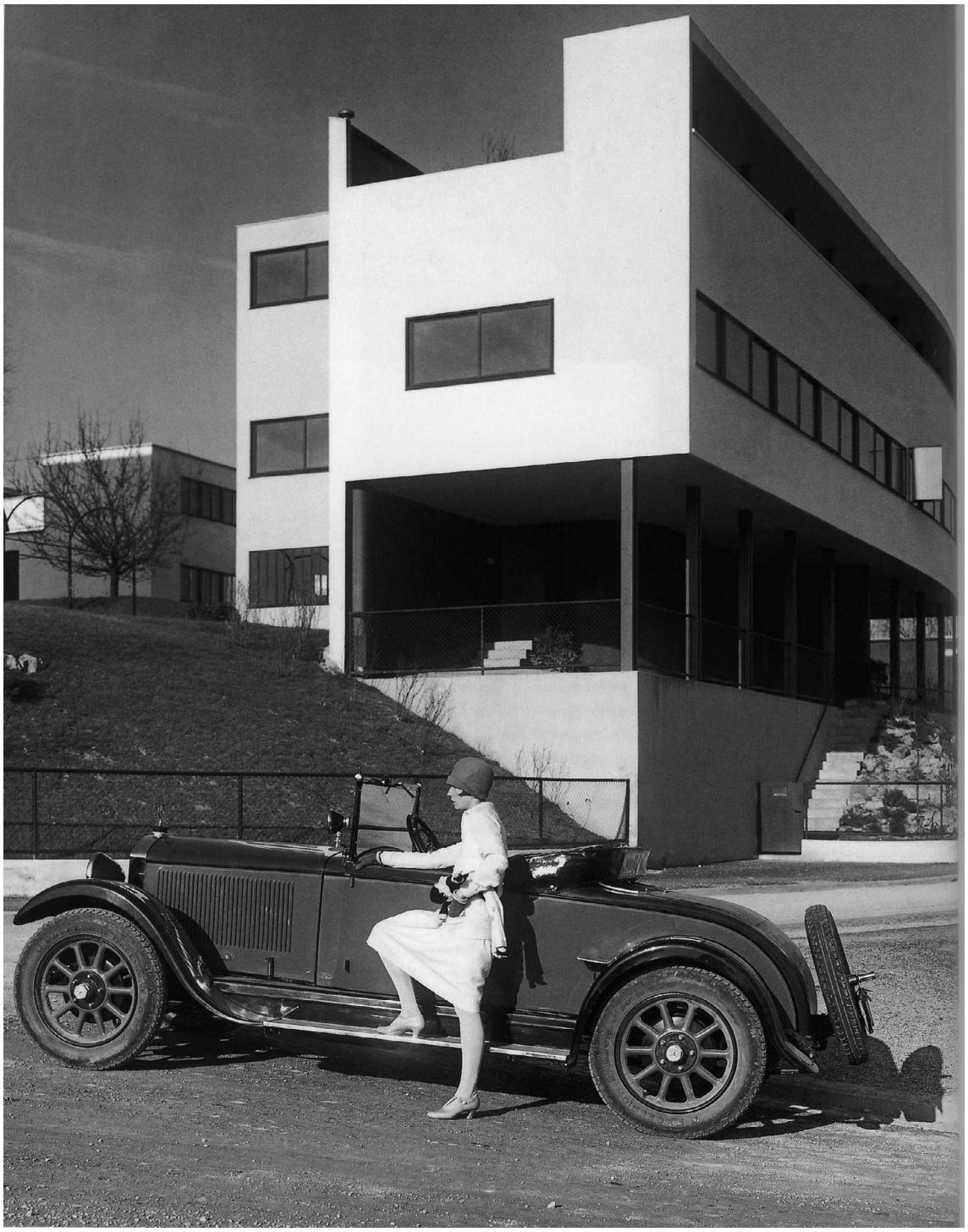
29- Beatriz Colomina, *"Privacy and publicity : modern architecture as mass media."*, Cambridge, Mass. : The MIT Press, 1994.

30- Beatriz Colomina é uma arquitecta, historiadora, curadora e teórica de arquitectura espanhola. É professora do programa *"media and modernity"* na Universidade de Princeton, Nova Iorque. Um dos seus principais livros são "Privacy and publicity : modern architecture as mass media." 1994 e "Sexuality & Space" 1992.

31- PALLASMAA, Juhani, *"La Imagem Corpórea: Imaginación e Imaginario en la Arquitectura"*, tradução livre do espanhol, Op.Cit., pág.155.

32- SIZA, Álvaro, *" 01 Textos"*, pág.240.

33- BANDEIRA, Pedro, *"Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas"*, Dissertação para obtenção do grau de Doutor em Arquitetura pela Universidade do Minho, 2007, Op.Cit., pág.2.



13. Casa Dupla em Weissenhofsiedlung, Le Corbusier, fotógrafo desconhecido, Stuttgart, Alemanha, 1927

Pretendem sempre transmitir a perfeição no plano bidimensional, lugar que se torna refúgio e garantia da autoria arquitectónica para a reivindicação dos lugares e dos sentidos, *"(...) num tempo em que ser autor parece ser cada vez mais questionável"*[34].

Consciente de que a arquitectura pode ser totalmente entendida quando confrontada e percorrida, as imagens tornaram possível o conhecimento à distância de uma arquitectura que se encontra fora do nosso próprio alcance. A arquitectura enquanto arte pública tem a obrigação de se fazer chegar a diferentes públicos.[35] *"Dantes a memória visual de um indivíduo estava limitada ao património das suas experiências directas e a um reduzido repertório de imagens reflexas da cultura; a possibilidade de dar forma aos mitos pessoas nascia do modo como os fragmentos de memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas. Hoje em dia somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens que já não sabemos distinguir a experiência direta do que vimos durante poucos segundos na televisão."*[36]

A máquina fotográfica, permite observar pormenores visuais na qual o olhar abstraído deixa escapar, no confronto directo com a obra, proporcionando uma relação mais próxima com o objecto arquitectónico e a sua realidade. Walter Benjamin, acentua esta ideia ao admitir que *"(...) qualquer um terá podido observar que uma imagem, mas, principalmente, uma obra de arte plástica, sobretudo a arquitectura, se apreende mais facilmente numa foto do que na realidade."*[37]Por conseguinte, o construído é substituída pela fotografia, *"(...) em vez de ser um encontro corporal de situações, a arquitectura tornou-se uma arte da imagem impressa, fixada pelo visor apressado da câmara fotográfica."*[38] Contudo, as imagens por vezes não conseguem substituir a experiência espacial, mas facilitam um conhecimento parcial que pode ser suficiente, em casos específicos. Como refere Bruno Zevi, a imagem resolve uma vasta parte dos problemas da representação tridimensional, *"(...) a fotografia cumpre a importante missão de reproduzir fielmente tudo o que existe de bidimensional e tridimensional na arquitectura, quer dizer o edifício completo menos o seu substantivo espacial.(...) Cada fotografia engloba o edifício de um só ponto de vista, estaticamente, um modo que exclui esse processo que poderíamos chamar musical de contínuas sucessões de pontos de vista que o observador vive no seu movimento dentro e em torno do edifício. Cada fotografia é uma frase que se desligou de um poema sinfónico ou de um discurso poético, cujo valor essencial é o valor sintético do conjunto."*[39]

Contemplamos fotografias do lado de fora, como espectadores de imagens projetadas na superfície da retina. A fotografia traduz uma memória inalterada que eterniza o espaço, as gentes e o respetivo tempo. Imagens de espaços não presenciados nem percorridos por quem as observa apuram os sentidos mais intrínsecos da imaginação individual, executam assim um papel fundamental na construção do imaginário arquitectónico de cada um. *"Produzir imagens interiores é um processo natural que todos nós conhecemos. Faz parte do processo mental."*[40]

34-BANDEIRA, Pedro, *"Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas"*, Dissertação para obtenção do grau de Doutor em Arquitetura pela Universidade do Minho, 2007, Op.Cit., pág.2.
35- BANDEIRA, Pedro, *"Atlas de Parede, Imagens de Método"*, Op.Cit., pág.13.
36- CALVINO, Italo, *"Seis propostas para o próximo milénio"*, Op.Cit., pág.112.
37- BENJAMIN, Walter, *"Pequena História da Fotografia"*, Op.Cit., pág.131.
38- PALLASMA, Juhani, *"Os olhos da Pele, A arquitectura e os sentidos"*, pág.29.
39- ZEVI, Bruno, *"Saber ver a Arquitectura"*, Op.Cit., pág.56.
40- ZUMTHOR, PETER, *"Pensar a Arquitectura"*, Op.Cit., pág.56



LE CORBUSIER E LUCIEN HERVÉ

DISSEMINAÇÃO DO MODERNO



14. Lucien Hervé, retrato de Le Corbusier junto ao desenho de baixo-relevo do Modular, Marselha, 1952
15. Lucien Hervé, interior de um módulo, Unité d'Habitation em Marselha, França, 1949-1952

Le Corbusier[1] será, provavelmente o arquitecto mais documentado e investigado na prática de arquitectura do último século, assim nos dias de hoje, volta a parecer extraordinariamente contemporâneo. O uso flagrande de imagens falsas em publicações para divulgação do seu trabalho construído, a sua apropriação das qualidades da publicidade e a sua disseminação, o encenado enquadramento dos seus projectos e a *"promenade"* arquitectural[2] parecem particularmente potentes, controversos ou prescientes[3].

O forte recurso à fotografia, por parte de Le Corbusier, tornou possível compreender o poder da disseminação da arquitectura através dos meios de comunicação, com vontade em difundir os seus pensamentos e ideias por via das qualidades da imagem fotográfica. Beatriz Colomina, no seu livro, explora as diferentes maneiras que Le Corbusier e Adolf Loos[4] abordaram a imagem e as suas qualidades para comunicar o projecto de arquitectura. Nas fotografias dos espaços desenhados por Le Corbusier, Colomina refere que ficamos sempre com a sensação de que alguém saiu do plano, deixando uma porta aberta, um leve indício da presença humana, *"(...) como se estivéssemos a seguir alguém, os vestígios da sua existência são apresentados sob a forma de uma série de fotografias do seu interior."*[5] No caso de Adolf Loos, o cenário inverte-se, ficamos sempre com a impressão de que alguém está prestes a entrar no espaço representado, tudo parece ficar congelado pelo tempo numa atmosfera intocável, numa espera ansiosa para se sentir movimento no espaço retratado.

> *"O interior utiliza a linguagem da cultura, da experiência das coisas; o exterior fala com a linguagem da civilização, da informação."*[6]

O particular uso da fotografia, por parte de Le Corbusier, não era somente um mecanismo de registo, o recurso à imagem elevou-se para uma atmosfera mais íntima no processo criativo do arquitecto, transformando passagens em referências para a elaboração de projectos, numa construção de um mapa mental que revela uma matriz projectual.

1- Le Corbusier (1987-1965), Charles-Edouard Jeanneret-Gris, representa um dos principais arquitectos do movimento moderno. Foi um arquitecto, urbanista, escultor e pintor de origem suíça, naturalizado francês em 1930.

2- *Promenade architectural*, caracteriza o modo de construir por parte de Le Corbusier, enfatiza o facto de que a sua arquitectura pretendia uma construção em torno de uma série de perspectivas que se desenrolavam, abrangendo e celebrando o natural movimento do corpo. Em *"Mensagem aos estudantes de Arquitectura"* de 1943, Le Corbusier admite que a arquitectura é circulação, referindo a importância das qualidades da deambulação corporal nos interiores, relacionando as emoções criadas a cada passo.

3- RATTENBURY, Kester, *"This is not Architecture"*, pág.65.

4- Adolf Loos (1870-1933) foi um arquitecto e teórico austríaco, várias foram as estruturas construídas, porém destaca-se a Villa Müller. No campo mais teórica *"Ordenamento e Crime" (1931)* é uma das suas principais obras escritas.

5- COLOMINA, Beatriz, *"Privaty and Publicity : moderne architecture as mass media"*, tradução livre do inglês, pág.293.

6- COLOMINA, Beatriz, *"Privaty and Publicity : moderne architecture as mass media"*, tradução livre do inglês, pág.33.









16. Fotografias de Le Corbusier capturadas durante a sua viagem ao Oriente, "*Le Corbusier Secret Photographer*", data e local desconhecidos

O gosto pela imagem não foi sempre espontâneo. No início da prática de arquitectura a sua relação com a fotografia era bastante controversa. Escreveu alguns textos a criticar o uso da fotografia, afirmando que a máquina fotográfica era um instrumento para indivíduos com pouca motivação, preguiçosos, e que não eram capazes de demonstrar o seu pensamento ou visão sem o auxílio da fotografia. Este pensamento gerou uma onda de críticas e discussões, uma incorreta interpretação da fotografia, o que se contraria com o passar do tempo, visto que o recurso à imagem se tornou num processo essencial de concepção projectual do próprio arquitecto.

A obsessão pela imagem já era notória no início dos anos vinte. O vício pela publicidade originou a criação de uma colecção de catálogos industriais, na recolha de publicidades para entender o lado mais comunicativo e directo destas imagens. São várias as fotografias que se agrupam no início e no fim de um projeto. A metodologia encontrada por Le Corbusier frequentemente começava com a utilização de imagens referência, como as que tirou durante as suas viagens. Fotografias que se transformaram em desenhos e posteriormente em projetos de arquitectura.

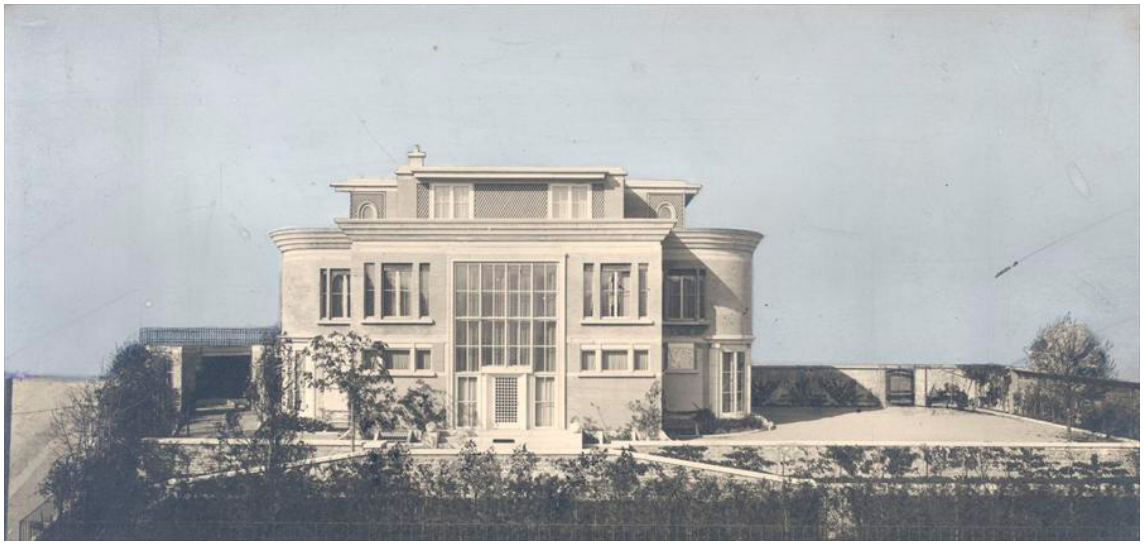
Durante as suas viagens (1907-1912), Le Corbusier construiu o seu próprio *Atlas* de imagens, uma colecção de mais de quinhentas fotografias. Imagens que representam um momento indispensável no processo de compreensão e descoberta do mundo. Deslumbrou inúmeras paisagens, naturais e arquitectónicas, e gravou na imagem memórias responsáveis por despertar em si um interesse para futuras abordagens. Uma colecção de imagens que se tornaram referência para a construção do processo criativo do arquitecto, *"(...) atrever-me-ia inclusivamente a compará-la a um cocktail ao considerar que nela encontramos múltiplas referências, muitos sabores. E como acontece com um cocktail temos que reconhecer a atracção que a mistura de sabores oferece. Mas também reconheçamos que dificilmente pode competir com a integridade e inteireza de um bom vinho tinto. Trata-se de uma arquitectura na qual os diferentes ingredientes que a compõem desaparecem no todo. Sem que seja no entanto impossível identificá-los. Poder-se-ia falar de "miscigenação"*[7].

Assim, revolucionou a forma como a arquitectura era divulgada e apresentada. Foi pioneiro na consciência e valorização das qualidades e alcance dos meios de comunicação como mediatização da arquitectura. A sua arquitectura era concebida por vários elementos, tornou as imagens, livros e artigos parte do seu processo pessoal de criação. As suas inquietações levaram à criação de uma revista, em 1919, intitulada de *"L'Espirit Nouveau"*[8], um espaço favorável à partilha do seu mundo conceptual e arquitéctónico, onde tornou mais próxima a comunicação de problemáticas do mundo artístico que o arquitecto tentava propor em discussão para a necessidade de repensar o estado da arte no início do século XX.

É notável uma aproximação bastante forte pela fotografia ao longo da sua vida pessoal e profissional, inclusive ele próprio acabou por fotografar a sua própria obra. O registo fotográfico representava para o arquitecto uma vontade de capturar fragmentos das suas longas viagens ou do próprio quotidiano, para a construção de um arquivo composto por memórias que possibilitavam o cruzamento de várias referências. As imagens tornaram-se assim vínculo de divulgação; existia em si uma plena consciência de que as imagens se propagavam mais rápido, alcançavam mais pessoas e ultrapassavam hemisférios, ao contrário da obra física.

7- MONEO, Rafael, *"Inquietud Teorica y estrategia proyectual"*, pág.314.

8- Revista francesa concebida por Le Corbusier e Amédée Ozenfant em 1921, com o objetivo de renovar a arte e a arquitectura no século XX.





17. Le Corbusier, Villa Schwob, imagens publicada na revista *L'Espirit Nouveau*, 1920

Saber comunicar arquitectura é poderoso. A fotografia de arquitectura possibilita "dar corpo" a uma viagem, que aproxima o observador seja em qualquer lugar, na vontade de partilhar conhecimento e destinar-se ao encontro com a memória colectiva. A imagem promove a experiência de conhecer a arquitectura à distância. A consciência de que a imagem dialoga mais facilmente com o observador é clara. Assim, Le Corbusier para citar o impacto visual sobre os leitores publicava estrategicamente as imagens e os textos com similar importância. Não obstante, muitas das imagens que divulgavam as obras do arquitecto correspondiam a uma realidade simulada. No seu processo de disseminação, a manipulação da imagem era comum. Plausível será dizer que se tornou num gosto para Le Corbusier.

O seu universo de representação é separado do real. Mentalmente, constrói um discurso perfeito, que consequentemente resulta numa tentativa de idealismo responsável por distorcer as imagens do objecto representado.

> *"Com o objetivo de realçar uma estética mais "purista", Le Corbusier manipulava fotografias pintando-as e retirando-lhes determinados elementos produtores de ruído. Por exemplo, a Villa Schwob (1916) aparecia publicada em L'Espirit Nouveau número seis com um jardim sem ervas nem trepadeiras, sem a casota do cão, sem pérgola da "façade sur la cour", com a janela do vestíbulo alterada por um vão de uma única folha e, por mais surpreendente que pareça, sem sítio: Le Corbusier simplesmente eliminava toda a paisagem que se eleva por detrás da Villa, construindo um sítio ideal"*[9].

Não hesita em modificar a estrutura que surge representada na imagem. A fotografia que sofreu manipulação é transmitida ao observador como uma figura ideal, encobre os defeitos e os problemas que a arquitetura naturalmente experiência com o tempo. O que recebemos é uma atmosfera idealista, imagens ideais que conceberam o processo mediático de Le Corbusier.

> *"Torna-se evidente que para Corbusier qualquer documento do processo, desde que reflita melhor o conceito da casa, prevalece sobre a representação fiel da obra real. Para além disso, a distinção que ele faz entre o espaço real e o espaço da página é igualmente clara. É justamente por este último ser redutor que determinados elementos - como colunas molhadas - ainda que inócuos na experiência espacial da arquitetura, são elementos de distracção quando observados numa fotografia."*[10]

Entende-se a separação que o arquitecto estabelece entre a sua obra construída da sua produção mediática. Uma divisão involuntária que elevou o recurso à fotografia como um método indispensável na partilha e construção de arquitectura. Desta forma, a fotografia destacou-se, aproximou arquitectos de fotógrafos, uma união fundamental para o desenvolvimento de novas práticas de comunicação.

9- BANDEIRA, Pedro, *"Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas."* Op.Cit., pág.67

10- COLOMINA, Beatriz, *"Privaty and Publicity : moderne architecture as mass media"*, pág.111.



18. Publicidade ao livro *"Vers une Architecture"*, *"este livro é implacável, é diferente de qualquer outro"*, (1923?)

"Le Corbusier encontrava-se um passo à frente de Adolf Loos. Em Paris, mais precisamente com a experiência da L'Espirit Nouveau, passou a entender a imprensa, as qualidades do mídia impresso, não apenas como meio de difusão cultural de algo previamente existente, mas também como um contexto de produção com autonomia própria."[11]

11- COLOMINA, Beatriz, *"Privaty and Publicity : moderne architecture as mass media"*, tradução livre do inglês, pág.104.



A origem do encontro entre Lucien Hervé (1910-2007) e Le Corbusier estabelece-se no período de glória do arquitecto. Surge pela encomenda espontânea da captura de imagens da unidade de habitação de Marselha, que na época se encontrava em plena construção.

Le Corbusier ao receber as primeiras fotografias capturadas por Hervé de uma arquitectura incompleta, admitiu que as qualidades do fotógrafo se assemelhavam à alma de um arquitecto, pela maneira como registava por imagens aquilo que o próprio arquitecto pretendia: uma telepatia entre o criador e o artista.

Hervé representa um dos principais fotógrafos de arquitectura do séc.XX, pelo seu olhar próximo e de um alcance particular, capaz de observar e registar a obra como se fosse o próprio arquitecto. Hervé colabora com Le Corbusier pela primeira vez no final do ano de 1949. Iniciou-se assim a construção de um atlas fotográfico, que retrata a obra completa construída do arquiteto, para a valorização e partilha do corpo arquitectónico por imagens. Este encontro arquivou uma colecção de vinte mil imagens, estimadamente, entre 1950 a 1965.

> *"Lucien Hervé, um artista e fotógrafo húngaro bem encaminhado nas tradições da "Nova Fotografia", preferiu captar texturas e composições dramáticas de luz e sombra, (…) do que as vistas exactas dos grande ângulo normalmente requisitados por arquitetos."*[12]

As qualidades de Hervé, transmitidas pela imagem, são capazes de transporta o observador para uma atmosfera onde a cumplicidade entre o arquitecto e o fotógrafo funde-se, para uma representação da visão do arquitecto e do fotógrafo em plena simbiose. Durante o seu percurso, trabalhou com vários arquitetos como, Alvar Aalto (1898-1976), Marcel Breuer (1902-1981) e Oscar Niemeyer (1907-2012), contudo o seu trabalho ganhou densidade na parceria com Corbusier. Ao longo do seu processo influenciou-se por Láslzló Moholy-Nagy[13] e Alexander Rodchenko[14]. Na sua prática é notável a desconstrução da fotografia enquanto elemento unitário. As imagens que produzia tornam-se assim um reflexo do seu modo de observar o mundo, onde o olho curioso e atento constrói novas narrativas e formas de produzir imagens.

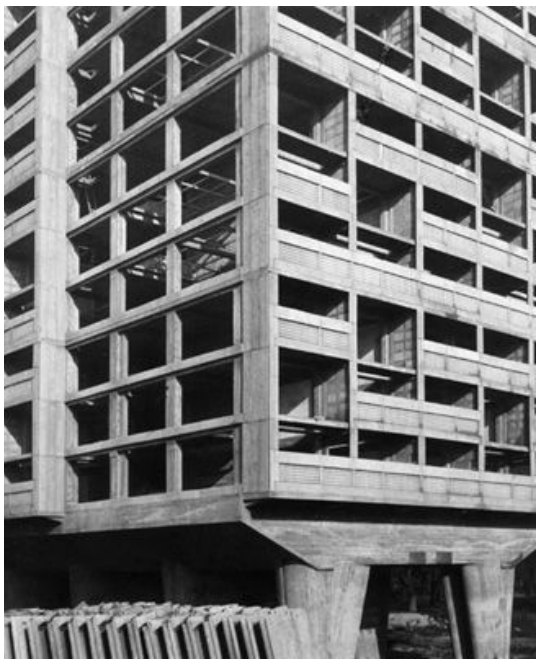
Hervé retrata o objecto arquitectónico numa forma delicada e singular, sempre acompanhado com composições de cariz rigoroso e uma visível atração pelos detalhes, com motivo de enaltecer os aspectos construtivos do objeto arquitetónico. Estruturava a sua metodologia numa linguagem simples e moderna, a sua visão dinâmica apoia-se na preferência pelo dramatismo promovido pelos jogos de luz/sombra, um mecanismo que transporta o observador para uma atmosfera mais próxima do edificado, sem qualquer manipulação da mesma. A luz que é capturada pela máquina fotográfica torna-se quase palpável na imagem.

12- BENTON, Tim,. *"Le Corbusier Secret Photographer"*, pág.83.

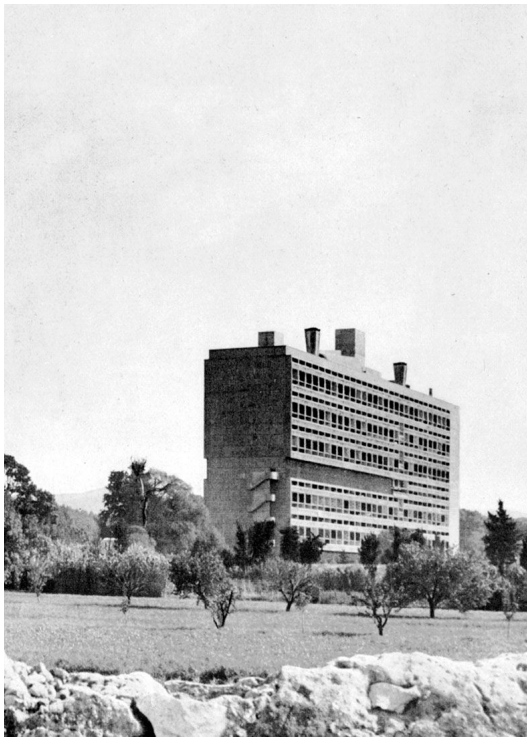
13- László Moholy-Nagy (1895-1946), foi um pintor e artista húngaro bem como professor na escola Bauhaus. Ele foi altamente influenciado pelo construtivismo e um forte defensor da integração da tecnologia e da indústria nas artes

14- Aleksandr Mikhailovich Rodchenko (1891-1956), foi um artista plástico, escultor, fotógrafo e designer gráfico russo, um dos fundadores do construtivismo russo e design moderno russo.









(Imagem 19 página anterior) Lucien Hervé e Le Corbusier, Chandigarh, India, 1955, fotógrafo desconhecido.
20,21,22,23,24. Lucien Hervé, fotografias da construção da Unité d'Habitation em Marselha, França, 1949-1952





25.Lucien Hervé, retrato de Le Corbusier em férias no Cabanon, Cap Martin, França, 1951



26. Lucien Hervé, mão de Le Corbusier com uma pedra na mão, Cap Martin, França, 1951

A procura pelos detalhes pode-se relacionar com as pinturas de Mondrian[15], Hervé admira os pequenos detalhes e texturas rugosas das superfícies que convidam à descoberta de uma atmosfera escura que é rasgada pela forte presença de luz. A sua abordagem à arte das imagens revelava uma fixação destemida na luz e da forma, o arquitecto moldava a luz como se de barro se tratasse, moldando-a através de janelas com vários ângulos, de linhas rectas e curvas suaves, enquanto o fotógrafo enquadrava, disparava e a captava para a posteridade.

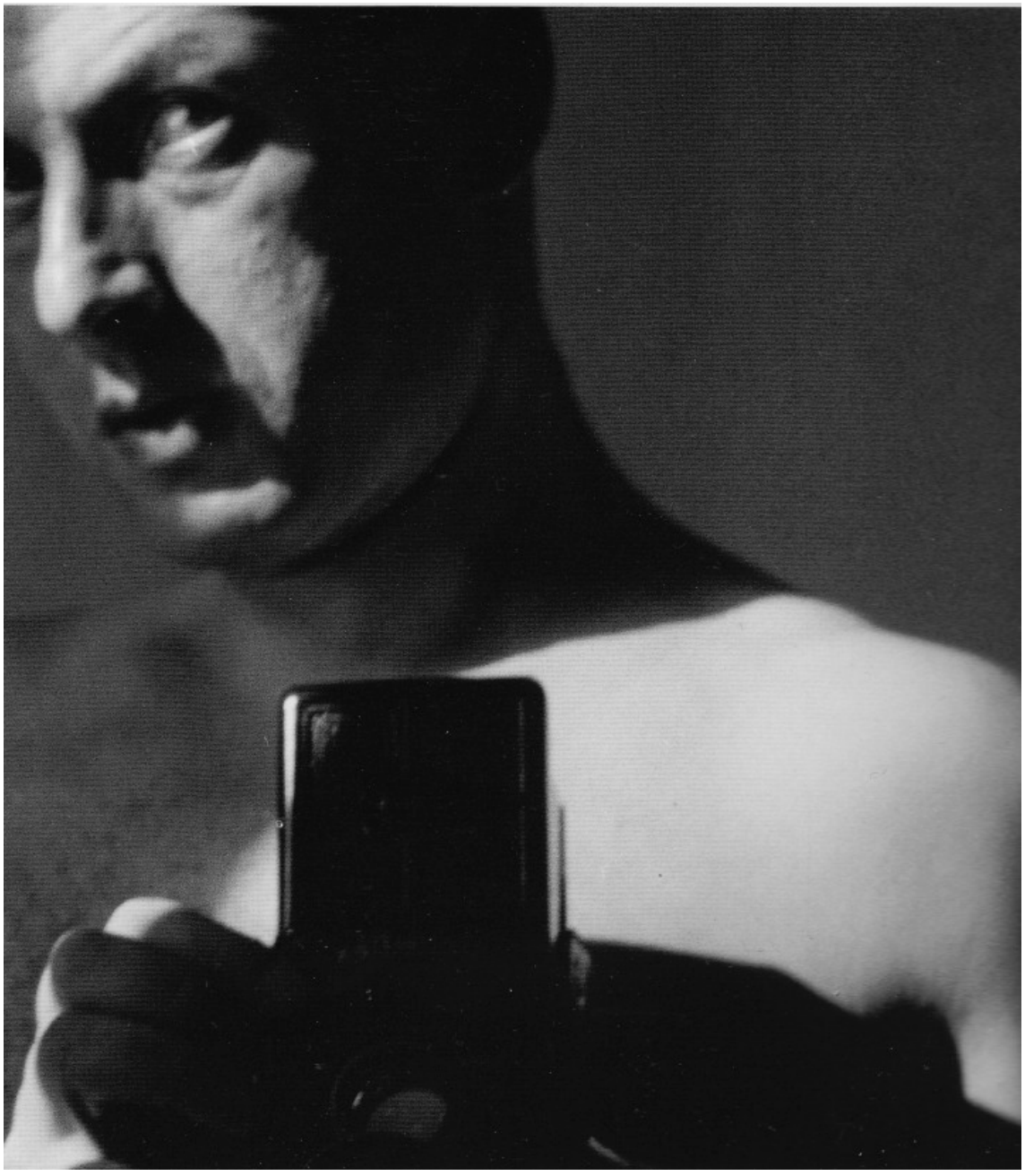
Para Hervé a arquitectura significava o equilíbrio inteligente, preciso e deslumbrante das formas combinadas na luz. Justaposição e contrastes marcados estão presentes nas imagens do fotógrafo húngaro. Assim, a importância que oferece à luz é fundamental para compreender o impacto dos edíficios de Le Corbusier na imagem fotográfica. As linhas meticulosamente planeadas e construídas na estrutura movimentam-se e curvam-se, as paredes dilatam-se e as sombras são moldadas de forma dramática. É na captura da arquitectura religiosa onde este encontro atinge a sua dimensão mais proeminente e simbólica, onde a luz e a escuridão dialogam, em imagens que conservam o aspecto essencial da visão do arquitecto, deslocando-o, para o primeiro plano na recolha óptica do observador.

> *"A essência da Arquitectura encontra-se pelo movimento. Por isso o registo fotográfico se distância da experiência da Arquitectura, está obrigado a fragmentá-la, com uma precisão de escolha tal que a memória a refaça."*[16]

A relação profissional entre fotógrafo e arquitecto prosperou, e o apreço pela mestria do outro era mútuo e dinâmico. Hervé não só capturou a obra completa de Le Corbusier como também entrou na sua vida pessoal. Existem várias fotografias onde observamos o arquitecto em momentos de lazer, da sua atmosfera mais privada. Le Corbusier afirmou que o trabalho denso de Lucien Hervé representou o fim de uma procura intensa de 40 anos por um fotógrafo cuja forma de ver fosse ao encontro da sua, e são as imagens que provam esse desejo.

As fotografias de Lucien Hervé permitem sentir as formas e as texturas dos materiais que erguem uma arquitectura que definiu o movimento moderno. Ao lado de uma das figuras mais enigmáticas deste período, elas são um testemunho pela força da luz, nas mãos de um artista que transforma o físico em algo abstracto.

15- Pieter Cornelis Mondrian (1872-1944), geralmente conhecido por Piet Mondrian foi um pintor neerlandês modernista. Criou o movimento artístico neoplasticismo e colaborou com a revista De Stijl.
16- SIZA, Vieira, em "*Fotografias em obras de Eduardo Souto de Moura=photography of the architecture of Eduardo Souto de Moura / Luis Ferreira Alves ; coord. Pedro Leão Neto. - Porto : Cityscópio, 2016.*" pág.15.



27. Lucien Hervé, Autoretrato do fotógrafo, Knossos, Creta, 1956
(imagem 28 adjacente) Lucien Hervé, Retrato de Le Corbusier, 1955





JULIUS SHULMAN

A FOTOGRAFIA E A EMERGÊNCIA DO MODERNISMO



(fotografia 29 página anterior) Julius Shulman e Richard Neutra, Califórnia, USA, 1950
30. Julius Shulman, fotografia da casa Josef Kun, desenhada por Richard Neutra, Califórnia, USA, 1936

Julius Shulman (1910-2009), fotógrafo norte-americano, foi responsável pela disseminação de inúmeros projectos de arquitectura numa Califórnia pós-guerra, em revistas de design e arquitectura que ultrapassaram fronteiras e hemisférios.

Na construção de um discurso arquitéctónico, o edifício deve ser fotografado e repetidamente publicado, em revistas de design de grande tiragem, caso contrário será esquecido e nunca chegará a existir na consciência dos leitores.[17]A revista transformou-se numa ferramenta pedagógica na tentativa de educar o leitor não-especializado na aceitação do espaço doméstico moderno e as novas formas de habitar. Shulman por meio das suas imagens em publicações foi capaz de apresentar a obra de vários arquitectos ao público em geral, ultrupassando oceanos e fronteiras, *"(...) para ganhar fama contemporânea e um lugar na história, arquitectos e arquitectura tem de passar por um processo altamente tendencioso, um sistema de publicação altamente autorreferencial: tipicamente, o trabalho aparece inicialemente em revistas e de seguida progride através do mundo igualmente autodeterminado da publicação de livros de arquitetura."*[18]

Os fotógrafos de arquitectura ganharam assim relevância na esfera arquitectónica pela ligação entre a profissão e os meios de comunicação. As qualidades fotográficas são cruciais para a criação de uma percepção visual que fomenta o desejo por propostas arquitectónicas específicas.[19]Na sua disseminação, estas imagens proporcionam uma ligação directa com o mundo editorial , quando são expostas em revistas não é apenas a obra em si que é divulgada, o nome do arquitecto e todo o seu trabalho também alcança novos olhares e interpretações. Em síntese, a revista como meio de comunicação visual e palpável tornou-se, neste sentido, a caixa de ressonância dos acontecimentos arquitectónicos. No realce de um território editorial uma vasta selecção de projectos eram oferecidos e publicados à atenção do público em geral.

Julius Shulman tornou-se fotógrafo de arquitectura de um dia para o outro, pela encomenda inesperada do arquitecto Richard Neutra[20], para o registo do projecto Josef Kun, em plena construção. No momento em que as fotografias foram reveladas Richard Neutra deslumbrou-se pela sensibilidade e qualidades fotográficas de Shulman, cada fotografia revelava a essência do projecto, a partir desse momento tornou-se fotógrafo oficial dos projectos do arquitecto norte-americano.

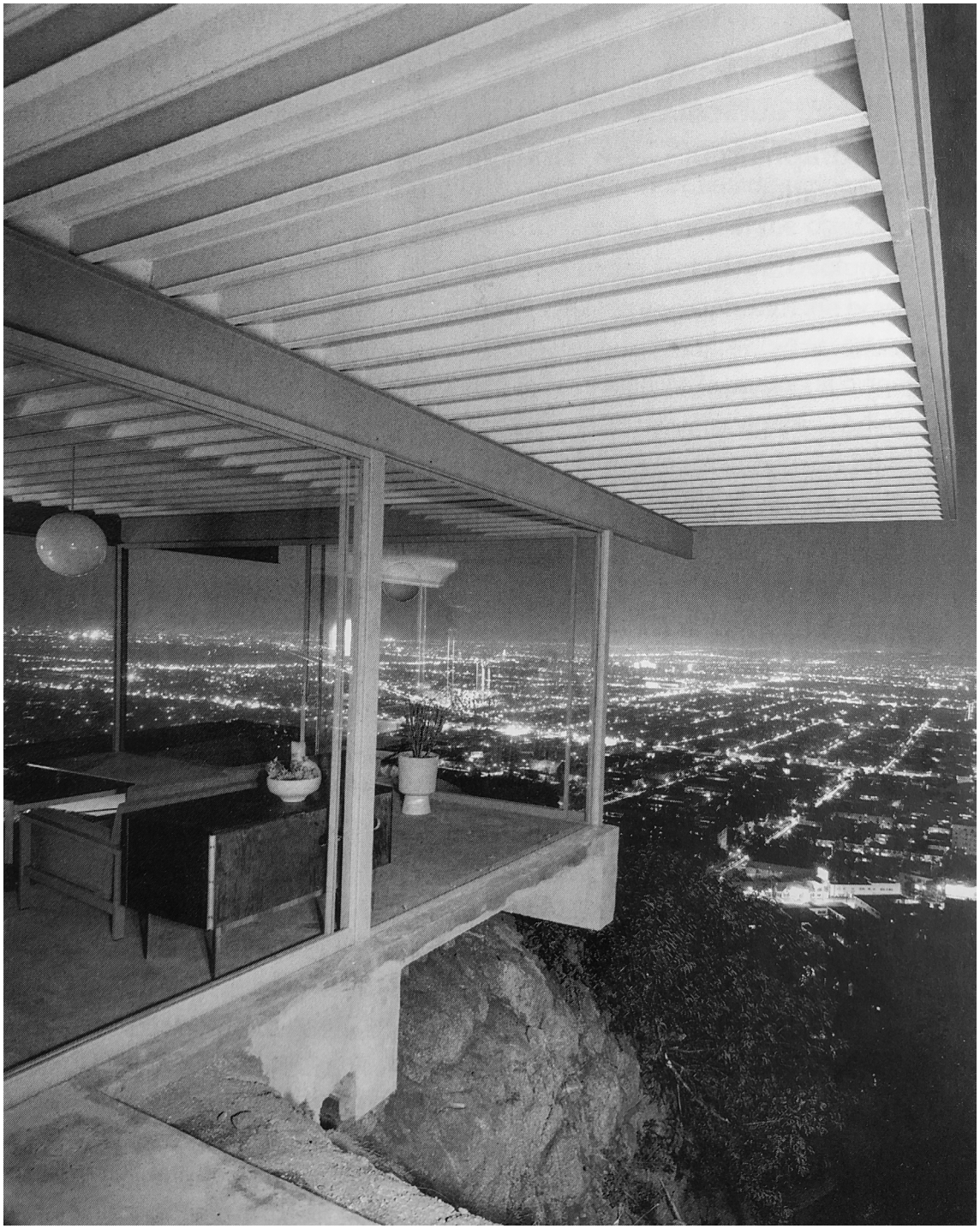
Esta cumplicidade súbita desenvolve-se pela procura de novas expressões estéticas e formais. Neutra, tal como Le Corbusier, compreendeu as qualidades da mediatização do seu trabalho, através de publicações onde a fotografia desenvolvia um papel crucial na sua divulgação. Assim, as fotografias de Shulman ganharam um importante lugar no mundo editorial. Conseguia assim entender as intenções da arquitectura para depois as representar na imagem bidimensional. Um dos exemplos mais representativos deste trabalho simétrico é a construção da casa *Miller,* desenhada por Richard Neutra, onde arquitecto e fotógrafo passaram incalculáveis dias na casa, depois de construída, para capturar a mudança das estações que permitia a descoberta constante de novas atmosferas.

17- SERRAINO, Pierluigi, *"Julius Shulman, Modernism Rediscovered"*, pág.14.
18- RATTENBURY, Kester, *"This is not Architecture"*, tradução livre do inglês, pág.125
19- SERRAINO, Pierluigi, *"Julius Shulman, Modernism Rediscovered"*, pág.15.
20- Richard Joseph Neutra (1892-1970) foi um arquiteto austro-americano. Viveu e trabalhou a maior parte de sua vida no Sul da Califórnia, onde se tornou num dos mais importantes arquitetos da terceira geração do movimento moderno nos Estados Unidos.



(fotografia 31 adjacente) Julius Shulman a fotografar Stahl House (Case Study House #22) de Pierre Koenig, Califórnia, USA, 1960
32. Julius Shulman, casa Miller de Richard Neutra, Califórnia, USA, 1937





33. Julius Shulman, Case Study House #22, primeira fotografia da estrutura, Pierre Koening, Califórnia, 1960

Julius Shulman rapidamente desenvolveu o seu modo de capturar a arquitectura. Em cada fotografia sente-se a forte admiração pela geometria das composições, contrastes empáticos, uma luz que compreende os espaços e mais tarde a obsessão pela cor, com o desenvolvimento de novas técnicas fotográficas. O seu trabalho é paradigmático ao comprovar como a arquitectura é fotograficamente um meio para a construção de uma ordem visual. As suas imagens promovem uma síntese da cultura espacial e do estilo de vida da era que representa, ultrapassando o limite documental.

Cada fotografia revela um conhecimento apurado das condições da luz, do posicionamento rigoroso da máquina fotográfica, a escolha dos enquadramentos, os alinhamentos e a sua relação geométrica, que agrupados definem uma leitura dos acontecimentos arquitectónicos dentro do espaço fotográfico.

A fotografia é um campo flexível que atende a um grande número de propósitos. O sucesso de Shulman reside na tradução dos espaços tridimensionais em superfícies bidimensionais, que o levaram a ultrapassar o horizonte da Califórnia e na conquista da atenção de arquitectos que defeniram a arquitectura do século XX, como Mies Van der Rohe, Frank Lloyd Wright e Oscar Niemeyer.

O seu vanguardismo reconhece-se pela introdução do corpo humano nas suas composições, geralmente excluídas da fotografia arquétipa, na intenção de conferir dinamismo e escala às suas composições, para uma leitura mais humana dos espaços que representa. A utilização e posicionamento dos elementos compositivos não era casual. Na análise do espaço, o fotógrafo posiciona estrategicamente o corpo e os elementos compositivos, com propósito na sugestão de ocupação que ativa o desejo do espectador por um estilo de vida confortável numa casa moderna[21].

Nos anos cinquenta e sesenta, Julius Shulman dominava particialmente as páginas das revistas mais importantes de design e arquitectura, onde obteve um papel crucial na promoção do modernismo como estilo. John Entenza[22], editor da revista "Arts and Architecture", lançou em 1959 um projecto intitulado de "*Case Study Houses*"[23], com o propósito de promover casas modernas construídas a preços acessíveis, com apoios das empresas de construção. A adesão ao projecto elevou estas construções ao patamar de ícones do estilo moderno californiano, que ainda hoje são motivos de referência. O "*Case Study House #22*", desenhado por Pierre Koenig[24], fomentou vários debates e uma abertura para novas interpretações em relação à fotografia de arquitectura da época. Este projecto elevou-se a ícone[25] devido à sua mediatização. Julius Shulman apresenta duas fotografias nocturnas de uma sala de estar sob uma colina que se abre para a paisagem urbana de Los Angeles, capturadas na mesma posição, mas com atmosferas distintas.

21- SERRAINO, Pierluigi, em RATTENBURY, Kester, *"This is not Architecture"*, tradução livre do inglês, pág.129.

22- John Entenza (1905-1984), foi uma das figuras centrais do crescimento do modernismo americano na Califórnia do pós-guerra e nos Estados Unidos, director e editor da revista "Arts and Architecture".

23- Case Study Houses, constítui o programa editorial lançado por John Entenza, na publicação de construções, um total de 36 obras, protótipo de habitação moderna em Los Angeles, Califórnia. Publicadas na revista *"Arts And Architecture"*, uma exposição de habitações modernas, construídas de forma fácil e barata.

24- Pierre Koenig (1925-2004), foi um dos principais arquitectos norte americanos na difusão do estilo moderno na Califórnia.

25- SERRAINO, Pierluigi, em RATTENBURY, Kester, *"This is not Architecture"*, tradução livre do inglês, pág.127.



34. Julius Shulman, *Two Girls*, Case Study House #22, Pierre Koening, Califórnia, USA, 1960

Uma primeira imagem com princípios documentais, com foco nos aspectos construtivos da própria estrutura, na tentativa de realçar a geometria da composição. Esta primeira fotografia ganhou o interesse dos arquitectos pela representação clara dos processos construtivos, *"(...) as características visuais das imagens selecionadas por Entenza, expressavam a geometria minimalista do artefato, a noção de transparência dos interiores para uma paisagem distante e os aspectos tectónicos da construção. Pouco se pode deduzir sobre os proprietários, como será o seu modo de viver e a experiência com a arquitectura, muito menos sobre o contexto circundante."*[26]

Na segunda fotografia os aspectos construtivos não foram a razão pela discussão, mas sim pela interpretação do fotógrafo. Baseado no gosto, de representar uma atmosfera ocupada, Shulman elevou esta fotografia a um símbolo da arquitectura moderna californiana, pela construção de uma imagem que aos olhos do fotógrafo melhor transmite a essência do espaço. *"Se hoje este marco constitui a imagem definidora de um edifício-chave desta época, é de consenso unânime que este épisodio representa uma conquista relativamente recente na memória da disciplina arquitectural."*[27]

A fotografia não mudou apenas os elementos que a constitui, com a introdução de duas mulheres vestidas de branco sentadas à janela da estrutura, com o propósito de enaltecer o uso dos espaços que retrata. Esta imagem intitulada de *"Two Girls"* é um raro cruzamento entre duas formas independentes e quase paralelas de representação arquitectural através da fotografia, onde a vontade de Shulman em capturar a experiência humana se torna material. Um tema que até então não era praticado pelos fotógrafos. Pierre Koenig e Shulman mantiveram em conversas informais, a impressão que o tempo não estava preparado para aquela fotografia.[28] Esta singular atitude fornece um senso de escala e padrões de uso espacial aos arquitectos. Ao encenar pessoas, o fotógrafo promove consciência dimensional; enquanto que ao espectador em geral transmite evidências sociais e diferentes modos de habitar.

A intrepetação de Shulman, em relação ao projecto de Koenig, gerou uma mística em relação ao período pós-guerra e na consagração do papel da fotografia de arquitectura como motor de dissiminação em torno do trabalho dos arquitectos e as suas ideias. *"Capitalizando ainda com a popularidade dessa imagem, a casa hoje conta com o apoio incondicional da infraestrutura cultural a uma escala global."*[29]

Estas qualidades permitiram a tradução da sua experiência na imagem bidimensional de forma poderosa, na expansão da arquitectura representada. Os seus registos pictóricos são síntese da cultura espacial e do estilo de vida da era que representa, ultrapassando a função documental na produção de um mero registo.

26- SERRAINO, Pierluigi, em RATTENBURY, Kester, *"This is not Architecture"*, tradução livre do inglês, pág.131.

27- SERRAINO, Pierluigi, em RATTENBURY, Kester, *"This is not Architecture"*,Op.Cit., tradução livre do inglês, pág.127.

28- SERRAINO, Pierluigi, em RATTENBURY, Kester, *"This is not Architecture"*, pág.134

29- SERRAINO, Pierluigi, em RATTENBURY, Kester, *"This is not Architecture"*,Op.Cit., tradução livre do inglês, pág.127.





35. Julius Shulman, *"Frey Residence"* desenhada por Albert Frey, Palm Springs, California,1956



HÉLÈNE BINET

DA IMAGEM À ATMOSFERA



36. Hélène Binet, Bruder Klaus Kapelle, projecto de Peter Zumthor, Mechernich, Alemanha, 2009
37. Hélène Binet, Igreja de Firminy, Le Corbusier, França, 2007

Hélène Binet (1959) destaca-se no mundo da fotografia pelas suas imagens abstractas onde a luz, sombra e detalhes sobressaem das suas composições. Considerada uma das fotógrafas de arquitectura mais importantes do século XXI, recusa-se a fotografar com o digital.

A dicotomia entre luz e sombra nasceu numa fase prematura do seu percurso fotográfico, quando capturava imagens dos espectáculos de ópera em Genebra. O seu olhar é singular, todo o seu arquivo fotográfico é capturado em analógico. Binet grava tudo o que lhe inquieta em película; acredita que o digital tornou as fotografias "lisas" e que, por vezes, se confundem com as simulações digitais.

Trabalhar com a fotografia analógica é desigual, Binet prefere sempre as limitações do analógico, a câmara pesada, a preparação que implica, os disparos contados e a composição que não é revelada na hora. A fotografia analógica não dá lugar ao erro, a concentração é essencial. Com o digital podemos voltar atrás e modificar. O que não acontece com o analógico. Assim, defende que a alma da fotografia está na relação com o instante e que, deste modo, a concentração no momento de fotografar e as decisões têm de ser feitas no terreno, onde a conexão com o retratado surge. Gosta de pensar nas fotografias apenas no lugar, admite que as limitações impostas por estas situações abrem portas para uma maior narrativa criativa na forma como fotografa os objectos arquitectónicos. *"Se somos estranhos devemos trazer connosco algo de bastante forte para aquilo que retratamos."*[30]

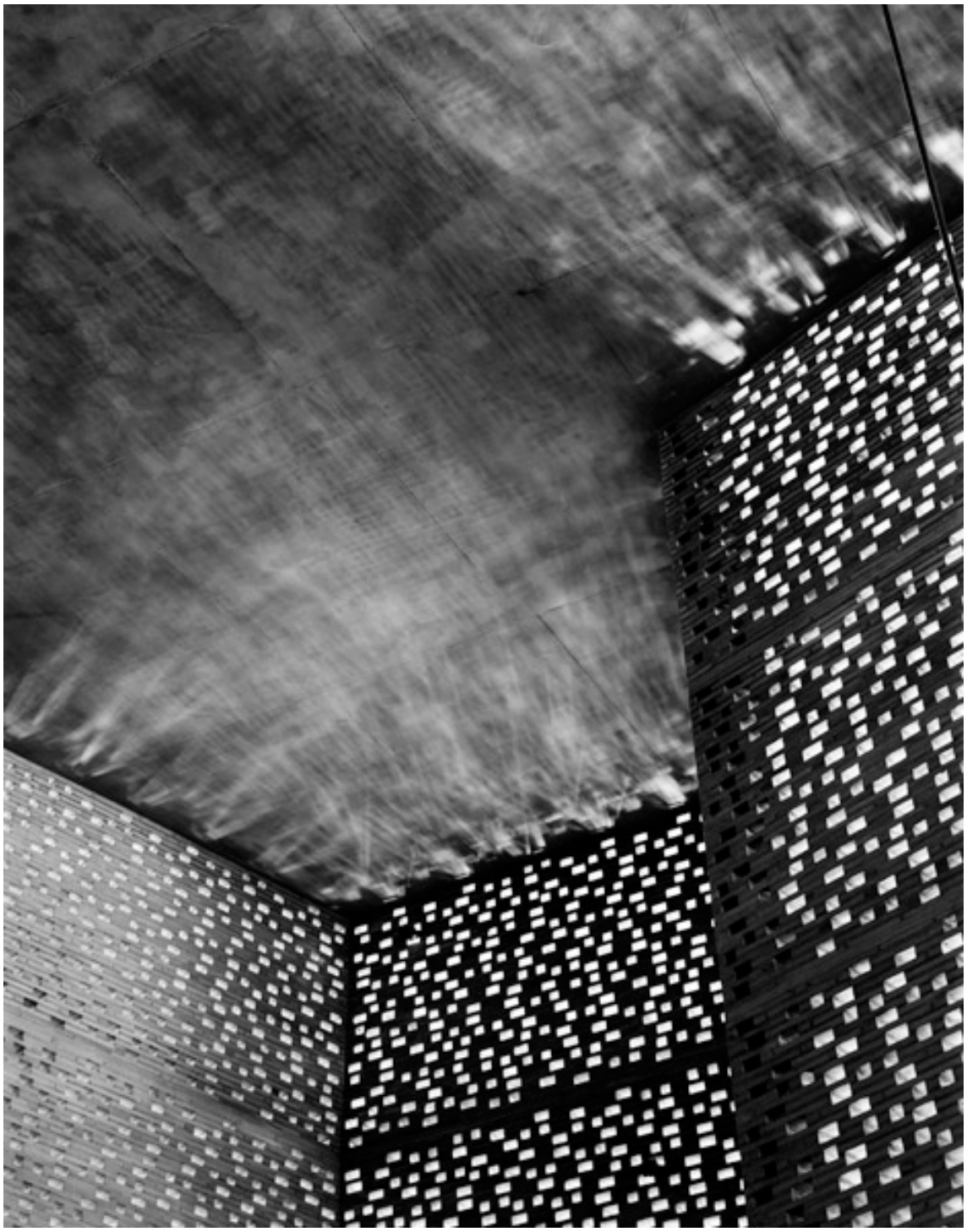
Trabalha a arquitectura pela emoção. A luz e a sombra são elementos essenciais para qualquer fotógrafo, Hélène apresenta uma visão particular sobre este tema, admite que constrói um jogo entre ela própria e as sombras, com uma atenção sedutora à sua variação incontrolável ao longo do tempo.

> *"Prefiro ter silêncio, imagens abstractas, que só o facto de olhar para elas obtemos interações."*[31]

Capturar arquitectura para Hélène Binet é quase como uma performance. No caso do fotógrafo, a entrega deve ser total, na atitude de fornecer tudo de si no momento de captura, para enaltecer a imagem, a potência. Quando estamos concentrados, encontramo-nos extremamente relacionados com aquilo que sentimos e observamos em frente dos nossos olhos. A atenção que fornece aos pormenores revela a vontade de criar novos espaços dentro da própria arquitectura: um fragmento pode à primeira vista não representar o espaço real, mas para a fotógrafa estes pequenos detalhes caracterizam mais rápido o objecto arquitectónico do que uma imagem do seu total. Acredita que, através dos fragmentos consegue fornecer sugestões espaciais à imaginação de cada um, uma simbiose entre luz, texturas e espaço. O gosto pelos detalhes surge na tentativa de estabelecer diálogos entre a particularidade e o objecto arquitectónico.

30- BINET, Hélène, entrevista em vídeo em Power Station of Art PSA, *"Hélène Binet : Dialogue, Works from 1988 to 2018"*, tradução livre do inglês, 2020.

31- BINET, Hélène, entrevista Dezzen, *"Digital photographs of buildings can be "disturbing""*, tradução livre do inglês, 2015.



38. Hélène Binet, Kolumba Museum, fotografia do processo construtivo, Peter Zumthor, Köln, 2007

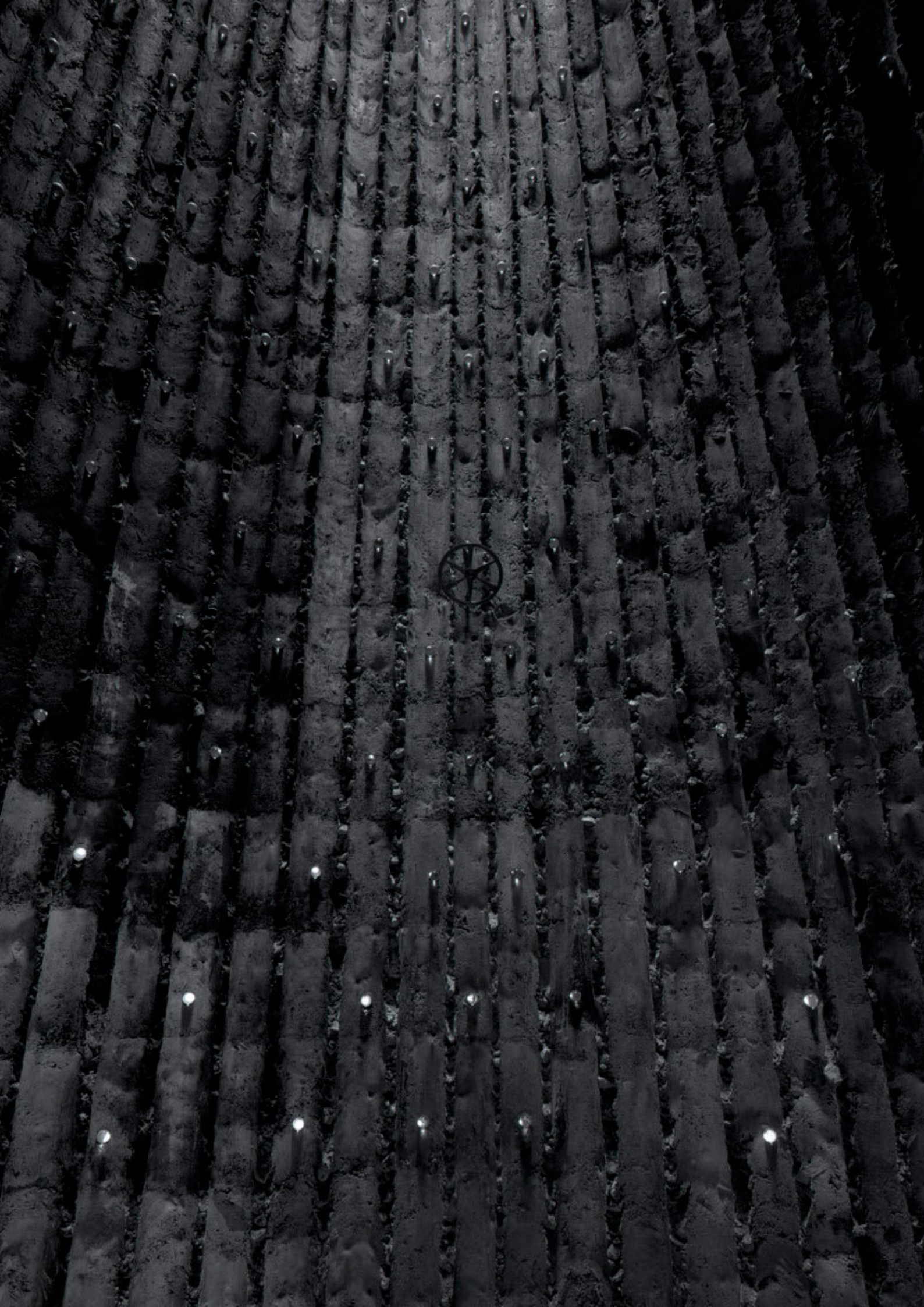
As suas influências partem de um vasto número de fotógrafos notáveis, como Lucién Hervé, mestre da fotografia a preto e branco, e Judith Turner pelas imagens abstractas e poéticas, responsáveis por estimular em Binet as qualidades representativas dos detalhes, para uma exposição dos segredos que portam, na vontade de compreender o objecto arquitectónico para melhor o representar. Hélène Binet é uma artista de emoções. Essa ligação é perceptível nas suas imagens através das quais tenta sempre criar uma atmosfera emotiva pela forma que representa os espaços. A cumplicidade que estabelece com os arquitectos é na procura pela luz que embranha os projectos. Aprecia a harmonia e a beleza da arquitectura, na sua sensualidade e redução. Sente uma atracção por coisas que não são visíveis à primeira vista, mas que se revelam com o tempo. Trabalha com o que sente, sempre acompanhada das particularidades dos arquitectos. Quando aborda o objecto arquitectónico tenta compreender o conceito do projecto.

> *"O primeiro esquisso concretizado pelo arquitecto - é bastante importante para mim para sentir e compreender o projecto que me deparo. Por vezes torna-se bastante interessante porque podemos encontrar algo que é apenas uma ideia que ainda não está completamente lá."*[32]

Admite que somos cada vez mais bombardeados por imagens. Com os avanços tecnológicos, conseguimos capturar tudo o que nos rodeia por meio do telemóvel. A mão que segura o telemóvel é por metáfora o tripé, dos dias de hoje, que segura a máquina fotográfica e, ainda que com dimensões reduzidas, regista constantemente a sociedade contemporânea. Mesmo durante a fase de construção de um edifício, observamos pessoas comuns a fotografar o objecto arquitectónico em plena construção pelos seus dispositivos portáteis, para depois publicarem essas mesmas imagens na internet, espaço virtual de disseminação total.

Estas imagens tornam-se assim representações instantâneas que de certa forma promovem uma libertação das regras representativas da fotografia. No ato de fotografar uma arquitectura incompleta, Binet afirma que sente uma liberdade total, porque se depara com edifícios que ainda não se encontram completos. O comportamento do arquitecto em relação às imagens de uma arquitectura inconclusa é diferente: um processo de aprendizagem como a própria estrutura, na procura de compreender como se desenvolve e comporta. Imagens deste género não são publicadas da mesma forma do que uma imagem final, de apresentação. Assim, estabelece-se uma relação de liberdade entre o fotógrafo e o arquitecto que exploram mutuamente a beleza da materialização de uma ideia que passa do desenho para a realidade. A suas imagens portam consigo uma identidade própria, fotografias construtivas, onde percebemos como a arquitectura se ergue numa linguagem clara, porque confrontamos a leitura de um processo que se altera gradualmente, até à finalização do objecto arquitectónico.

32- BINET, Hélène, entrevista Dezzen, *"Digital photographs of buildings can be "disturbing""*, tradução livre do inglês, 2015.



Hélène Binet não se interessa em transmitir o todo nas suas imagens, tenta comunicar sempre aspectos e sentimentos muito reduzidos. Na tentativa de criar pequenas representações de um espaço, que estimula a imaginação do observador, em decifrar a origem destes fragmentos.

> *"A arquitectura construída tem o seu lugar no mundo concreto. É ali que tem a sua presença. É ali que fala por si própria. Apresentações arquitectónicas, que têm como conteúdo o ainda não construído, são marcadas pelo esforço de transmitir algo que ainda não encontrou o seu lugar no mundo concreto, mas que para ele foi pensado."*[33]

O encontro com a arquitectura surge pela aproximação com o ambiente arquitectural dos anos oitenta, com a oportunidade oferecida por Alvin Boyarsky de fotografar o seu primeiro livro de arquitectura. O seu êxito conquistou o interesse de vários arquitectos pelo lado sensorial que as imagens de Hélène Binet carregam. Rapidamente começou a colaborar com arquitectos, como Zaha Hadid (1950-2016), Daniel Libeskind (1946), Peter Zumthor (1943), Caruso St John, entre outros.

A cumplicidade estabelecida com Peter Zumthor representa um extraordinário exemplo da cumplicidade entre arquitecto/fotógrafo. As fotografias capturadas por Binet de obras enigmáticas deste arquitecto permitem entender o trabalho simétrico entre fotografia e arquitectura, na procura de uma essência.

Os arquitectos requerem a divulgação das suas obras, os fotógrafos a vontade de gravar pela luz aquilo que os inquieta, associando-se alastram a visão de uma obra de arquitectura pelo mundo fora. O encontro de Hélène Binet e Peter Zumthor ocorre pela dimensão do detalhe e na procura de fragmentos, e não existe melhor exemplo para capturar esta substância como Binet. A dimensão do fragmento para Hélène Binet é como o que acontece na prática musical, temos que estar preparados para fazer improvisações. Para este efeito, a fotógrafa move-se pelo sentimento que a arquitectura lhe proporciona naquele momento. As texturas, a luz, os sons são motores que despertam em Binet a vontade de retratar pequenas peças do edifício, que organizadas e interligadas, constroem um todo. Como um puzzle, construído por pequenos pormenores de uma arquitectura que depois se reúne em peças para erguer a imagem que revela o corpo. Porque, no final das contas, a força de uma imagem que reproduz na totalidade o edifício pode influenciar-nos a seguir uma direcção que não era planeada.

Quando a partir de pequenos detalhes o olho que contempla consegue decifrar a origem do fragmento, estabelece uma indicação de que o edifício transmite com sucesso a sua identidade. Afinal, ela está nos mais pequenos detalhes.

33- ZUMTHOR, PETER, *"Pensar a Arquitectura"*, Op.Cit., pág.12.



(Imagem 39 página anterior) Hélène Binet, Bruder Klaus Kapelle, detalhe das texturas das paredes, projecto de Peter Zumthor, Mechernich, Alemanha, 2009
40. Hélène Binet, Bruder Klaus Kapelle, projecto de Peter Zumthor, Mechernich, Alemanha, 2009

O ser humano percebe a dimensão física por meios sensoriais. Quando entramos num espaço, através dos nossos sentidos percebemos a sua atmosfera, que inicia assim uma reacção fenomenológica nas nossas mentes, concluindo a experiência da nossa existência. Todos nós experienciamos ambientes produzidos por cidades que visitamos, lugares em que vivemos, pessoas com quem interagimos e objectos que fazem a sua presença ser sentida. Essa é a extensão de cada um de nós no alcance do infinito.

Peter Zumthor é movido pelas emoções na superfície fria de betão, *"penso não querer provocar emoções com as obras, mas sim permitir emoções. E manter-se fiel à natureza das coisas a criar, e confiar que a obra, desde que seja inventada com a adequada precisão para o lugar e função, desenvolva a sua própria força sem necessitar de nenhum acessório artístico. "*[34] Zumthor quando pensa em arquitectura, surgem-lhe subitamente imagens. No seu processo projectual, as imagens têm o poder de materializar uma ideia, de erguer uma arquitectura pelas referências e memórias do arquitecto. *"Pensar em imagens de forma associativa, selvagem, livre, ordenada e sistemática, em imagens arquitectónicas, espaciais, coloridas e sensuais - isto é a minha definição preferida do projectar"*.[35] O seu trabalho é construído por muitos lugares. Quando concretiza uma ideia, olha para o lugar, do ponto de vista figurativo, histórico e a partir das qualidades sensoriais que absorve por forma a explorá-lo. Neste processo, as imagens de outros lugar começam lentamente a penetrar no seu pensamento, porque Zumthor necessita delas, *"deixo entrar no lugar concreto o que é semelhante a este, aparentado ou ainda estranho, surge esta imagem diversa e minuciosa do local que mostra referências, que torna visível linhas de forças e constrói tensões; é então que se forma o plano de fundo do projecto, mostrando a rede dos diferentes caminhos de aproximação a um lugar, o que me permite tomar as decisões inerentes ao projecto."*[36]

O arquitecto expressa a arquitectura como uma poesia física, simbólica. Uma arquitectura composta por conexões emocionais que criam memórias eternas. As memórias não interagem com o corpo humano exclusivamente de forma mental, elas trabalham igualmente de forma orgânica entre si. Torna-se imperativo pensar nas memórias que despertam imagens. É pertinente estabelecer diálogos com as memórias estabelecidas por imagens, responsáveis por estimular a relação entre memória e ser, capazes de interligar o mundo abstracto da memória com o mundo concreto, erguido por impressões sensoriais. *"Quando observamos objectos ou obras que parecem repousar dentro de si próprios, a nossa percepção torna-se, de uma maneira especial, calma e obtusa. O objecto, com que nos deparamos, não nos impõe nenhuma mensagem, simplesmente está lá. A nossa percepção torna-se, então, silenciosa, imparcial e não possessiva. Encontra-se além dos sinais e símbolos. Está aberta e vazia. É como se visse alguma coisa que não se deixa atrair para o centro da consciência. Agora, neste vácuo da percepção, pode surgir uma memória no observador que parece ter origem na profundidade do tempo. Ver o objecto significa agora também adivinhar o mundo na sua totalidade, uma vez que não há nada que se possa perceber."*[37]

34- ZUMTHOR, PETER, *"Pensar a Arquitectura"*, Op.Cit., pág.25.

35- ZUMTHOR, PETER, *"Pensar a Arquitectura"*, Op.Cit., pág.56

36- ZUMTHOR, PETER, *"Pensar a Arquitectura"*, Op.Cit., pág.34.

37- ZUMTHOR, PETER, *"Pensar a Arquitectura"*, Op.Cit., pág.16.







(fotografia 41 página anterior) Hélène Binet, Termas de Vals, fotografia da piscina interior, Vals, Suiça, 2006
42. Hélène Binet, Termas de Vals, fotografia da piscina exterior, Vals, Suiça, 2006

Hélène tem consciência que o cheiro, a temperatura e a experiência tátil não são de acessível abertura numa imagem. A única certeza é a influência destes elementos na paleta cromática da imagem final. Acrescentado a esta imagem final está a percepção e interpretação do próprio espectador sobre a imagem que presencia. Essa interacção é uma parte importante que Binet procura nas suas fotografias.Esta cumplicidade entre fotógrafo e arquitecto encontra-se na sensibilidade em comum pelas coisas e o pensamento próximo em expressar a natureza da arquitectura. Ambos no seu processo, usam o trabalho como um espaço meditativo, na procura por uma essência , na tentativa de expressar depois, alguns dos seus pensamentos pela matéria, seja imagem ou desenho. "*Quero dizer que, a sua arquitectura é, obviamente, a sua arquitectura - não é a minha fotografia. Mas ele gosta de não ser extravagante, não gosta de ser rápido - gosta mais de livros do que de revistas.*"[38]

Binet fotografou uma série de projectos de Peter Zumthor. Ambos acreditam que os detalhes, quando bem executados, conseguem transmitir sensações do representado. O exemplo maior desta cumplicidade encontra-se nas imagens do projecto das Termas de Vals (1996). Lugar onde todos os sentidos se unificam e celebram uma arquitectura atmosférica, quase celeste. As termas são erguidas pelos elementos que a rodeiam, Zumthor no seu processo criativo dá uma atenção especial as sensações palpáveis, admite que gosta de *"pensar o edifício primeiro como uma massa de sombras e a seguir, como num processo de escavação, colocar luzes e deixar a luminosidade infiltrar-se."*[39]

Esta obra é extremamente sensível. Um reflexo de quem a desenhou. Não precisamos de ir ao local para sentir esta atmosfera delicada. As imagens de Hélène Binet trazem-nos as texturas dos materiais e o som da água que se expande pelo edifício a dentro. A experiência deste edifício é diferente de qualquer outro: testemunhamos densamente a presença da água e a metamorfose de todos os materiais. Não é um espaço ordinário, representa um lugar de culto aos elementos que nos envolvem. Espaço onde desejamos um contacto com algo maior que nós próprios, onde os elementos sensoriais abraçam o nosso corpo.

Em suma, esta parceria permite disseminar as qualidades destes dois domínios: a fotografia e a arquitectura em constante diálogo. Pelas imagens Zumthor, consegue gravar as suas atmosferas, carregadas de materialidade, onde a partir delas desenvolvem-se memórias.

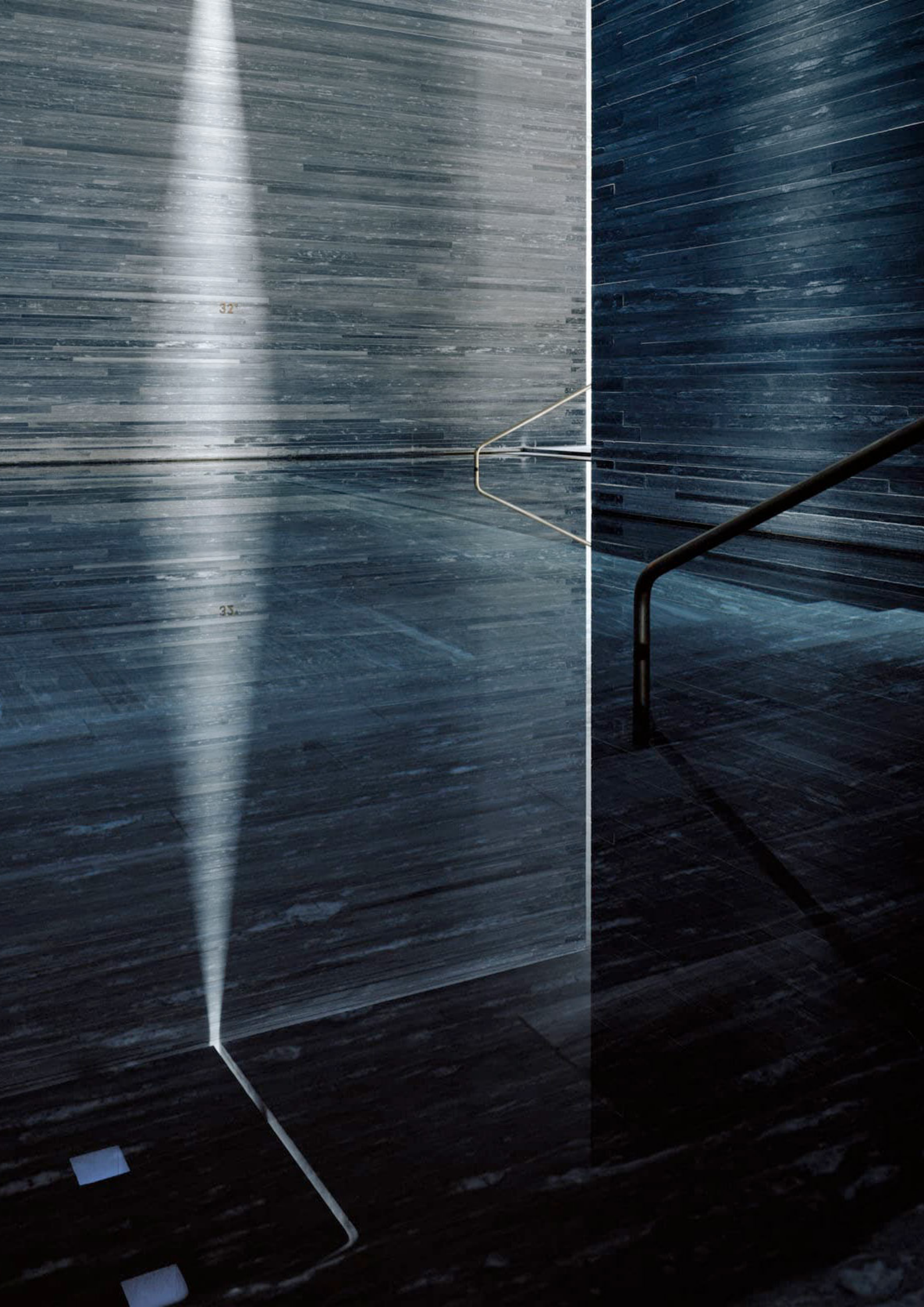
Pela dimensão sensível, Hélène Binet permite construir uma composição fotográfica que vai ao encontro dos temas que tenta sempre explorar na sua prática fotográfica. Este edifício permitiu à fotógrafa expressar a sua singularidade plástica, na captura da luz e da sombra em contínua simbiose. Um testemunho pessoal que possibilita o sentir de uma enorme energia poética em demostrar como a natureza, a água e a pedra interagem neste espaço. Cada detalhe e textura expressam um desejo e inquietação, que a fotógrafa considera pertinente na compreensão e experiência do lugar, onde a fotografia reconstrói, mesmo com as suas limitações, o espaço. As fotografias das Termas de Vals permitiram um afastamento intencional da fotografia documental, elevando assim estas imagens a uma obra de arte.

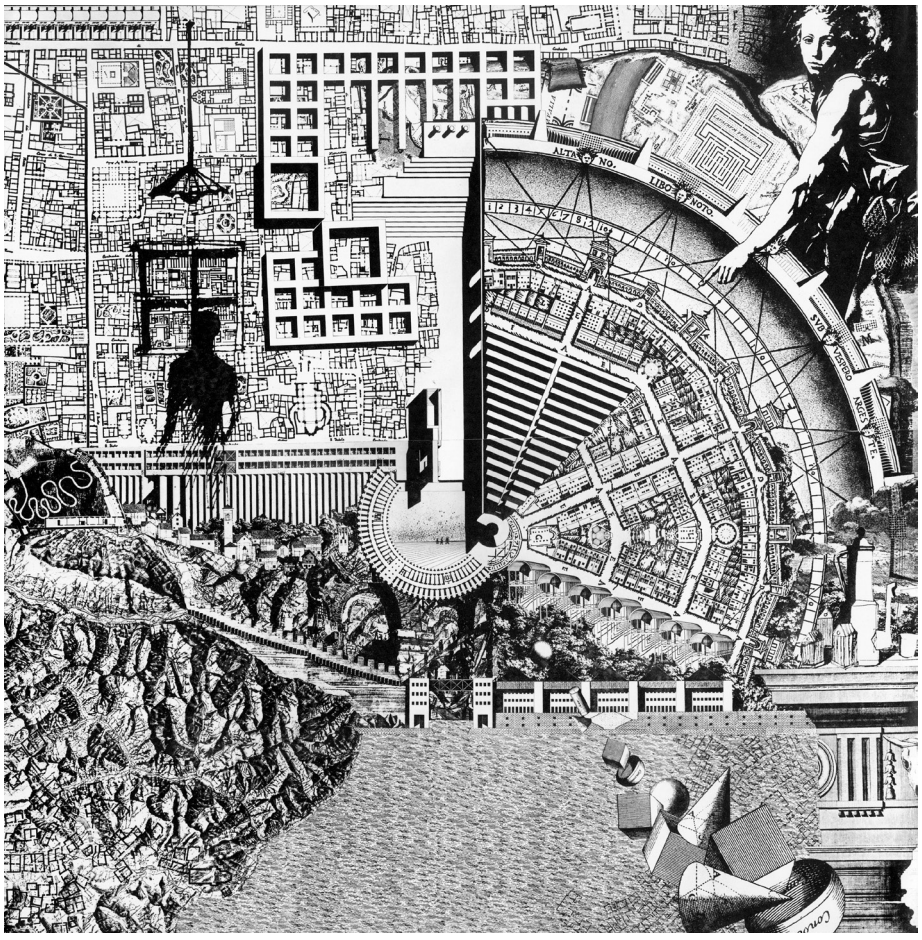
38- BINET, Hélène, entrevista Dezzen, *"Digital photographs of buildings can be "disturbing""*, tradução livre do inglês, 2015.

39- ZUMTHOR, PETER, *"Pensar a Arquitectura"*, Op.Cit., pág.61.



(fotografia 43 adjacente) Hélène Binet, Termas de Vals, fotografia da piscina interior, Vals, Suiça, 2006
44. Hélène Binet, Termas de Vals, fotografia que promove escala humana, Vals, Suiça, 2006


32°
35°



45. Aldo Rossi, Painel *La Città Analoga*, 1976

ANALOGIAS



LUIGI GHIRRI

"MONDI INFINITI"



(Imagem 46 página anterior) Luigi Ghirri, Modena, 1973
47. Luigi Ghirri, L'Île Rousse, França, 1976

Nos anos sessenta, a fotografia entrou num novo ciclo, no qual os fotógrafos colocaram de parte os antigos princípios para explorar novos propósitos, no sentido em expandir os seus pensamentos pela linguagem da imagem. A procura pela exploração de novos conteúdos resultou com a aproximação da visão do fotógrafo com a atmosfera mais íntima. A imagem ganhou novas interpretações com significados filosóficos e pessoais. Uma forma de unir o mundo interior com a experiência existencial. Os fotógrafos da vanguarda conseguiram expor as suas inquietações através da imagem; a máquina fotográfica é capaz de registar incalculáveis fenómenos, para transmitir novos pensamentos e interpretações do nosso mundo por diferentes visões.

A imagem adquiriu um novo papel: reflectir a perspectiva que o artista possui do mundo, o realismo e naturalismo aplicado posteriormente, que promoveu durante um período de tempo normas no modo como se deveria fotografar e quais as temáticas aplicadas, perdeu a sua predominância para dar lugar a um novo período da fotografia , onde a interpretação do fotógrafo se elevou para uma representação própria da realidade, em vez de a descrever. Os fotógrafos tornaram-se sujeitos intelectuais com a qualidade de expor o nosso mundo a partir de diferentes formas e pensamentos, artistas de abundantes intenções intelectuais que resultam de combinações de acções mentais e emocionais, combinada com uma contemplação pessoal da realidade.

> *"Fotógrafos "artistas", de Ugo Mulas a Duane Michals fizeram essa transição do trabalho que era documental, e muitas vezes se aproveitavam do trágico, para uma compreensão da fotografia que envolve um significado intencional da sua própria criação. As suas abordagens baseavam-se não apenas em recortes e montagens, ou na duração de uma sequência de imagens ao longo do tempo — isso ainda é uma simplificação — mas no valor lógico intrínseco da experiência de ver."*[1]

A fotografia declara a sua autonomia no início dos anos setenta, abandona as suas funções naturalistas na produção de factos, com propósito de quebrar o hábito de uma realidade mimética, que concebe liberdade para um ambiente favorável em expressão e criatividade. Tornou-se o meio de expor elementos interiores de uma situação, *"(...)um espelho que "faz" detalhes do mundo e que os transporta à atenção, aquela realidade que ecoa, mas revela em si algo desconhecido."*[2]

O fotógrafo afasta-se dos hábitos e costumes da convenção fotográfica e participa na criação de uma comunicação de cariz social e cultural. Promove, assim, a criação do conceito de espaço e tempo, de vida e ideia, que se entrelaça com a persona do artista/fotógrafo, para que a existência e técnica entrem numa relação essencial. Esta nova atitude, adquirida por fotógrafos e artistas, intersecta com as primeiras experiências fotográficas de Luigi Ghirri (1943-1992).

1- CELANT, Germano, *"Luigi Ghirri and the indefinable", in "It's beautiful here, isn't it…"*, Op.Cit., tradução livre do inglês, pág.12.

2- CELANT, Germano, *"Luigi Ghirri and the indefinable", in "It's beautiful here, isn't it…"* Op.Cit., tradução livre do inglês, pág.13.



48. Luigi Ghirri, Brest, França, 1972

O encontro com a fotografia surge em plena libertação da imagem fotográfica dos seus esteticismos e heroísmos[3], elementos de rotura importantes para uma renovação do seu processo artístico e criativo,*"(...) assim, ele lançou-se a afirmar a grandeza e o poder da linguagem fotográfica como um território no qual os extremos — do consciente e do inconsciente, do real e do irreal, do físico e do metafísico — poderiam ser mantidos e preservados."* [4]

A palavra surpresa, paira em todo o trabalho de Luigi Ghirri. O seu percurso é bastante peculiar, bem diferente de todos os fotógrafos italianos da segunda metade do século XX. Ele assinala o início de uma mudança no mundo da fotografia, influenciando assim os seus contemporâneos mas também a geração seguinte de fotógrafos em Itália. A grande vontade em abordar outras formas de registar o mundo levou-o à construção de novos modelos comunicativos, que na época ainda não eram aplicados.

Autodidata, longe dos gostos dominantes do panorama cultural da fotografia em Itália, distingue-se pela singularidade do seu olhar, simultaneamente combinando com uma vontade de ultrapassar os limites impostos pela tradição. Favoreceu um afastamento voluntário aos debates fotográficos, uma vez que as suas imagens não coincidiam com a ideologia da época em Itália. O seu registo é completamente desprovidos da denúncia ideológica típica da reportagem, as suas imagens não pretendem perfeição nem composições bem estruturadas. Inicia as suas primeiras experiências por uma paixão amadora[5], para encontrar a sua orientação no mundo da arte. Num período, em que as fotografias eram predominantemente a preto e branco, explorava na cor as qualidades narrativas da fotografia.

> *"Comecei a trabalhar, para colaborar com artistas que precisavam de imagens fotográficas, muitas das vezes para documentar as suas performance, mas principalmente para estes artistas usarem a fotografia na sua própria produção artística. As minhas fotografias foram usadas como trabalho, talvez não acabado, mas em todo o caso um trabalho no seu próprio direito. Tudo isto leva a uma relação diferente com a fotografia."*[6]

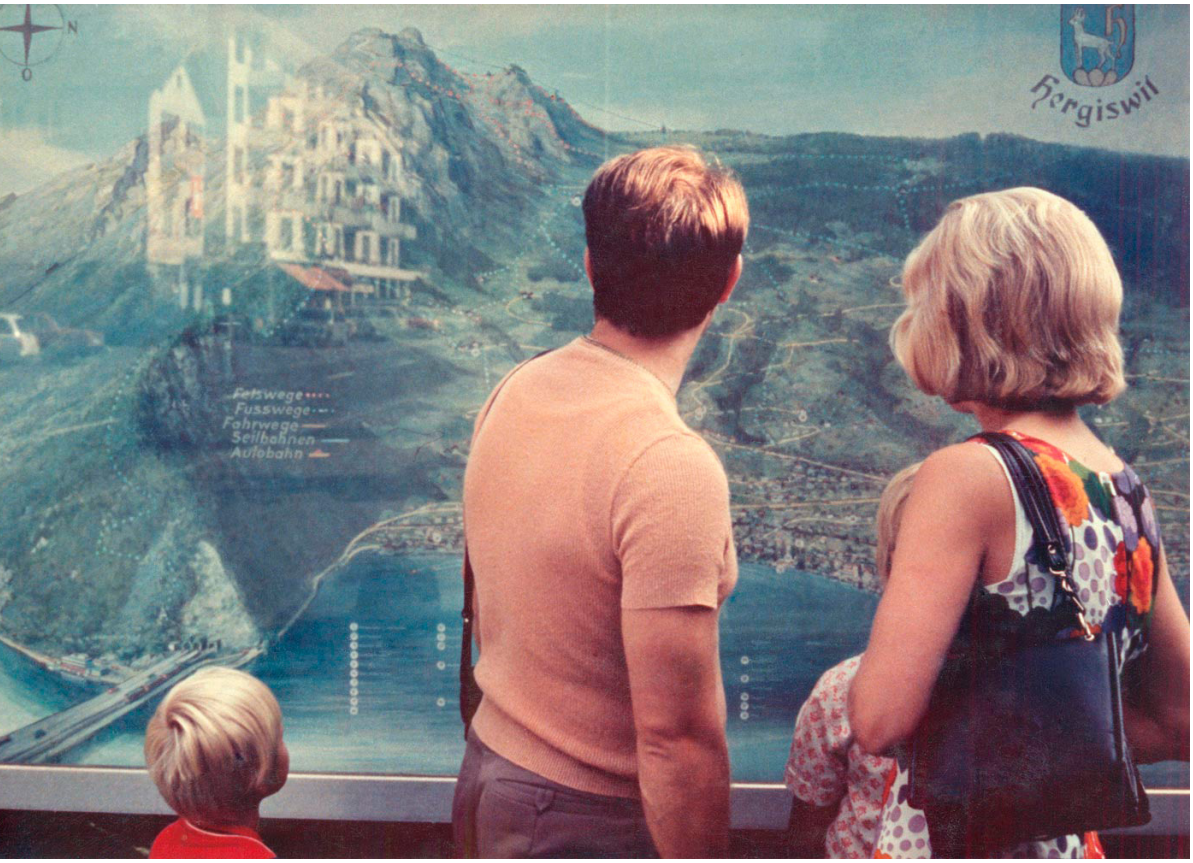
Nas suas composições, é notável igualmente uma procura por novas dimensões de realidade, um género de metafísica que chegou até si por artistas italianos responsáveis por fertilizarem culturalmente a região de Emília-Romanha[7], como Giorgio de Chirico[8] e Giorgio Morandi[9].

3- CELANT, Germano, *"Luigi Ghirri and the indefinable", in "It's beautiful here, isn't it…"*, pág.13
4- CELANT, Germano, *"Luigi Ghirri and the indefinable", in "It's beautiful here, isn't it…"* Op.Cit.,pág.13.
5- GHIRRI, Luigi, *"Lezioni di Fotografia"*, pág.16.
6- GHIRRI, Luigi, *"Lezioni di Fotografia"*, Op.Cit.,tradução livre do italiano, pág.17.
7- Emília-Romanha é uma região situada no Norte da Itália, cuja capital é Bolonha. Limita-se ao norte com o Veneto e Lombardia, a oeste com o Piemonte e a Ligúria, ao sul com a Toscana e com a República de São Marinho. Região onde Luigi Ghirri era natural.
8- Giorgio de Chirico (1888-1978), foi um pintor italiano. Fez parte do movimento chamado pintura metafísica, considerado um precursor do surrealismo.
9- Giorgio Morandi (1890-1964), foi um importante pintor italiano. Ficou conhecido pela precisão na pintura de natureza morta.



49. Luigi Ghirri, "*Luce Naturale*", Karlsruhe, Alemanha, 1975

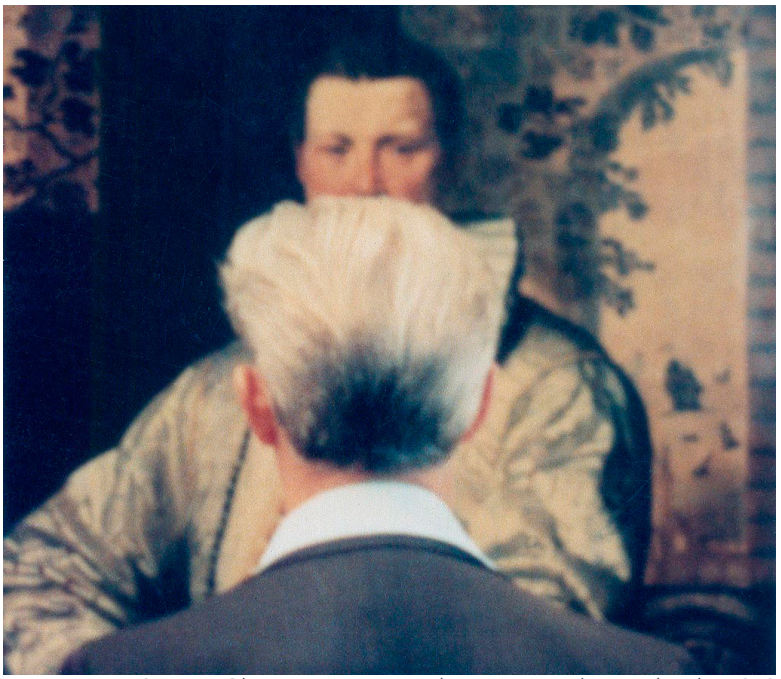




50. Luigi Ghirri, "*Luce Naturale*", Hergiswil, Suiça, 1973

51. Luigi Ghirri, "*Luce Naturale*", Amesterdão, Holanda, 1973





52. Luigi Ghirri, "*Luce Naturale*", Amesterdão, Holanda, 1973



53. Luigi Ghirri, Marina de Ravenna, *Paesaggio Italiano*,1986

Esta região sempre teve grande impacto na produção artística e cultural italiana, Modena[10] teve um papel fundamental no trabalho de Luigi Ghirri, uma cidade com intensa vida cultural, responsável pelo estímulo à formação artística e pessoal do fotógrafo. No início da sua carreia como fotógrafo, Luigi Ghirri apresentava uma consciência artística sólida sobre o que se praticava em Itália. As referências culturais de Ghirri encontravam-se no diálogo contínuo com diferentes áreas do conhecimento, da literatura à música, da arte ao cinema. *"Com voracidade e paixão típicas de um autodidata, Ghirri lê, olha e escuta, ampliando os seus horizontes culturais e preenchendo os espaços deixados vazios pela sua formação técnica."*[11]

A sua produção artística reforçou-se pelo jogo de modernidade e contemporaneidade ao incluir na sua fotografia novas formas de expressão. A sua fotografia absorve ideologias que eram praticadas como por exemplo na pintura metafísica[12], na tentativa de provocar e manipular a percepção da realidade. As suas imagens revelam conhecimento das cidades invisíveis de Italo Calvino[13], *"feita de seres que se multiplicam infinitamente e espaços cristalinos"*[14]. O constante jogo de referências que o trabalho fotográfico de Luigi Ghirri porta, eleva as suas imagens a uma relação mais próxima com o mundo. A vontade de capturar o mundo a 360º graus cruza-se com diferentes modos de ver e representações, de artistas e intelectuais que praticavam arte ao seu redor, para uma fotografia de encontro de várias referências e perspectivas. A sua fotografia oferece ao observador realidade, consequentemente promove surpresa pelas qualidades retratadas, sejam elas situações ou aspetos escondidos que muitas das vezes os nossos olhos agitados não observam com a velocidade do quotidiano. Os cenários de Ghirri narram o real, testemunham um evento, o lugar ou um certo aspeto que despertou a curiosidade do próprio fotógrafo. Este tipo de fotografia reveladora de tudo o que é real e palpável, também exibe um outro lado, favorável ao questionamento. Um mecanismo que permite aproximar o Homem ao mundo. Ghirri defende que o fotógrafo é o indivíduo que explora um equilíbrio entre a atmosfera individual de cada um e o ambiente que nos rodeia, para uma harmonia entre o mundo pessoal e aquilo que é comum.[15]

> *"A fotografia é a terrível presença do real perante nós, selvagens, descodificados, simples. E por isso, segundo Barthes, o esforço último da sociedade tem sido precisamente a tentativa de tornar a Fotografia séria, combater a sua (ir)realidade e temperar a loucura selvagem que ameaça cada imagem. E fê-lo, por um lado, ao fazer da fotografia uma arte (porque nenhuma arte é louca) e por outro, ao banalizá-la, generalizá-la, "porque generalizada, ela desrealiza por completo o mundo humano dos conflitos e dos desejos, sob o pretexto de os ilustrar"*[16]

10- Modena é uma cidade na região Emilia-Romagna, em Itália.
11- LEONARDI, Nicoletta, *"Fotografia e matearialità in Italia, Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri"*, Op.Cit.,tradução livre do inglês, pág.113.
12- Pintura metafísica, é a designação de um estilo de pintura que se desenvolveu, principalmente, entre 1911 e 1920, pelos dois artistas italianos Giorgio de Chirico e Carlo Carrà e, mais tarde, por Giorgio Morandi. Este estilo caracteriza-se pela utilização de imagens que conduzem a um ambiente misterioso, enigmático, sonhador, com iluminação irreal e perspectivas impossíveis.
13- Italo Calvino (1923-1985), foi um dos mais importantes escritores italianos do século XX.
14- CELANT, Germano, *"Luigi Ghirri and the indefinable", in "It's beautiful here, isn't it…"* Op.Cit., tradução livre do inglês, pág.15.
15- GHIRRI, Luigi, *"Lezioni di Fotografia"*, pág.153
16- LEVI BISMARCK, Pedro - *"Arte é Arquitectura. PUNCTUM"*, Revista PUNKTO, edição Zero, Op.Cit. pág.7.







(Imagem 54 página anterior) Luigi Ghirri, Brest, França, 1972
55. Luigi Ghirri, Ostiglia, Central electríca, Itália,1987

As suas passagens deslumbrantes evocam uma presença fantasmagórica e enigmática, densa em referências à dimensão invisível das coisas[17]. A sua iconografia envolve um vazio cheio de enigmas e silêncio, onde nem a natureza nem o tempo podem ser reconhecidos.Simultaneamente, estas imagens são baseadas na ideia, no processo mental, documentam também a filosofia da observação, que envolve uma investigação detalhada sobre o desconhecido e o lado imaterial do mundo.

Ghirri interrogou-se sempre em relação à sua própria visão para a realização de uma fotografia de signos e códigos, na captura de ambientes, arquitetura e paisagem como se fosse um mundo onde todo o oxigénio fosse absorvido. Ghirri observava no banal e no quotidiano uma oportunidade em exprimir o seu olhar mais atento, um exercício para compreender o mundo.

> *"Um colecionador de inquéritos ou mapas que descrevem o ser e o não ser numa única imagem, produziu uma fotografia de ação e pensamento, enraizada na história e no passado, mas com origem no presente, localizando algo que ocorre apenas no seu enquadramento, enquanto o mundo fluí"*[18].

Vasculhava bairros onde o Homem comum habitava, paredes revestidas com imagens publicitárias fragmentadas pelo tempo, preferindo sempre paisagens mais sinceras à sua realidade. O seu olhar divergiu sempre para interesses que muitos fotógrafos não abordavam. Deste modo, desenvolve um modo de fotografar cirúrgico, revelador de novos elementos, um olhar direto para estabelecer diálogo com o observador.

A fotografia vagueia e alimenta-se do visível e do invisível, para o registo de episódios que não são evidentes, onde tudo é concebível mas nada é facilmente visível. Ghirri usa a fotografia contemporânea como objeto artístico, uma ferramenta que permite transmitir e retratar a cultura popular.

Este olhar mais próximo e social nasce pela influência do fotógrafo norte-americano Walker Evans[19], particularmente nas imagens dos *"outdoors"* publicitários, onde é notável o princípio da *"riproduzione della riproduzione"*[20]. Evans altera continuamente as suas fotografias, fragmentando-as com intuito em extrair delas detalhe, para consequentemente as combinar em diferentes sequências. Esta prática corresponde à concepção de imagens como peças de uma composição maior, detalhes de uma imagem já existente para criar novas alternativas à representação.

No trabalho de Luigi Ghirri é visível esta relação, na seleção de fragmentos de uma imagem para abordar novos significados, como também na organização de imagens em sequência para novas leituras. A sua linguagem estabelece relações com diversas referências, porém, é singular a vontade em colecionar fragmentos que pertencem à sua realidade. Uma colecção de fragmentos de imagens que se relacionam uns com os outros, como peças de puzzle, que continuamente é feito e desfeito.

17- CELANT, Germano, *"Luigi Ghirri and the indefinable"*, *in "It's beautiful here, isn't it…"*, pág.14

18- LEONARDI, Nicoletta, *"Fotografia e matearialità in Italia, Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri"*, Op.Cit., tradução livre do italiano, pág.115.

19- Walker Evans (1903-1975), foi um fotógrafo norte-americano.

20- *"reprodução da reprodução"* tradução livre do italiano in CELANT, Germano, "Luigi Ghirri and the indefinable", in "It's beautiful here, isn't it…" Op.Cit., pág.13.


SCHAFBERGBAHN
SCHARFLING PASS
KREUZSTEIN
AU
SCHARFLING
ERSCWAND
MONDSEE
ALPEN-


TENNENGEBIRGE
BAD ISCHL
STROBL
ZINKENBACH
WOLFGANGSEE
ST. GILGEN
FAISTENAU
HOF



(imagem 56 página anterior) Luigi Ghirri, Salzburg, Áustria, 1985
57. Luigi Ghirri, Marina de Ravenna, Itália, 1986

Desde a sua fase mais prematura na fotografia que Luigi Ghirri concebe uma espécie de teatralização da imagem, como um universo criado em frente da máquina fotográfica. No entanto, ele não aceita essa mesma postura, defende que o seu processo fotográfico é o resultado de uma mistura involuntária entre o mundo aparente e o real.

Na sua série de fotografias intitulada *"Paesaggi di cartone"*[21], reflete uma etapa da viagem do velho mundo da memória biográfica, a mundos ainda desconhecidos, nos antípodas da mente[22]. Expressa uma vontade em explorar e levantar questões sobre a confiabilidade do olhar.

Os grandes planos publicitários, que revestem e ocupam constantemente a cidade contemporânea, dissolvem-se com a vida quotidiana. Resulta na captura de instantes reais com um plano de fundo estático que não pertencem a essa mesma realidade, como uma fotografia de uma peça de teatro, onde a cena é retratada em primeiro plano e o seu cenário no plano mais profundo. Esta atitude vai de encontro à investigação que Ghirri estabelecia com a metafísica, na procura de imagens que desafiassem a noção de realidade, na distinção do que é real e aparente. Cartazes publicitários e anúncios revestem as paredes da cidade, de letreiros gráficos a letreiros em neon, de pessoas a objetos, fotografados através das transparentes vitrines de uma sociedade de consumo cada vez mais saturada pela imagem. As imagens para uso público revelam-se e dialogam com aquilo que as envolve. As suas imagens transmitem uma forte ambiguidade: regista o real mas comunica a sua própria incerteza. Permitindo assim a abertura de uma atmosfera de questionamento ao observador sobre a realidade da composição. Para Ghirri, de facto, a realidade é puramente metafísica e onírica[23].

> *"Mostra que o real abre espaço para "opiniões" fotográficas, que aquilo que o olho mecânico da câmera revela é sempre uma "história", um "relato". A fotografia não mostra apenas a realidade, mas a si mesma. É uma comunicação que "simula" a realidade - uma pura aparência."*[24]

21- *"Paesaggi di cartone"*, 1974, Paisagens de cartão, tradução livre do itlaiano, representa o trabalho do fotógrafo Luigi Ghirri (1943–92) de paisagens em papel, paisagens de elementos impressos ou publicitários, durante as suas viagens pela Europa, cunhando o termo "geografia sentimental" para descrever a sua abordagem artística singular, em examinar o comum para prová-lo notável. O livro original foi feito à mão, apresenta mais de 100 imagens coloridas coladas nas páginas de um livro em branco e foi presenteado por Ghirri a John Szarkowski, então diretor do Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna, na década de setenta.

22- TARAMELLI, Ennery, *"Mondi infiniti di Luigi Ghirri"*, pág.57.

23- CELANT, Germano, *"Luigi Ghirri and the indefinable", in "It's beautiful here, isn't it…"*, pág.19.

24- CELANT, Germano, *"Luigi Ghirri and the indefinable", in "It's beautiful here, isn't it…"*, Op.Cit.,tradução livre do inglês, pág.16.



58. Luigi Ghirri, Amesterdão, Países-Baixos, 1980

Composição, desintegração, realidade e imaginação fazem parte do mesmo código para Ghirri. Na sua prática, entrelaçava vários elementos numa única composição. Acentua a ideia de que a fotografia não obedece a uma estrutura rígida. É constituída por meio de metamorfoses, amplificações e relações. O casual encontro de várias imagens numa única superfície promove a abertura de vários discursos e significados.

Desde o momento em que a fotografia se libertou do seu peso realista, tornou-se um lugar favorável a surpresas. Uma *"realidade suspensa"*[25], na colisão de dois elementos de atmosferas díspares que proporcionam um espaço de oportunidade em produzir uma redistribuição de diferentes significados à composição. O processo criativo de Luigi Ghirri empenha-se em escapar da ideia estabelecida de que o fotógrafo deve ser à partida original e criativo. Numa sociedade consumida pela imagem, rápida e descontrolada, a fotografia precisa de se libertar do seu papel rígido e categórico para abordar novas dimensões e narrativas.

A dúvida estabelecida entre o real e o aparente é mútua, é transmitida por elementos rigorosamente introduzidos na composição para estabelecerem essa relação. Espelhos, objetos ou, por vezes, a sua própria mão, entram na imagem . Característica que permite dialogar simultaneamente com vários aspetos da composição, uma maneira de criar uma *"hipótese sintética"*[26], elementos que transformam a fotografia numa substância, um objeto, transmitido pela sua própria materialidade. A utilização de espelhos na composição da imagem oferece uma outra maneira de conceber às imagens a oportunidade de oscilar, para o olhar se envolver num processo de vaivém de "reflexões" infinitas.

Ghirri permite com as suas imagens abrir novos espaços de interpretação. Assim, com a utilização do espelho é possível fazer leituras diferentes, para uma representação da representação.

> *"Além disso, a fusão de duas ou mais imagens na sua superfície, demonstra a capacidade da fotografia de aparecer e desaparecer, de esconder-se e revelar-se —uma capacidade que não oferece segurança à "verdade". Ao combinar esses elementos, Ghirri anula a "verdade" da imagem e torna-a num "evento" criado por um autor, uma espécie de janela que se abre para o mundo, não definitiva, na forma."*[27]

25- CELANT, Germano, *"Luigi Ghirri and the indefinable", in "It's beautiful here, isn't it…"*, pág.18
26- CELANT, Germano, *"Luigi Ghirri and the indefinable", in "It's beautiful here, isn't it…"*, pág.17
27-CELANT, Germano, *"Luigi Ghirri and the indefinable", in "It's beautiful here, isn't it…"*, Op.Cit., tradução livre do inglês, pág.17.



59. Luigi Ghirri, *Polaroids*, Modena, Itália, 1980
(Imagem 60 página adjacente) Luigi Ghirri, Modena, Itália, 1972





61. Luigi Ghirri, Bastia, Itália, 1976

Através da sua qualidade de observação permite transformar os espaços retratados em lugares habitáveis, para uma construção do seu mundo imaginético, com origem na exploração de imagens de lugares comuns. A exposição de imagens que apresenta ao longo da sua densa obra, incentiva uma atenta observação da fotografia italiana que emergiu no pós-guerra, para estabelecer uma forma de transmitir pela imagem as diferentes transformações que a sociedade da época atravessou, por meio das suas manifestações físicas na paisagem urbana.

O exemplo mais fiel a esta qualidade é o seu livro *Kodachrome*[28] (1978), onde Ghirri explora imagens do seu diário, uma construção lenta que finalizou apenas em 1990. Um registo de duas décadas para o desenvolvimento de uma narrativa própria de auto-construção como indivíduo crítico. Kodachrome representa o seu primeiro livro, criado pela necessidade de organização da sua anterior pesquisa *"Paesaggi di cartone"*, enriquecido com outras imagens. A sua primeira obra com uma estrutura precisa e articulada, onde cada imagem deposita na página branca, dialoga com as outras num contínuo cruzamento de formas, cores, palavras e significados. Uma coleção de imagens de rua, onde aborda o mundo em 360º graus[29]. Um desejo que se traduz na *" possibilidade de fotografar ao mesmo tempo o que estava à minha frente e o que estava por trás de mim, porque corresponde à percepção normal que temos quando andamos na rua"*[30] , para a construção de uma clara relação entre o autor, o tema que observa e a realidade que se encontra à sua volta.

A imaginação criativa de Ghirri é estimulada por pequenos elementos ou espaços que se tornam turvos a olho nu, em consequência do intenso ruído do quotidiano. Em *"Paesaggi di cartone"*, Ghirri dá os primeiros passos para a representação de uma sociedade consumida pela imagem, com fotografias que investigam as transformações da paisagem urbana pela acção humana não no sentido estrutural, mas no sentido perceptivo.

Este novo olhar permite criar novos contextos e leituras, mudanças de significado que permitem uma viagem mental, dentro da própria imagem. Nas fotografias de *Kodachrome*, transborda um desejo de abertura do olhar para a percepção do carácter representativo da própria realidade. Reconhece que o seu propósito não era a produção única de imagens, pretendia construir obras inteiras. Nega a concepção clássica da fotografia, do compromisso e do projeto de autor, que visa trabalhar a imagem da obra prima, para produzir várias possibilidades de um projeto maior, invés da construção de imagens únicas. Esta atitude traduz a sua vontade em explorar novas formas narrativas por meio da imagem e pensar por imagens, para enaltecer e clarificar a sua vontade de ver.

28- Em 1978 Luigi Ghirri auto publica a sua primeira edição do livro "Kodachrome", um manifeto "avant-garde" que exprime o desejo de repensar em fotografia o seu modo de observar o mundo e tudo aquilo que se encontra ao seu redor, é um dos seus principais livros e imagem de marca do seu trabalho fotográfico.

29- GHIRRI, Luigi, *"Lezioni di Fotografia"*, pág.27.

30- GHIRRI, Luigi, *"Lezioni di Fotografia"*, Op.Cit., tradução livre do italiano, pág.63.

62. Luigi Ghirri, "*Paesaggio Italiano*", Cittanova, Modena, Itália, 1985



63. Luigi Ghirri, *"Paesaggio Italiano"*, Formigine, Itália, 1985





64. Luigi Ghirri, *Autoritratto*, Paris, França, 1976

A fotografia do banal e do quotidiano consolidaram a sua identidade como fotógrafo, desde as imagens de uso público, publicidade e cartazes, ao registo daquilo que observava na rua. Exerce assim, um aprofundamento sobre qual o significado da imagem na sociedade contemporânea. Ghirri, exprime uma tentativa de representação universal, a fim de enaltecer uma visão para uma leitura mais atenta da sua própria realidade. É notável nas suas fotografias uma exploração de uma linguagem *"sócio-antropológica"*[31], uma maneira de questionar o mundo e de o re-inventar. Dedica-se a perceber o mundo em que se insere através da lente, para encontrar uma forma de tornar visível a sua realidade. Luigi Ghirri, explorou uma fotografia que permite reflectir aquilo que ocorre em volta da cena capturada, quase como uma superfície vazia sobre a qual as imagens atravessam.

Desde o início, Ghirri trabalhava com a memória pessoal e o relato coletivo, para um diálogo que visa colocar a dimensão privada da memória pessoal, em discurso com a dimensão pública da memória coletiva. As suas imagens são geradoras de um *déjà-vu ghirriano*; admite que a realidade não é a experiência do presente, mas sim a representação de algo que já aconteceu[32]. Ghirri, ao longo da construção da sua colecção de imagens apresenta um gosto pela narrativa autobiográfica, ingrediente fundamental nas suas composições. Uma fotografia nostálgica, que tenta resgatar na memória pessoal e colectiva, episódios da sua vida, como a sua infância na ruralidade de Scandiano, em Emilia, ou memórias de uma Itália provinciana dos anos da *Ricostruzione*[33]. A experiência e a memória da guerra, os anos de reconstrução e a sensação de desorientação causada pelas profundas transformações do território e da sociedade italiana, após o acelerado processo de desenvolvimento durante os anos do boom económico, são fomentadores da contínua procura pela representação.

As suas passagens enaltecem a procura pela representação de um tempo perdido, uma Itália pós-guerra, paralelamente ao mundo rural em transição para a modernidade. A procura por enaltecer a memória coletiva e individual não é uma característica única do trabalho de Luigi Ghirri, a cultura artística europeia da segunda metade do século XX, usava a memória comum e a autobiografia como ferramenta de resistência e crítica a uma sociedade em progresso económico mas ainda com marcas do passado. Um exemplo emblemático da prática da memória pessoal e colectiva, em simultâneo, é o Atlas de imagens de Gerhard Richter[34]. Um arquivo de fotografias, recolhidas durante os anos sessenta e setenta, onde reune diversas imagens de postais, recortes de jornais para a realização de uma exposição de imagens de cariz pública que estabelecem uma conexão com o mundo mais privado do artista. Embora uma grande parte das imagens esteja condicionada pelo domínio público, a presença da dimensão privada no conjunto indica o desejo de construir uma possível narrativa autobiográfica.

31- LEONARDI, Nicoletta, *"Fotografia e matearialità in Italia, Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri"*, Op.Cit., tradução livre do italiano, pág.113.

32- LEONARDI, Nicoletta, "Fotografia e matearialità in Italia, Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri", pág.109.

33- *Ricostruzione*, foi o período da história de Itália , coincide com o fim da Segunda Guerra Mundial a constituição da República Italiana no final da década de 50. Precede o milagre económico italiano da década de 60 - 70 anos, o período foi caracterizado pelas obras de reconstrução civil e industrial de estruturas perdidas durante a guerra mundial.

34 - Gerhard Richter (1932- presente), artista visual Alemão, produziu uma série de obras a nível abstrato, pinturas photorealistas, fotografia e peças em vidro. É considerado um dos artistas mais importantes e influentes no meio contemporâneo da Alemanha.



65. Luigi Ghirri, *"Still-Life"*, Modena, Itália, 1978

A fotografia do planeta Terra a partir da superfície da Lua, pela expedição Apollo 11[35], exprime o olhar singular de Luigi Ghirri, na procura pela fotografia que procura pela memória colectiva para uma aproximação do olhar comum. *"Não era apenas a imagem do mundo inteiro, mas a imagem que continha todas as outras imagens do mundo"*[36], escreve Ghirri ao ver pela primeira vez uma imagem externa, inconcebível ao olho humano. Uma imagem histórica geradora de inquietações, capaz de afirmar que todo o mundo visível, toda a superfície da Terra e todas os elementos que lhe pertencem, já foram fotografados. Tornar-se evidente o seu fascínio pela procura da totalidade, incorporada num único fragmento, para a construção de uma imagem que contém todas as imagens possíveis[37]. Imagem essa do planeta Terra, numa única imagem, num único olhar, para a sua redução em escala de algo que nos é superior. A sua imaginação dirige o observador a uma colecção que alberga um espaço imaterial capaz de conter o próprio Mundo, reproduzido em miniatura, como um álbum de família.

A saturação de imagens, representativas do nosso quotidiano, levam à rotura da experiência direta do mundo, esta inquietação esteve sempre presente ao longo da sua actividade fotográfica, promovendo assim o questionamento constante em relação à prática da observação. Luigi Ghirri documenta a ambiguidade flutuante da observação, a sua fotografia estabelece um modo de comunicação que, aparentemente, transmite clareza; simultaneamente produz também surpresa e distância, para expor ao observador algo novo, ainda não revelado. Nas suas imagens é notável a presença de um atmosfera paralela, a *"fotografia é um espécie de universo limbo, um habitat fantasmagórico sem fronteiras ou limites, um território em que a névoa reina suprema, como em Emilia, onde Ghirri cresceu. Aqui, os limites do inverno e da noite misturam-se, cruzam-se e flutuam, tornando as coisas inseparáveis."*[38]

As suas fotografias adquiriram um papel de imagens souvenir[39]. Fotografias que realçam a mais profunda das lembranças, sem deixar de ser uma mera representação e nunca substituir a própria realidade, numa tentativa de invocar nostalgia pelas qualidades da imagem, com o desejo de eliminar a diferença entre objecto e representação. O seu arquivo fotográfico pode ser interpretado como uma colecção de souvenir[40].

A própria fotografia funciona como um souvenir, aborda uma ligação direta com a cena capturada. Portanto, em certo sentido, representa um fragmento metonímico da realidade. Evoca à mente a memória de lugares e pessoas distantes, no tempo e no espaço, que muitas das vezes necessita de um aumento de significado pela narração pessoal.

---

35 - Em 1969, o Homem chegou à Lua pela primeira vez na história, a missão Apollo 11, envolveu centenas de pessoas envolvidas alem dos astronautas Buzz Aldrin, Michael Collins e Niel Armstrong. Esta conquista foi o resultado de várias tentativas dos Estados Unidas em ganhar vantagem na corrida à superfície da Lua contra a URSS, a actual Rússia durante a Guerra Fria.

36 - GHIRRI, Luigi, *"Kodachrome"*, Op.Cit., tradução livre do inglês, pág.11.

37 - LEONARDI, Nicoletta, *"Fotografia e matearialità in Italia, Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri"*, pág.122.

38 - CELANT, Germano, *"Luigi Ghirri and the indefinable"*, *in "It's beautiful here, isn't it…"*, Op.Cit.,tradução livre do inglês, pág.16.

39- Palavra que deriva da língua francesa, significa lembrança. Também pode ser usada para descrever um objecto vendido ou comprado para promover a lembrança, de algo ou alguém.

40- LEONARDI, Nicoletta, *"Fotografia e matearialità in Italia, Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri"*, pág.127.





66. Luigi Ghirri, Rimini, Itália, 1977



67. Luigi Ghirri, L'Île Rousse, França, 1976

As suas imagens estão inteiramente ligadas à qualidade de ceder ao observador apontamentos de memória, fragmentos da realidade carregados de sentimento e nostalgia, onde o espectador é convidado a completar a sua representação. Lembranças alimentadas por um sentimento colectivo de nostalgia, responsável por activar no observador uma fantasia, no resgate directo de uma experiência pessoal do passado.

Para a imagem dialogar com o observador, é necessário abrir *"a ferida sem a qual a imagem não pode sobreviver, a força de expansão que abre a fotografia"*[41]. No acto de observação, o observador entra numa atmosfera intrínseca, onde contempla a representação de um fragmento de realidade, simultaneamente, projeta nela uma parte do seu eu, combinado com a experiência pessoal. Quando a memória pessoal trabalha em conjunto com a colectiva, geram a consciência de uma unidade de representação e uma perspectiva do mundo.

Ghirri admite que todo o seu trabalho visa colocar em prática a dimensão privada da memória pessoal em contínuo diálogo com a dimensão pública da memória coletiva. Essa consciência provém da sua infância. Muito antes das suas primeiras fotografias, quando olhava para *"o álbum de família ou o atlas geográfico, um belo atlas intercalado com mapas geográficos, páginas cheias de fotografias de todo o mundo. Uma pequena bíblia secular privada, uma grande bíblia pública com histórias e lugares de outros. Talvez este tenha sido o primeiro encontro com a obra fotográfica. Esses dois livros, tão difundidos, aparentemente óbvios, continham as duas categorias do mundo e o representavam como eu pretendia. O meu lugar e a minha história, os lugares e a história do mundo."*[42]

A ligação indiscutível entre fotografia e memória remonta à sua infância. Na sua inocência, Ghirri já se preparava para narrar a própria Odisseia[43]. O seu modo de fotografar dissolve as nossas certezas e torna cada instante desconhecido, capaz de gerar dúvida entre o que é real e irreal. Os espaços que ele captura são melhor interpretados e compreendidos ao pensar como nos sentiríamos ao observar esses lugares em criança, porque o sentido de pertença encontra-se sempre intacto.

41- LEVI BISMARCK, Pedro - *"Arte é Arquitectura. PUNCTUM"*, Revista PUNKTO, edição Zero, Op.Cit., pág.6.
42- GHIRRI, Luigi, *"L'opera aperta"*, *in Id., "Niente di antico sotto il sole"*, a cura di Paolo Costantini e Giovanni Chiaramonte Società Editrice Internazionale, Torino, 1997, Op.Cit., tradução livre do italiano, pág.76.
43- TARAMELLI, Ennery, *"Mondi infiniti di Luigi Ghirri"*, pág.31.



68. Luigi Ghirri, Atlante, 1973

Ghirri joga com a simulação, uma forma de aplicar a verdade e a mentira simultaneamente na mesma superfície. Uma estrutura oscilatória em torno de dois polos, da ficção e da realidade, na ideia da imagem como réplica perfeita do objeto representado, como relíquia retirada da própria realidade para se imortalizar no acervo do fotógrafo. Várias das suas imagens residem numa realidade-ficção flutuante, onde o objeto e a sua representação, ou seja, significado e signo, se sobrepõem. O seu gosto pela ilusão ótica e a representação de falsas perspectivas, herdadas pela arte metafísica, fornecem ao seu trabalho uma espécie de *trompe-l'oeil*[44] fotográfica. Prática que transforma a imagem em objeto e coloca o espaço de representação em diálogo directo com o mundo das coisas, numa vontade de aumentar o efeito de realidade e simultaneamente sublinhar o lado enganoso e ilusório das imagens.

Atlante, constitui uma leitura mais atenta dos elementos comuns que se encontram no nosso quotidiano, como também nas nossas próprias casas. Expressa uma herança da sua infância pelo hábito inocente de selecionar ícones dos livros e mapas que Luigi Ghirri analisava atentamente na casa dos seus pais[45]. Promoveu com este projeto uma nova atenção aos mapas, para a elaboração de uma narrativa fotográfica estabelecida por sinais. Uma nova fotografia que anula os nomes dos lugares, os itinerários já traçados, os meridianos e os paralelos, que proporciona uma nova abertura a espaços de leitura livre, onde a representação convencional da realidade é anulada.

> *"Como se diante dos nossos olhos uma mão tivesse substituído o livro por uma paisagem real"*[46].

Mapas, postais, atlas ilustrativos de toda a parte do mundo são um convite à viagem, capazes de satisfazer os desejos mais intrínsecos de explorar lugares desconhecidos, que simultaneamente são fotografias. Na verdade, o Atlante é um mapa mental, que estabelece uma *"viagem no próprio mapa, admirada por muitos escritores, é um dos gestos mentais mais naturais de todos nós, desde a infância. Na associação inevitável de ideias, a sobreposição de imagens pensa automaticamente no resto."*[47]

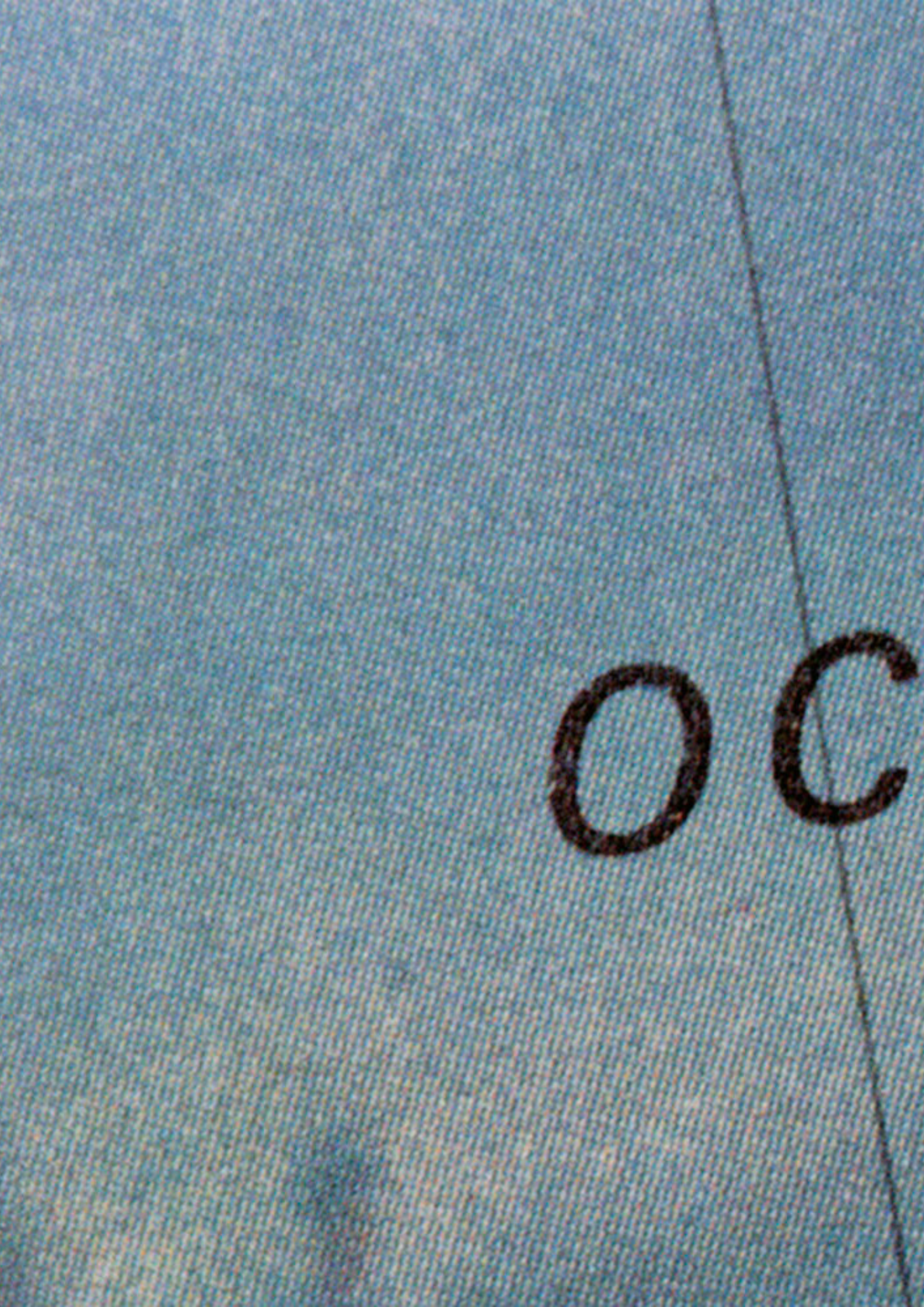
Promove, assim, um mundo em miniatura, com uma linguagem convencional da cartografia, que gradualmente amplia elementos para a concretização de uma viagem imaginária pelo mapa, pelos nomes, pelos símbolos. Viagem que partiu das pequenas tabelas de astronomia, dos pequenos símbolos, dos títulos, espécie de abstracção geométrica que resulta em imagens fragmentadas por um microscópio, com propósito em estabelecer novos diálogos e interpretações.

44- Trompe-l'oeil, é uma técnica artística que, com truques de perspectiva, estabelece uma ilusão ótica que faz com que formas de duas dimensões aparentem possuir três dimensões. Provém de uma expressão em língua francesa que significa "engana o olho" e é usada principalmente em pintura ou arquitetura.

45- GHIRRI, Luigi, *"Lezioni di Fotografia"*, pág.72.

46- GHIRRI, Luigi, *"Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia"*,Società Editrice Internazionale,1997, Op.Cit., tradução livre do italiano, pág. 30.

47- TARAMELLI, Ennery, *"Mondi infiniti di Luigi Ghirri"*, Op.Cit. ,tradução livre do italiano, pág.30.


OC

E ANO



(Imagem 69 página anterior) Luigi Ghirri, Atlante, 1973
70. Luigi Ghirri, Atlante, 1973

O mundo palpável impede a jornada em direcção ao desconhecido, para dar início a esta viagem pelo imaginário. É essencial actuar como um "microscópio de corte"[48], do olho mental, que define os resultados para uma nova aventura visual. Um mecanismo que secciona, isola, amplia símbolos presentes nos mapas e Atlas como uma *"mão invisível que transforma o artifício cartográfico em paisagem "natural" e o gesto que, através das figuras do Atlante - céus, firmamento, constelações, desertos, oceanos — levanta o véu de mistério em realçar ao universo invisível que habita dentro de nós."*[49] Se o Atlante é um álbum de memórias biográficas e colectivas, é também um livro temporal que possibilita a viagem, seja ela, física ou imaginária. Fantástico simulacro, que abre um novo mundo perante nós, um mundo em miniatura, que revela novos caminhos para descodificar o desconhecido. Esta viagem promovida pelo Atlante, constrói de facto o projeto de dar forma ao desejo intrínseco de ultrapassar todas as barreiras do visível, como meio de abrir um nova dimensão, repleta de elementos nunca antes vistos. *"A viagem dentro da imagem, dentro do livro, traz-nos de volta para as infinitas leituras que se tornam sempre possíveis, mesmo dentro de um mundo mais codificado, uma vez que a experiência de aventura já abrangente se desdobra como na frase de William Blake, se as portas da percepção fossem desobstruídas, as coisas pareciam intermináveis."*[50]

Para Ghirri, o mundo é um corpo cujas linhas são desenhadas pelo olhar, uma entidade voluptuosa, misteriosa, elusiva e opaca[51]. Aos seus olhos, o mundo torna-se num reino labiríntico onde as certezas oscilam e as fronteiras entre captura e sonho, visível e invisível, entram em constante movimentação. De outro ponto de vista, esta linguagem abstracta revela a facilidade que Ghirri possui em desenvolver discurso narrativo, com os elementos que representa. Neste projecto, destaca palavras como "oceano" ou ícones de palmeiras pretas, como meio de realçar um discurso, isolado ou focado, sem apresentar qualquer significado, apenas para uma representação única de aparências que dialogam directamente com o observador. Assim, com esta interpretação singular do uso da fotografia combinado com o seu modo próprio de observar o mundo, tenta suprimi-lo para nos transportar para a uma outra dimensão. Uma dimensão fantasmagórica que dirige o nosso olho unicamente a olhar e ver, nada mais[52].

> *"A fotografia, com o seu poder de constantemente transformar a nossa relação com a realidade, inverte os termos da questão representativa, evocando uma "ilusória" forma de naturalidade. Dessa forma, a realidade e a sua representação convencional parecem coincidir, ocorrendo uma inversão do seu significado para a sua imaginação"*[53]

48- TARAMELLI, Ennery, *"Mondi infiniti di Luigi Ghirri"*, Op.Cit., tradução livre do italiano, pág.65.
49- TARAMELLI, Ennery, *"Mondi infiniti di Luigi Ghirri"*, Op.Cit. ,tradução livre do italiano, pág.65.
50- TARAMELLI, Ennery, *"Mondi infiniti di Luigi Ghirri"*, Op.Cit., tradução livre do italiano, pág.67.
51- CELANT, Germano, *"Luigi Ghirri and the indefinable", in "It's beautiful here, isn't it…"*, pág.19.
52- CELANT, Germano, *"Luigi Ghirri and the indefinable", in "It's beautiful here, isn't it…"*, pág.16.
53- GHIRRI, Luigi, *"Luigi Ghirri. The complete essays 1973-1991"*, 2017, Op.Cit., tradução livre do inglês, pág. 39.



71. Luigi Ghirri, Cemitério de San Cataldo pela noite, 1987

Revela-se notável na fotografia de Luigi Ghirri uma procura por uma narrativa que não seja neutra nem documental. O uso de linguagem, torna-se incomparável ao longo do seu trabalho fotográfico pela utilização de instrumentos narrativos combinados com a imaginação do fotógrafo para a construção da imagem fotográfica. Em contrapartida, o seu discurso apresenta uma noção clara do perigo da anulação da linguagem fotográfica. Esta certeza, reflecte-se pela combinação de elementos na superfície da imagem pertencentes ao mundo real e irreal, que simultaneamente se encontram em constante diálogo. A fotografia é uma linguagem a ser descoberta internamente. Mesmo no inconsciente, na sua linguagem, não é possível garantir um discurso inequívoco, muito menos um conhecimento único e claro. As suas imagens são dificilmente localizadas. Elas habitam dentro de um território linguístico conectado, não aos valores inequívocos da verdade, mas a um sistema que não reivindica autenticidade nem veracidade, para a possibilidade de um sistema produtivo e reprodutivo da linguagem fotográfica.

A inventividade interpretativa de Luigi Ghirri não aponta somente para a harmonia entre as coisas, mas sim ao seu deslocamento oblíquo, quase como um ponto de fuga de perspectiva dupla. Promove assim, um processo metamórfico no qual um objecto tem a liberdade de se tornar num outro. Imagens que abordam o sonho e a realidade, entre o que é visível e invisível, convivem mutuamente para a construção de uma narrativa pessoal do fotógrafo.

Habita, nas suas imagens, a possibilidade de interpretar as mesmas como se tratasse de realidade e sonho, simultaneamente. Ghirri pretende ultrapassar o limite entre conhecido e desconhecido, para ir mais além do permitido, concebendo assim uma impressão de pertença a uma realidade atípica de se compreender na sua plenitude. A fotografia consiste numa aventura do pensamento e do olhar, *" um utensílio mágico que conecta entre si o grande e o pequeno, ilusões e realidade, tempo e espaço, a nossa madura consciência com o mundo fantástico da infância"*[54].

A colecção fotográfica de Luigi Ghirri, constrói um Atlas de imagens, um lugar que concentra todas as imagens do nosso mundo. A sua obra revela as qualidades ilusórias da fotografia e a sua própria desconstrução, para desmantelar as regras da observação. O positivo e negativo, projecção e registo, real e refletido, constituem a sua forma única de fotografar e analisar o mundo. Este percurso promoveu a criação do conceito de *"não-lugar"*[55], uma dupla leitura entre realidade e sonho, como também a visibilidade de lugares desconhecidos e não valorizados, motor de percepção e compreensão do mundo em que habitamos. Ghirri encontrou no seu trabalho o fascínio e a surpresa de um misterioso presente. Expõem nas suas imagem um conhecimento próprio, diferente, do real e do irreal, do físico e do metafísico, que combinados emergem.

54- GHIRRI, Luigi, *"L'obiettivo nella visione"*, Op.Cit., tradução do italiano, pág.131.
55- CELANT, Germano, *"Luigi Ghirri and the indefinable", in "It's beautiful here, isn't it…"*, pág.19



"L'AZZURRO DEL CIELO"

CUMPLICIDADE ENTRE ALDO ROSSI E LUIGI GHIRRI



(Imagem 72 página anterior) Luigi Ghirri, *"O azul do céu"*, cemitério de San Cataldo, Modena, 1983
73. Luigi Ghirri, vista do osário no inverno, cemitério de San Cataldo, Modena, 1983

"A imagem da arquitectura é certamente concebida por um enredo de imagens, de memórias coletivas e pessoais."[56]

56- ROSSI, Aldo, "*Teatro del Mondo*", 1982, tradução livre do italiano, pág.12.



74. Luigi Ghirri, cemitério de San Cataldo, Modena, 1983

Aldo Rossi[57] e Luigi Ghirri apresentam ambos uma identidade distinta nos seus óficios. Esta ligação caracteriza-se pela interessante relação daqueles que ligaram mnemonicamente a sua interioridade poética ao mundo exterior das coisas, das imagens e das formas. Rossi construiu em locais esquecidos pela memória[58], Luigi Ghirri relacionou-se com a arquitectura cor-de-rosa e azul do céu[59] na paisagem marginal. A partir desse preciso momento, estas estruturas tornaram-se para o fotógrafo numa oportunidade de explorar novos pontos de vista e perspectivas, que ainda se encontravam por descobrir.

> *"O azul do céu fica por cima de um lugar, o Cemitério de San Cataldo, em Modena."*[60]

O encontro das fotografias de Ghirri com a arquitectura de Rossi tornam-se desafiantes, não apenas pela colaboração profissional, mas pelo encontro profundo e prolífico entre duas almas semelhantes. Entre estas semelhanças é importante abordar o conceito de memória, individual ou colectiva, que ambos carregaram ao longo do seu percurso. O elo entre Ghirri e Rossi possibilita a leitura de uma conexão íntima entre memória, poesia e imagens. O valor agregado a esta analogia poética possibilita abertura à inércia do conhecimento, para nos fazer redescobrir os vestígios de um mundo que se deixa ler e recordar, um cosmos de memórias. É perceptível, na fotografia de Luigi Ghirri, uma procura por *"(...) um contacto que o objecto estabelece com a memória individual"*[61], para se tornar arte da memória, onde relembra o passado e a nossa própria existência. Imagens que nascem pela memória imaginativa e narrativa do fotógrafo, para quebrar com a mera reprodução da realidade. Os primeiros trabalhos em parceria com Aldo Rossi surgiram pela sugestão de Vittorio Savi[62], quem recomendou Luigi Guirri a capturar a atmosfera arquitectónica de Aldo Rossi, por imagens. As primeiras imagens do cemitério surgiram em Abril de 1983. Obra enigmática que representa um ponto de viragem na arquitectura de Aldo Rossi, concebido em 1971, esta arquitectura desenvolveu-se sob o signo da melancolia, tanto enquanto sentimento como enquanto ideia.[63] A analogia ao sentimento de perda atinge a forma e a materialidade desta construção. San Cataldo é o lugar que constrói no seu espaço, diante de nós, a matéria desse sentimento. O peso da melancolia está presente nesta obra. A sua construção e forma própria gerem uma atmosfera sombria capaz de trasmitir essa sensação a quem visita e percorre o complexo funerário. *"Os que na verdade ali residem desapareceram há muito, mas a memória da sua perda ainda afecta os outros. O luto é doloroso, mas é igualmente traço distintivo de socieade e da sua cultura cívica."*[64]

57- Aldo Rossi, (1931-1997), foi um arquitecto e teórico de arquitectura italiano. Aldo Rossi ganhou mérito pelo seu trabalho extenso, com a utilização de formas puras. Os seus principais livros foram *"A Arquitectura da Cidade"* e *"Autobiografia Científica"*.

58- CONSTANTINI, Paolo, *"Luigi Ghirri, Aldo Rossi - Things Which Are Only Themselves"*, pág.10.

59- ROSSI, Aldo, *"The Blue of the Sky"*, Marlène Barsoum e Liviu Dimitriu, *Oppositions*, nº5, 1976.

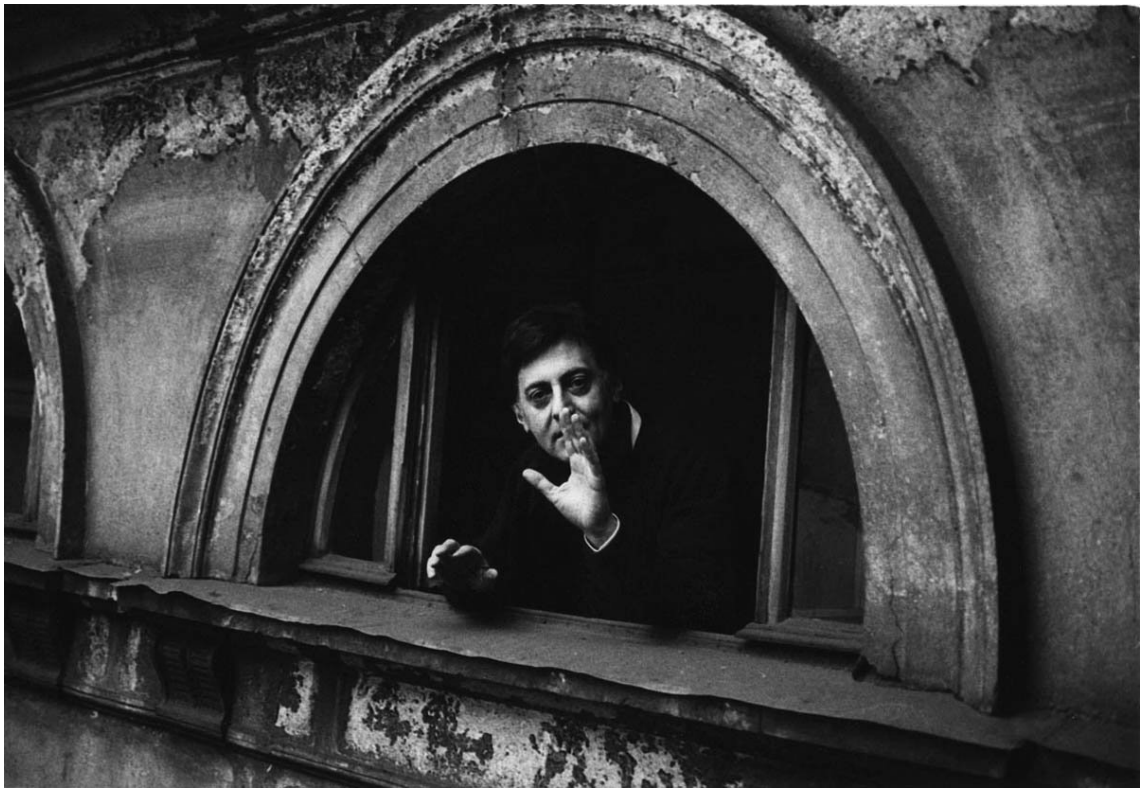
60- SEIXAS LOPES, Diogo,*"Arquivo Diogo Seixas Lopes / ed. André Tavares"*, pág.777.

61- TARAMELLI, Ennery, *"Mondi infiniti di Luigi Ghirri"*, tradução livre do italiano, pág.59.

62- Vittorio Savi (1948-), é um escritor italiano, dedicado aos escritos de arquitectura, teve uma aproximação bastante forte com Aldo Rossi. O seu livro mais conhecido é *"L'architettura di Aldo Rossi"* em 1985.

63- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, pág.174.

64- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, pág.174.



75. Retrato de Aldo Rossi, autor desconhecido

"A grande arquitectura do passado apreendia certamente, no cemitério e no túmulo, a exaltação da história em que se desaparece no quadro de uma morte civil e pública. O Panteão é um túmulo. No mundo moderno, a relação tornou-se cada vez mais privada; o culto dos mortos consiste sobretudo em manter vivo todo o remorso. Fechada ao remorso, a morte torna-se um sentimento que não tem qualquer história. Só os aspectos civis deste sentimento podem ser expressos em arquitectura."[65]

65- ROSSI, Aldo, *"The Blue of the Sky"*, Marlène Barsoum e Liviu Dimitriu, *Oppositions*, nº5 (Verão de 1976), tradução livre do inglês, pág.32.



76. Luigi Ghirri, Argine Agosta, Comacchio, Itália, 1989

O cemitério de San Cataldo é um lugar de simbolismo. Um monumento revestido por uma atmosfera densa, que transmite um significado público em relação à morte, exaltando a questão da vida, da morte e da consciência de que as coisas têm um fim[66]. *"(...)Rossi expressou esta inquietação, esta melancolia, através de uma das suas obras mais notáveis. O Cemitério de San Cataldo foi um marco no percurso que começara ha décadas. A arquitectura deu-lhe os meios para reflectir sobre si próprio, bem como sobre a vida e a morte das coisas."*[67] Esta estrutura é capaz de reunir numa única construção arquitectura e luto, segundo Rossi, *"(...) o projecto deste cemitério obedece à imagem de cemitério que toda a gente tem"*[68]. Recorre ao modelo da imagem comum da casa e cidade, que aparecem pontualmente como anotações abstractas, implantadas no mundo material. Neste caso, regra e forma, foram minuciosamente encenadas numa *"arena do tempo, da morte e da regeneração"*[69] A obra, hoje *in loco*, encontra-se incompleta, e por esse motivo, só é possível compreender na totalidade o propósito incial a um nível conceptual. O fragemento, para Aldo Rossi, é motor de criação, importante desde a génese do projecto. Compara o cemitério a uma casa abandonada, onde o abandono deteriora a própria arquitectura, espaço que reúne as últimas memórias do mundo, até alacançarem o seu total esquecimento. *"Em frente fica a cidade dos mortos , com a forma de um esqueleto. Esta fisionomia, semelhante às vértebras e à espinha dos peixes, tornou-se um motivo do projecto. A forma era identificada como a morte, transmitindo o tema elegíaco do cemitério. A melancolia traduzia-se assim em arquitectura."*[70]

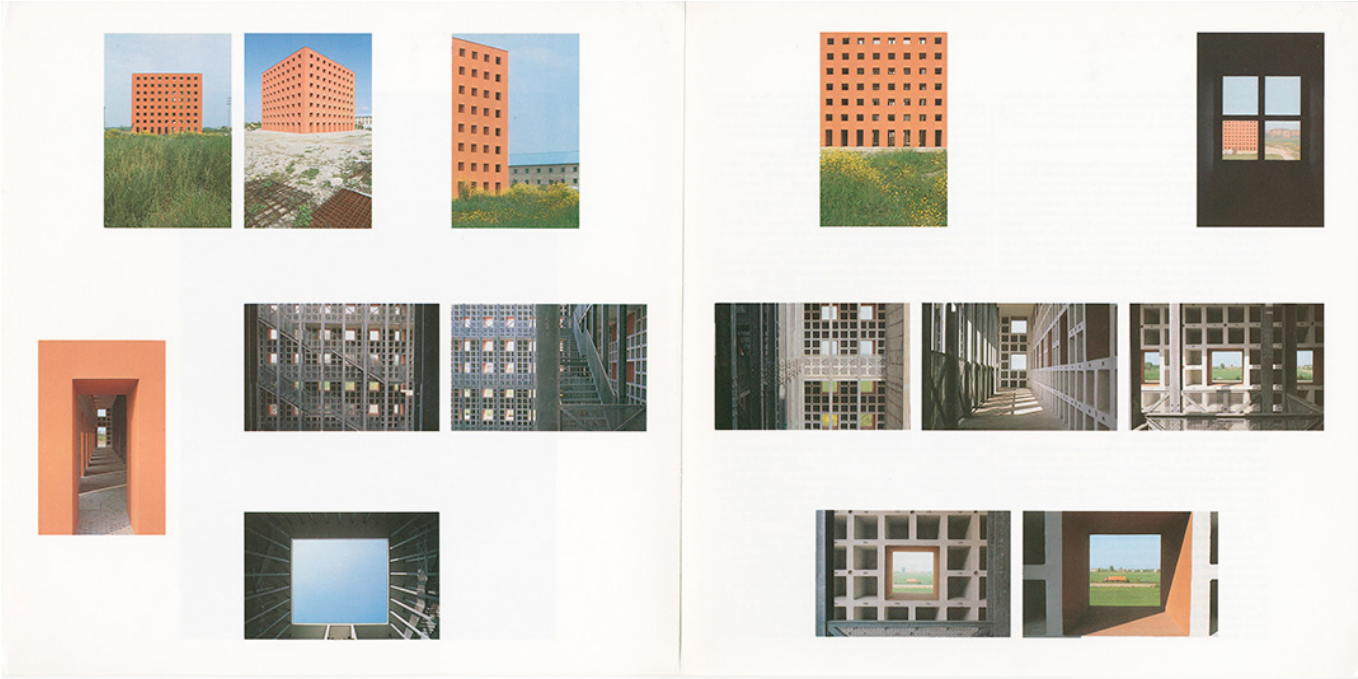
A tipologia na arquitectura de Rossi representam entidades formais que modelavam factores externos, como a técnica, a função ou o estilo.[71] Os corredores extensos do cemitério são exemplo deste vocabulário tipológico, cercados por túmulos, são iguais aos de uma casa. No seu processo mental, Aldo Rossi estabelece relação entre objectos diferentes, uma analogia que mergulha na memória e no pensamento para posteriormente fomentar novos significados. Essas associações são compreendidas com as fotografias de Ghirri do cemitério de San Cataldo, e Rossi enaltece essas qualidades do fotógrafo italiano, em transparecer a particularidade atmosférica destas visões, com especial destaque do *"(...) grande cubo de ossário, com os seus tijolos vermelhos, erguendo-se na planície de Modena; os campos estão cobertos de neve e umas quantas árvores, destacando-se na brancura, separam-no da brancura para lá dele"*[72]. O cubo vermelho, assemelha-se *"(...) a uma casa que forma uma caixa de imagens como um crânio ou um olho"*[73], um monumento público onde alberga os restos mortais de quem já partiu. Encontramos aqui a analogia mais direta que Rossi estabelece com a *"casa abandonada"*, sem telhado e aberturas, como se o tempo e a natural erosão, lentamente perfurassem a materialidade da própria arquitectura.

66- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, pág.176.
67- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, pág.168.
68- ROSSI, Aldo, *"The Blue of the Sky"*, tradução livre do inglês, pág.31.
69- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, pág.180.
70- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, pág.182.
71- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, pág.180.
72- ROSSI, ALDO, *"For Luigi Ghirri"* in CONSTANTINI, Paolo, "*Luigi Ghirri - Aldo Rossi. Things Which Are Only Themselves"*, pág.34.
73- MENDES, Manuel, em TAVARES, André; *"Só nós e Santa Tecla : a Casa de Caminha de Sérgio Fernandez."*, Op.Cit., pág.108.


AR
82

"No projecto para o cemitério de Modena, como disse, procurei resolver o problema junevil da morte através da representação. Sei muito bem que pode não ser a melhor maneira de começar a explicação de um projecto, nem o é a meditação esquelética sobre os ossos, a que já aludi. Além disto, pórem, neste projecto continuo claramente a existir uma mediação entre o objecto e a sua representação, uma mediação que, de algum modo, desapareceu de projectos subsequentes. A ideia central do cemitério foi talvez a minha percepção de que as coisas, os objectos, os edifícios dos mortos não são diferentes das dos vivos."[74]

74- ROSSI, Aldo, " *A Scientific Autobiography*", pág. 38-39.



(Imagem 77 página anterior) Aldo Rossi, desenho do cemitério San Cataldo, 1982
78. Páginas da revista *Lotus international* 38, edição de 1983, cemitério di San Cataldo, projecto de Aldo Rossi, Modena, 1983

A cumplicidade entre Luigi Ghirri e Aldo Rossi surgiu a partir da captura de imagens de uma arquitectura ainda em plena construção, que em seguida foram publicadas na revista italiana de arquitectura *Lotus International*[75].

Resultou numa montagem de pequenas imagens, que Ghirri capturou ao longo do seu percurso pelo corpo do cemitério. O conjunto revela o fascínio quase infantil[76] de Luigi Ghirri pelas formas geométricas desta arquitectura, onde as janelas se revelam como extraordinários observatórios que se abrem para o exterior e observam toda a sua envolvente.

> *"As janelas, directamente cortadas na parede, não tem nenhuma moldura nem vidro; esta é a casa dos mortos e, em termos de arquitectura, está inacabada e abandonada e, por conseguinte, é análoga à morte."*[77]

A colaboração com a revista *Lotus*, promoveu a Ghirri uma oportunidade de emergir das limitações e restrições do mundo fotográfico italiano, para o encontro de novas estimulações para a sua visão inquieta. Resultou numa montagem de pequenas imagens, que Ghirri capturou ao longo do seu percurso pelo corpo do cemitério. No início, o seu conhecimento da obra de Aldo Rossi era bastante nubloso, encontrava-se somente familiarizado com alguns desenhos e textos escritos por Rossi.

> *"O meu pouco conhecimento proporcionou uma vontade em ir mais além, e tive a ideia de fotografar e descrever um projeto arquitectónico complexo que ainda estava em construção, uma arquitectura que parecia inacabada mas pronta para entrar imediatamente nas páginas de uma revista pomposa."*[78]

Luigi Ghirri não era fotógrafo de arquitectura, até surgir a oportunidade de trabalhar com a arquitectura de Aldo Rossi. Carregava consigo dúvidas e suspeitas em relação à produção de fotografias de arquitectura. A obra de Aldo Rossi revelou-lhe uma aproximação díspar à arquitectura, porque pela primeira vez se questionou sobre uma arquitectura repleta de enigmas que se encontrava à frente dos seus olhos. Ghirri neste trabalho negou por completo as formas convencionais de produzir imagens de arquitectura, optou por um questionamento e análise profunda da mesma, onde o significado, o estilo e o seu uso ganharam diferentes significados e interpretações.

> *"O facto é que achei as obras de Rossi, tão simples e lineares — um cubo vermelho perfurado, e um pouco mais para trás a longa linha de um paralelepípedo de lado, rosa e azul - cheias de uma vitalidade inesperada, e isso esclareceu definitivamente todas as dúvidas e suspeitas que há muito albergava sobre a fotografia de arquitetura."*[79]

75- *"Lotus International"*, revista de arquitectura italiana.
76- CONSTANTINI, Paolo, *"Luigi Ghirri, Aldo Rossi - Things Which Are Only Themselves"*, pág.10.
77- ROSSI, Aldo, *"The Blue of the Sky"*, pág.32.
78- GHIRRI, Luigi, *"For Aldo Rossi" in "It's beautiful here, isn't it…"*, tradução livre do inglês, pág.124.
79- GHIRRI, Luigi, *"For Aldo Rossi" in "It's beautiful here, isn't it…"*, tradução livre do inglês, pág.124.







(Imagem 79 página anterior) Luigi Ghirri, cemitério visto pela auto-estrada, Modena, 1983
80. Luigi Ghirri, *"As grandes arcadas"*, cemitério di San Cataldo, Modena, 1987

Esta primeira colaboração com Aldo Rossi, foi para Luigi Ghirri uma oportunidade única de colocar em prática novas expressões artísticas na produção de imagens de arquitectura. Um exercício de análise depurada que acabou por se tornar num profundo envolvimento pessoal durante os anos oitenta, no desenvolvimento de um intenso diálogo entre imagem e arquitectura.

As imagens do cemitério de San Cataldo de Luigi Ghirri carregam em si um valor de memória colectiva. Pensar nesta obra de Aldo Rossi em específico, automaticamente a nossa memória desenha as imagens capturadas por Ghirri, sejam elas preenchidas pela neve intensa do inverno de Modena ou a solidão dos corredores do complexo, onde o sol quente do verão incide incessantemente. É neste ponto, onde a fotografia de arquitectura alcança o seu propósito, imortaliza a obra que representa e a transporta para a memória colectiva, de todos nós.

> *"Ao observar as suas fotografias, tomamos consciência que sempre estivemos e sempre estaremos na sua representação."*[80]

Ghirri, durante a perfeita solidão de certos fins-de-semana, percorria o complexo em busca de segredos que a arquitectura de Rossi carrega. Inúmeras foram as fotografias do complexo. Quanto mais conhecia a obra, mais difícil se tornava prever o seu fim. Havia sempre novos ângulos para observar e capturar, pontos de vista novos para cada movimento. A aproximação com a obra foi crucial para o processo criativo do fotógrafo. Como Ghirri vivia em Modena, atravessava o cemitério bastantes vezes em diferentes horas do dia. Em todas essas oportunidades, descobria aspectos novos sobre a arquitectura, o olho disparava novas imagens para a construção de um atlas de parede, repleto de cruzamentos de ideias e vontades.

> *"Sempre tinha um efeito calmante em mim, o azul do telhado da antiga divisão misturava-se com o céu — observava como a cor mudava dependendo da hora do dia, e fui atraído pelo cubo vermelho de Rossi no centro, o ossário, que fotografei da janela de um carro no momento em que viajava na autoestrada."*[81]

As repetidas visitas ao cemitério revelavam periodicamente novos aspectos disfarçados que só o olho atento repara, reveladores de uma abordagem íntima com a arquitectura para a sua representação fotográfica. A estrutura proporciona um jogo visual denso, a luz perfura a grande massa cúbica central e clareia os longos corredores, através de periódicas aberturas que rompem as paredes em betão. A luz, *"(...)que cria a sombra é a mesma luz que corrói o material, dando valor à arquitectura de Aldo Rossi"*[82]. Possibilita uma arquitectura erguida pelas sombras, responsável pela alteração da aparência e superfície dos volumes, revela uma inesperada vitalidade desta arquitectura que é pintada pela própria luz.

80- CONSTANTINI, Paolo, "Luigi Ghirri, Aldo Rossi - Things Which Are Only Themselves", tradução livre do inglês, pág.12.
81- GHIRRI, Luigi, *"For Aldo Rossi" in "It's beautiful here, isn't it…"*, tradução livre do inglês, pág.124.
82- CONSTANTINI, Paolo, *"Luigi Ghirri, Aldo Rossi - Things Which Are Only Themselves"*, tradução livre do inglês, pág.11.



81. Luigi Ghirri, interior vazio de uma das partes do edifício perimétrico, cemitério di San Cataldo, Modena, 1987

A cidade dos mortos erguida por Aldo Rossi, procura *"(...) exprimir o mundo interior e exterior numa concepção arquitectónica como só um livro consegue"*[83]. O que destingue o processo criativo de Rossi é o seu radicalismo e o absoluto. A partir do processo de redução e despojamento de formas, exprime um desejo em construir uma paisagem mental inundada de alusões, perceptível na experiência espacial do complexo funerário. Ao longo da circulação surgem planos que se fundem com o constante cenário luz/sombra, que providenciam a construção de fotografias imaginárias. Imagens que se alteram pelo movimento natural do corpo, o olho humano preenche-se de inúmeras passagens que abrem para o verde da relva e o azul do céu. Estas aberturas permitem ao observador estabelecer uma conexão com a mudança de cenários ao ar livre, como uma espécie de vistas emolduradas comparáveis a um visor de uma câmara fotográfica. De forma visível, orgânica e concisa, parece recompor o sentido de toda a arquitetura, incluindo a ideia do equilíbrio entre o interior e o exterior.

> *"Repetiram a sua divisão em quadrados, entre os quais os cenários se sucederam, cada um diferente: chaminés, tumbas judias, telhados de casas, a ferrovia, a igreja do lado mais a leste, os campos a norte, os carros que passavam na rua abaixo, como um palco em constante mudança."*[84]

O cemitério de San Cataldo, local onde a morte se funde com a imortalidade da arquitectura, foi certamente desafiante para Luigi Ghirri e representa um dos mais interessantes projectos fotográficos que realizou. Não é necessário destacar as imagens finais, o que mais entusiasma é perceber o processo criativo da concepção destas imagens que levaram à construção de símbolos que hoje permanecem na nossa memória colectiva. As primeiras fotografias do cemitério retratam a realidade de um objecto arquitectónico, ainda em construção, que se completa com o olhar do fotógrafo. O facto da obra se encontrar em plena construção teve um impacto positivo no processo criativo do fotógrafo.

O incompleto nunca foi uma limitação no seu trabalho; o gosto pelo fragmento foi sempre notável ao longo do seu percurso fotográfico/artístico, e esse interesse permite focar o olhar no processo e projecto, em vez de realçar o produto final. Estas fotografias promovem uma visita à distância, através de um mapa de imagens que nos possibilitam uma circulação imaginária, pelos corredores infinitos do edificado. Imagens que estimulam a nossa imaginação e constroem viagens mentais, para uma substituição da presença física, que estabelece uma aproximação do observador à obra.

> *"Coube à fotografia olhar para ele de outro lugar. Naquela que é talvez a sua imagem mais emblemática, Luigi Ghirri optou por uma vista em ecorço para mostrar "o grande cubo do ossário, com os seus tijolos vermelhos, na planície de Modena; os campos cobertos de neve e algumas árvores destacadas do branco em redor — o branca da neve, da bruma no horizonte e da neblina que se levantava do grande rio. Nas palavras de Rossi, esta imagem captava o tempo atmosférico que sempre acompanha o tempo cronológico."*[85]

83- SAVI, Vittorio, "*L'architettura di Aldo Rossi*", pág.13
84- GHIRRI, Luigi, "For Aldo Rossi" in "It's beautiful here, isn't it…", tradução do inglês,pág.124.
85- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Arquivo Diogo Seixas Lopes / ed. André Tavares"*, pág.793.



82. Luigi Ghirri, grande arcada em construção, cemitério di San Cataldo, Modena, 1987

Hoje, é mais fácil compreender a arquitectura por imagens do que a conhecer *in loco*. As qualidades representativas do fotógrafo focam o nosso olhar em aspecto que parecem estar camuflados na estrutura, com intuito em dar a conhecer e realçar os mistérios que a própria arquitectura carrega.

Ghirri não regista uma realidade propriamente estabelecida. São as suas imagens que concebem essa procura.

> *"Luigi Ghirri provavelmente inovou a própria maneira de entender a fotografia de arquitectura, definindo um novo ponto de vista específico que vai além do tradicionalismo. Estas (fotografias) constroem, de facto, uma imagem de lugares onde o olhar do fotógrafo regista os resultados repentinos do encontro entre o edifício desenhado e projectado, a cidade histórica ou a sua expansão periférica e a realidade natural, criando uma paisagem capaz de suscitar inusitadas, poéticas e emocionantes atmosferas."*[86]

O registo fotográfico de uma arquitectura ainda em construção revela outros significados e mistérios. Representa uma atitude diferente de olhar para as imagens de arquitectura, que distrai o desejo pelas imagens finais e canónicas.

Estabelece uma nova forma de olhar, assentes em imagens de uma arquitectura incompleta, responsáveis por provocar em quem as contempla uma atmosfera de incerteza e inquietação, na vontade em descodificar os códigos do processo construtivo e a projecção no futuro da possível estrutura completa. Olhar para imagens de uma arquitectura em construção é entender a atmosfera de empatia que se estabelece entre o fotógrafo e o arquitecto. Imagens que confirmam aquilo onde o arquitecto hesitou, o que faltou fazer, o que é excessivo e devia ser retirado.[87]

> *"O resultado é uma imagem quase surrealista, fantasmagórica e "de Chirichiana". Paradoxalmente, a construção racional dá lugar a uma imagem invulgar. É como se o encontro entre realidade e ordem racional estabelecesse uma distância que dá ao trabalho de Rossi um halo surreal; apesar de nos ser dito que "este projecto para um cemitério é conforme à imagem de cemitério que qualquer um de nós tem". Certo é que a imagem que Rossi apresenta hoje de um cemitério, ainda que inspirado em tipologias conhecidas, é uma imagem mental, e só deste ponto de vista pode fazer sentido. Senão, perde-se na retina calejada pelo lugar-comum da experiência quotidiana."*[88]

86- MALACARNE, Gino, "Architettura 42. Luigi Ghirri, architetture e paesaggi", 2011, tradução livre do italiano, pág.8.

87- SOUTO DE MOURA, Eduardo in in "Fotografias em obras de Eduardo Souto de Moura=photography of the architecture of Eduardo Souto de Moura / Luis Ferreira Alves ; coord. Pedro Leão Neto. - Porto : Cityscópio, 2016.", pág.9.

88- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Arquivo Diogo Seixas Lopes / ed. André Tavares"*, tradução livre do inglês, pág.793.



83. Luigi Ghirri, vista geral de uma parte exucutada , cemitério di San Cataldo, Modena, 1987

O olhar do fotógrafo é sempre diferente. Mais atento, aos pormenores que por vezes escapam no desenho em papel, para estabelecer uma crítica velada ao trabalho do próprio arquitecto. No caso do arquitecto, é sempre um olhar oposto ao do fotógrafo, um olhar *"(...) agitado, ansioso, tentando registar em riscos desesperados uma solução que insiste em não ficar. O do fotógrafo vem depois, distante, calmo, mais firme, porque está apoiado em três pontos, num tripé."*[89]

O exercício que o fotógrafo exerce ao capturar a arquitectura resulta numa autónoma descrição crítica, como um texto em constante diálogo com os escritos que acompanham a imagem, para se relacionarem em diferentes formas[90]. Esta atitude representa o estatuto intelectual do fotógrafo que é explicitamente definido pelo reconhecimento do seu verdadeiro papel como autor. Este posicionamento representa uma renovação na maneira como as imagens fotográficas são concebidas e utilizadas na prática da arquitectura. Possibilita que a imagem assuma novas e diferentes responsabilidades para uma mudança na forma como olhamos para o vínculo entre a arquitectura e a fotografia, com intuito na crítica interpretativa da complexidade do lugar e do objecto arquitectónico.

Diálogos entre imagem e cultura arquitectónica permitem ao fotógrafo expor a sua própria visão, enquanto simultaneamente redefine o seu posicionamento teórico crítico. A fotografia de arquitectura, no seu processo, é bastante similar à própria arquitectura. A sua diferença persiste na elaboração de um artefacto para a sua mediatização. Quando Luigi Ghirri trabalha com arquitectura, o primeiro impacto é sempre problemático[91], cansativo e de uma exaustiva dissecção.

> *"Em primeiro lugar, vêm-me à mente análogos semelhantes realizados noutros locais, de forma a começar a rever e a repensar tudo o que já foi feito nos mesmos locais por outros fotógrafos, e por fotógrafos de outras gerações. Tudo isso, ao invés de socorrer imediatamente e trazer clareza, determina mais um problema, tanto que o início do trabalho é sempre, mais do que cansativo, certamente confuso e trabalhoso."*[92]

Uma grande parte dos lugares já se encontram bastantes descritos, contados, investigados e, por vezes, torna-se difícil esquecer o *déjà-vu* repetitivo que a nossa mente não consegue escapar. Torna-se cada vez mais difícil, encontrar um *"lugar"* no nosso mundo que ainda não tenha sido descoberto e classificado. Assim, é necessário olhar de forma distinta para as coisas, a fim de saber observar e distinguir aquilo que possibilita uma restauração do significado do objecto ou do espaço. O trabalho fotográfico exige uma análise profunda à estrutura arquitectónica e à sua envolvente, com propósito em descobrir novos aspectos e detalhes que promovam uma nova leitura e interpretação da peça arquitectónica.

89- SOUTO DE MOURA, Eduardo in in *"Fotografias em obras de Eduardo Souto de Moura=photography of the architecture of Eduardo Souto de Moura / Luis Ferreira Alves ; coord. Pedro Leão Neto. - Porto : Cityscópio, 2016."*, pág.9.
90- CONSTANTINI, Paolo, *"Luigi Ghirri, Aldo Rossi - Things Which Are Only Themselves"*, pág.10.
91- GHIRRI, Luigi, in *"Il museo diffuso"*, Beni culturali e didattica a Cesane, Janeiro 1987, pág.19
92- GHIRRI, Luigi, in *"Il museo diffuso"*, Beni culturali e didattica a Cesane, Janeiro 1987, tradução livre do italiano, pág.19


CENTRO
TORRI
TORRI


TORRI
TORRI
CENTRO



(Imagem 84 página anterior) Luigi Ghirri, Centro comercial Torri, Parma, projecto de Aldo Rossi, 1985 a 1988
85. Luigi Ghirri, Escola primária de Fagnano Olona, projeto de Aldo Rossi, Lombardia, 1987

O conhecimento total de uma obra é ilusório. A qualquer nova observação ressalta um aspecto desconhecido, *"(...) não só somos capazes de encontrar "cantos ocultos e esquecidos", mas, paradoxalmente, os cantos mais usuais, os canónicos, aqueles que sempre temos sob os nossos olhos que sempre observamos, parecem tornar-se misteriosamente cheios de novidades e imprevistos, como se os tivéssemos esquecido em algum canto da cabeça e nunca os tivéssemos notado."*[93]

Para assegurar esta leitura, a maneira instintiva é sujeitar aos lugares uma visão pessoal, porém, os perigos são muitos. Ghirri prefere sempre abordar o objecto arquitectónico por um meio menos pessoal, quase num jogo de esquecimento subtil, para encontrar um ponto de equilíbrio entre a sua subjectividade e os dados externos. Uma atitude que foge de uma visão pessoal como forma de tentar não dar ao mundo exterior uma espécie de "montagem virtual", que sempre e em qualquer caso retorna pequenos mundos íntimos. Fotografar é tornar visível a percepção que cada indivíduo tem do mundo, mas é igualmente verdade que a nossa percepção não se atribui a categorias rígidas.

> *"Portanto o trabalho que faço, articula-se de forma diferente de um simples arquivo ou de uma visão poética, mas prossegue de forma articulada no tempo e no espaço, assumindo fragmentos e anotações: do movimento de luz, à cor da luz e das superfícies, da exploração da magia de um espaço ao fascínio de um momento em que a luz misteriosamente porta e revela formas nunca antes vistas, para poder, no final, construir uma narrativa possível."*[94]

Todas as vezes que o olhar do fotógrafo confrontava as obras de Aldo Rossi, descobria sempre a totalidade de impressões e sentidos que esta arquitectura carrega. Seja um cemitério, uma casa, ou uma escola, qualquer estrutura projetada por Rossi surpreendia o lado mais intrínseco do fotógrafo. As formas em betão desenhavam dentro de Ghirri uma sensação de descoberta e vontade em explorar novas formas de capturar imagens, sempre, numa vontade de ultrapassar o possível. O ar familiar das estruturas, cobertas sempre por uma aura misteriosa, geravam uma fusão extraordinária de recuperar algo conhecido e simultaneamente concentrar algo nunca antes visto. O trabalho do arquiteto porta uma dualidade que se centraliza entre aquilo que já conhecemos e esperamos na arquitectura e o sentido de desorientação reflectido pelo confronto do novo.

> *"Também me apeguei à suavidade das suas fachadas, que parecem querer dialogar com aquelas cores um tanto gastas dos locais onde surgem. E é por isso que também me sinto atraído pela sua coragem civilizada em esquecer-se de si mesmo - em permitir que o espaço, os materiais e os volumes se tornem em arquitectura para nós, certificando-se de que é o tempo e o uso que dão sentido a este extraordinário "arquitectura sem arquitecto."*[95]

93- GHIRRI, Luigi, in *"Il museo diffuso"*, Beni culturali e didattica a Cesane, Janeiro 1987, tradução livre do italiano, pág.19

94- GHIRRI, Luigi, in "Il museo diffuso", Beni culturali e didattica a Cesane, Janeiro 1987, tradução livre do italiano, pág.20.

95- GHIRRI, Luigi, *"For Aldo Rossi" in "It's beautiful here, isn't it…"*, tradução livre do inglês, pág.126.





86. Luigi Ghirri, Escola primária de Fagnano Olona, projeto de Aldo Rossi, Lombardia, 1987



87.Luigi Ghirri, Cenário desenho por Aldo Rossi para a peça "*Lucia di Lammermoor*", Ravenna, 1986

A arquitectura de Aldo Rossi despertou em Luigi Ghirri uma retumbante proliferação da percepção. A simplicidade das formas e a sua geometria essencial, plena de vitalidade imprevisível, é motivo de tornar o fotógrafo capaz de ultrapassar todas as questões e suspeitas em relação à fotografia de arquitectura canónica.

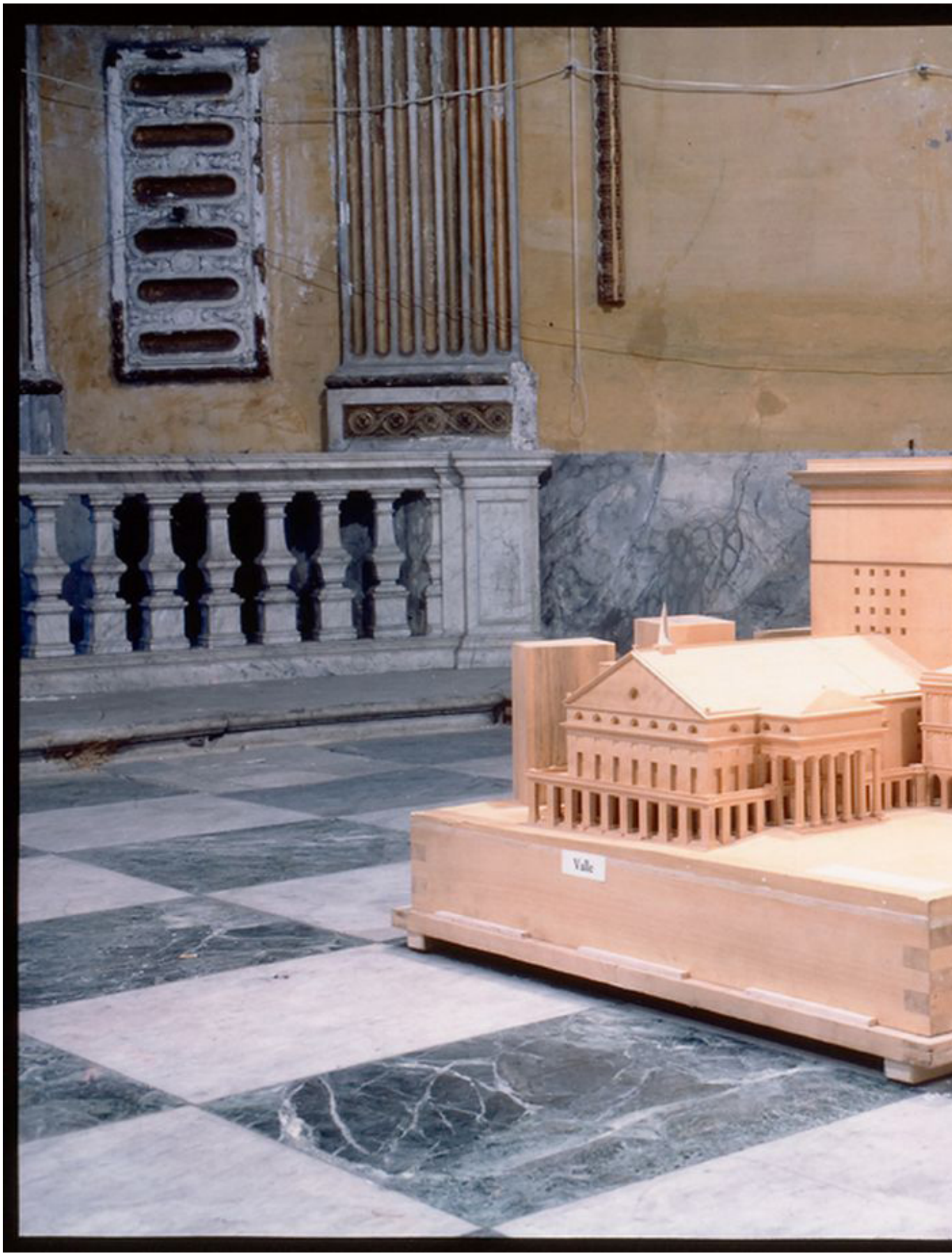
> *"A arquitetura de Aldo Rossi dá-me uma sensação de deslumbramento, pois a cada ponto, onde quer que esteja no espaço, por mais que a luz se mova, torna-se como a propagação e multiplicação de um eco que se dispersa entre memórias e invenções."*[96]

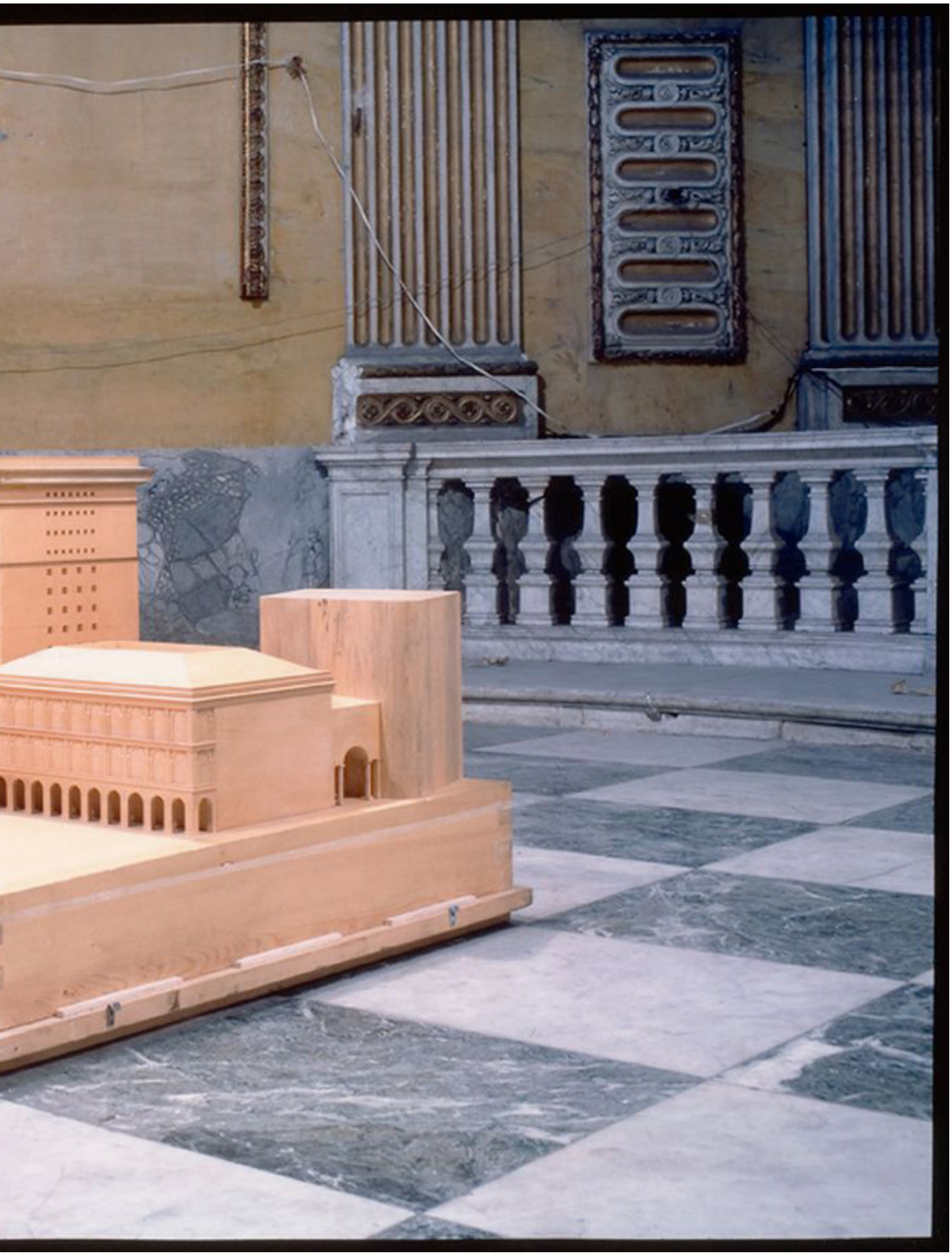
A relação com a arquitetura tornou-se essencial. Com o decorrer desta colaboração a cumplicidade entre Luigi Ghirri e Aldo Rossi tornou-se inseparável, a visão do fotógrafo acompanhou a realização de inúmeros projetos do arquitecto. Ghirri foi um braço direito na divulgação e registo da arquitectura de Aldo Rossi. Para a sua mediatização em exposições e publicações, que surgiam, além da sua relação profissional, a amizade entre ambos emergiu. Desde as primeiras experiências com Rossi, a relação entre ambos não parou, tornou-se cada vez mais forte e singular. A timidez mútua desapareceu e a partir desse ponto, Ghirri inicia uma jornada fomentadora ao lado de Aldo Rossi, onde fotografou vários projectos do arquitecto, como a escola de Broni e o centro comercial de Torri, por exemplo. Este encontro com o arquiteto e a cultura arquitectural tornou-se indispensável para o percurso do fotógrafo italiano, na confirmação da sua atitude e visão perante a arquitectura. A sua fotografia colidiu com o trabalho de um arquiteto que investiga o universo das formas puras, no inquérito das formas primárias, permanentes e na sua re-descoberta, coberta pela memória[97].

> *"Toda a arquitectura é também uma arquitectura de interior, ou melhor, do interior"*[98]

Rossi considerava o trabalho fotográfico de Luigi Ghirri como uma composição de ambientes onde o *"interior-exterior"* [99]combinavam-se na mesma superfície. Em todo o trabalho de Ghirri, é notável uma pertença familiar e íntima com o próprio mundo. As suas imagens constroem paisagens vistas por dentro, *"(...) constrói uma geografia de espaços reais e ao mesmo tempo imaginários, onde interior e exterior, a vista e a visão, envolvem-se."*[100]

96- GHIRRI, Luigi, *"For Aldo Rossi" in "It's beautiful here, isn't it…"*, tradução livre do inglês, pág.126.
97- CONSTANTINI, Paolo, *"Luigi Ghirri, Aldo Rossi - Things Which Are Only Themselves"*, pág.11.
98- ROSSI, Aldo, "Scientific Autobiography", tradução livre do inglês, pág.26.
99- CONSTANTINI, Paolo, *"Luigi Ghirri, Aldo Rossi - Things Which Are Only Themselves"*, tradução livre do inglês, pág.12.
100- CONSTANTINI, Paolo, *"Luigi Ghirri, Aldo Rossi - Things Which Are Only Themselves"*, tradução livre do inglês, pág.12.


Valle



88. Luigi Ghirri, maquete para o Teatro Carlo Felice em Genóva, exposto na Casadel Mantegna, Mantúa, 1983



89. Luigi Ghirri, vista parcial do teatro doméstico para a exposição *Progetto domestico* na Triennale di Milano, 1986

A aproximação com as obras do arquitecto milanês também se cruza pela familiaridade do ambiente geográfico em que estas estruturas se erguem. Uma grande parte das imagens da obra de Aldo Rossi foram capturadas no norte de Itália, mais especificamente no Vale do Pó[101], onde Ghirri cresceu e viveu toda a sua vida.

Esta relação é importante na compreensão da relação pessoal do fotógrafo com o objecto arquitectónico e o lugar que a envolve. A sua fotografia tende a descrever estes locais de melancolia, gerada por um retraimento introspectivo, derivado à sensação de encontrar-se aprisionado à memória que carrega desse ambiente.

> *"Perdermo-nos nas ruínas de um edifício, ou entre as cabanas à beira de um mar indefinido, as chaminés de uma fábrica ou os cenários de um teatro hipotético, os fragmentos de uma memória metafísica do fotógrafo de um edifício esventrado, um promenor de Fra Angelico ou a vaga recordação de uma pizza italiana, as formas geométricas dispostas na secretária de um professor ou um fotograma esquecido de um filme neo-realista, até um jarro de leite e uma cafeteira dispostos numa mesa: é assim que a arquitectura de Rossi responde à nossa necessidade e ao nosso desejo de maravilhoso."*[102]

A relação entre Ghirri e Rossi desenvolve-se neste horizonte geográfico repleto de memórias, onde as suas imagens se tornam interpretações da arquitectura e do espaço em que o arquiteto explora e constrói a sua obra. Para um diálogo entre a simplicidade ambígua de Aldo Rossi, os seu sinais absolutos e o seu próprio silêncio.

A cumplicidade entre Luigi Ghirri e Aldo Rossi é notória, conserva-se pela natural harmonia das suas particulares linguagens, na sua auto-descoberta e reconhecimento. O fotógrafo reconhece também esta profunda afinidade, com um arquitecto que considera o seu próprio trabalho como uma *"descrição de coisas e de nós mesmos"*[103].

É nestas noções que encontramos as razões para uma intensa e pertinente relação. Luigi Ghirri explora na arquitectura de Aldo Rossi os elementos que são essenciais para a sua representação; e nas suas imagens, é onde Rossi encontra a possibilidade de aumentar a força dos seus signos em vez de os esgotar[104], num universo de elementos rigorosamente selecionados, para ouvir e fazer ouvir a linguagem na qual objectos silenciosos comunicam. O mundo para os dois tornou-se infinito. *"No final o que me fascina no seu trabalho é tudo isto, mas não é uma doce memória, uma feliz síntese evocativa, nem são estes os pontos brilhantes de um Grande Arquiteto. Em vez disso, são as memórias, histórias, conexões, invenções e aparências que constituem as várias camadas de fazer coisas e das nossas percepções."*[105]

101- Vale do Pó, ou Planície Padana, é uma planície no norte de Itália, entre os Alpes a norte e os Apeninos a sul.
102- GHIRRI, Luigi, *"For Aldo Rossi", in Things Which Are Only Themselves"*, tradução livre do inglês, pág.73.
103- ROSSI, Aldo, *"Scientific Autobiography"*, tradução livre do inglês, pág.1.
104- CONSTANTINI, Paolo, "Luigi Ghirri, Aldo Rossi - Things Which Are Only Themselves", pág.13.
105- CONSTANTINI, Paolo, *"Luigi Ghirri, Aldo Rossi - Things Which Are Only Themselves"*, pág.13.



"PUZZLES THAT ARE SOLVED WITH THE HEART"

POLAROIDS DE ALDO ROSSI



(Imagem 90 página anterior) Aldo Rossi e Gianni Braghieri, Teatro del Mondo, a partir do local da sua construção, Veneza, Itália, 1979
91. Polaroid de Aldo Rossi, Lago Maggiore, Itália, Setembro 1990 ou Janeiro 1991

Aldo Rossi trabalha incessantemente em arquétipos arquitectónicos e tipologias cristalizantes[106]. A sua obra, por vezes descrita visualmente como rígida, carrega consigo uma atmosfera que estimula a imaginação de quem a contempla.

As qualidades do uso da imagem sempre estiveram patentes no processo criativo do arquitecto italiano, onde estabelecia uma ligação entre memória e imagem, tanto nos seus textos como nos seus projectos.

Rossi projectava como um pintor, evocava na sua prática um vasto leque de memórias e referências, almejando uma aproximação da razão profunda das coisas. No processo criativo do arquitecto, a questão central é construída pela memória, a qual reproduz uma experiência de consciência pessoal. O uso de polaróides por parte de Aldo Rossi teve início na década de 1970, e precisamente dez anos depois, Rossi agrafou uma fotografia de um incêndio nas colinas de um lago nos seus *quaderni azzurri*[107] — pequenos dispositivos de bolso que acompanhavam quotidianamente o arquitecto. Uma espécie de diário gráfico para o apontamento de notas e desenhos. Uma menmónica numa luta pacífica para que as mesmas não caíssem no natural esquecimento. A *collage* era um instrumento fundamental a nível visual e textual em Rossi com a justaposição de fontes e referências. Em "*A Arquitectura da Cidade*"[108], é possível verificar esta prática, traduzida pelas suas primeiras experiências na compressão de um vasto leque de referências e campos díspares, numa superfície única.

> *"Conhecidos como "cadernos azuis", estes registos abrangiam esboços de ensaios, descrições de projectos, relatos de viagem e outras observações. Como bastidores privados da actividade pública de Rossi, o tom confessional destes cadernos permeou ideias e métodos posteriores."*[109]

Nestes cadernos de bolso, Rossi começou a desenhar uma forma distinta de concepção de projeto que influenciou directamente na sua prática da arquitectura, sobretudo nos primeiros anos. As páginas preenchem-se de múltiplos pensamentos sobre arquitectura, história, cidades, museus e das impressões recolhidas durante as suas viagens entre os anos 1968 e 1992. Estabelece um método que brota pela recolha apurada de vestígios do mundo, seja por meio de imagens ou anotações escritas, seja disposto a erguer construções analógicas da arquitectura. Esta concepção surge segundo uma variedade de noções e emoções, onde estes elementos se relacionam com a possibilidade de serem convertidos em forma[110]. Não obstante, num primeiro contacto, esta prática era uma recolha visual do mundo, uma verdadeira colecção de percepções. Pode dizer-se que o texto prevalece sobre o desenho de projecto: *"(...) à medida que o tempo avança, eu quase diria que são ruminações, mais do que propriamente reflexões ou pensamentos ou notas sobre o projecto. São ruminações."*[111]

Para Rossi, a arquitectura reproduz uma experiência de consciência pessoal. O uso inventivo das qualidades da memória e de um denso mapa de referências, elevaram toda a sua obra a um cosmos que reúne noções abstractas, recorrentemente do foro emocional, para uma arquitectura de analogias.

106- LOTUS International nº38, *"Revista Trimestrale di Architettura"*, 1983, pág.31.

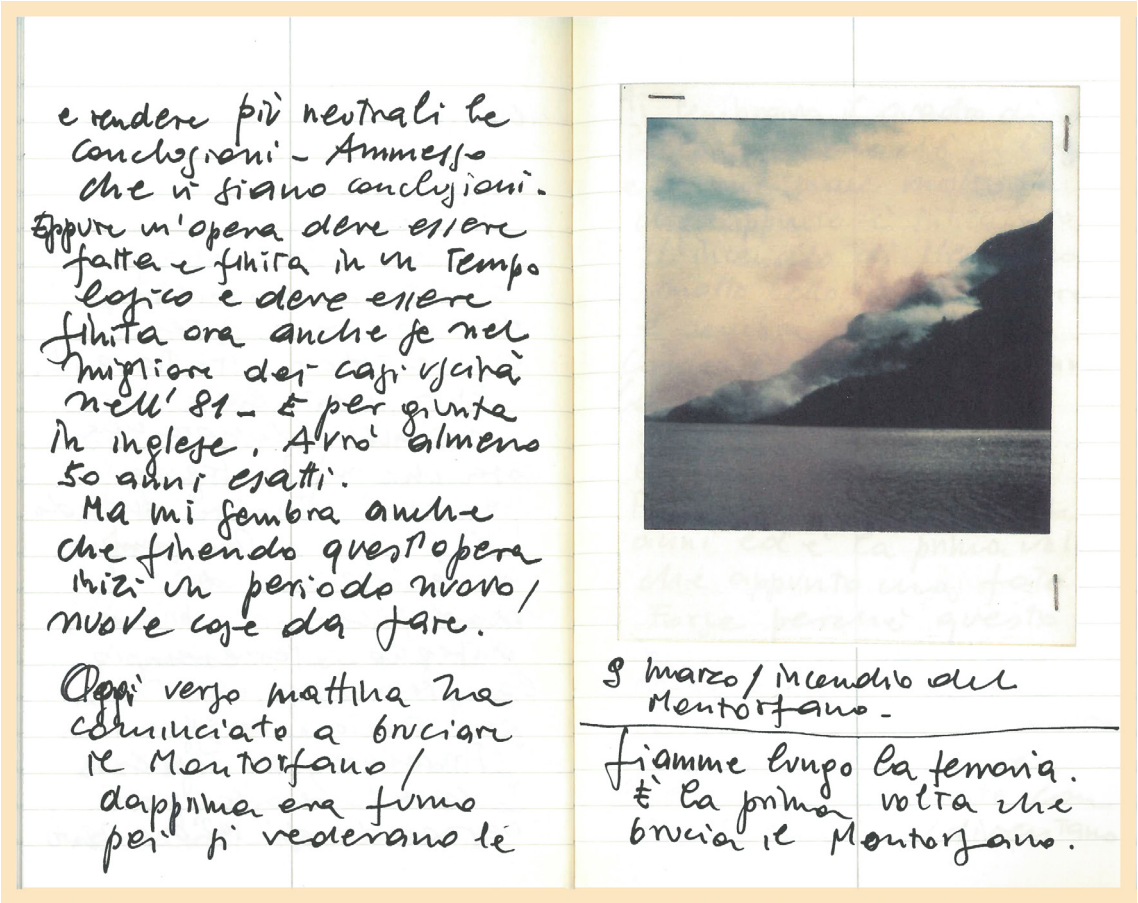
107- Tradução de "*quaderni azzurri*" para o português: cadernos azuis.

108- ROSSI, Aldo, *"A Arquitectura da Cidade"*, 1966.

109-SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, pág.161.

110-SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, pág.162.

111-SEIXAS LOPES, Diogo, *"Entrevista: Diogo Seixas Lopes"*, pelo núcleo de estudantes de Arquitectura da Universidade de Coimbra, 2015, em Arquivo Diogo Seixas Lopes, pág.846.



e rendere più neutrali le
conclusioni - Ammesso
che ci siano conclusioni.
Eppure un'opera deve essere
fatta e finita in un tempo
logico e deve essere
finita ora anche se nel
migliore dei casi uscirà
nell' 81 - e per giunta
in inglese. Avrò almeno
50 anni esatti.
Ma mi sembra anche
che finendo quest'opera
inizi un periodo nuovo/
nuove cose da fare.

Oggi verso mattina ha
cominciato a bruciare
il Montorfano/
dapprima era fumo
poi si vedevano le

9 marzo/ incendio del
Montorfano -

fiamme lungo la ferrovia.
È la prima volta che
brucia il Montorfano.

92. Digitalização de uma parte dos Cadernos Azuis de Aldo Rossi

Analogias em Aldo Rossi, funcionam como um*"(...) processo que converte imagens, vindas da sua memória e das suas coisas, em arquitectura. Referências visuais e literárias constroem um Neufert mental, criando correspondência durante o processo de desenho."*[112]

Rossi escreveu que, *"(...) podemos usar referências da cidade existente como se estivessem dispostas numa superfície plana e ilimitada, de modo que a arquitectura faça, gradualemente, parte de novos eventos."*[113] A analogia, tornou-se tema essencial para Aldo Rossi. A partir da década de 1960, os seus ensaios teóricos centraram-se na noção de uma arquitectura analógica, onde ideias e imagens poderiam ser movimentadas para os seus projectos,*"(...) uma vez que "certas caractéristicas, memórias e sobretudo associações proliferaram ou tornaram-se mais nítidas, muitas das vezes produzindo resultados imprevistos""*[114].Na sua intelectualidade, Rossi criava um atlas de imagens e referências, como a colecção de um museu, para a criação de um campo de referências heterogéneo. *""Como podem as memórias espaciais encontrar o seu lugar onde tudo mudou, onde já não existem vestígios ou pontos de referência?" Deveriam encontrar-se essas memórias na arquitectura, enquanto veículo da vida."*[115]

O seu trabalho agrega motivos visíveis que expressam ideias e sensações que pertencem a um arquitecto sensível, para trasncender os limites técnicos. *"Porém, independentemente da sua proveniência e natureza, as referências feitas no seio do processo de concepção serviam em primeiro lugar um propósito de composição formal. No final, integravam-se na configuração do projecto."*[116] Assim, esta necessidade de recolha e de criar inúmeras analogias, para uma arquitectura que concentra uma combinação de diversas coisas, vai ao encontro da vontade de Aldo Rossi em registar o mundo através da máquina fotográfica, como maneira mais rápida de capturar o momento, que não quer olvidar. As suas Polaroids são a prova deste desejo de recolha, eram imagens reais de um momento impossível de se repetir. Para Rossi representavam *"(...) imagens do tempo fugaz, o amor pelo momento e a procura pela própria vida."*[117] Fotografias silenciosas e enigmáticas, imersas na linguagem da existência, uma espécie de fragmento privado que se confunde com a vida do autor, tornando-se num objecto de afeto[118].

> *"Através delas, talvez seja possível identificar o projecto impossível de Rossi. Dividido entre a extrema subjectividade e a banalização de um imaginário, o período mais produtivo do arquitecto italiano foi também o mais problemático."*[119]

112- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Amarcord. Analogia e Arquitectura"*, em BANDEIRA, Pedro e TAVARES, André , *"Eduardo Souto de Moura Atlas de Parede Imagens de Método"*, Op.Cit, pág.133.

113- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, pág.163.
114- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, pág.163.
115- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, pág.162.
116- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, pág.163.
117- ROSSI, Aldo, *"For Luigi Ghirri" in "Luigi Ghirri, Aldo Rossi - Things Which Are Only Themselves"*, pág.73.
118- CONSTANTINI, Paolo, *"Luigi Ghirri, Aldo Rossi - Things Which Are Only Themselves"*, tradução livre do inglês, pág.13.
119- SEIXAS LOPES, Diogo, "Arquivo Diogo Seixas Lopes / ed. André Tavares", pág.793.



93- Aldo Rossi, *Polaroids*, Canal de Corinto, Grécia, 1980-90.



94- Aldo Rossi, *Polaroids*, Dole, França, Julho 1980.



95- Aldo Rossi, Garradas de Beck's Beer and White Label Scotch na mesa, 1980 –1990.



96- Aldo Rossi, Fachada New Lebanon Supermarket, Massachusetts, Estados Unidos, 1980 – 1990.



97- Aldo Rossi, Vista de um painel de publicidade, Grécia, Agosto, 1980.



98- Aldo Rossi, Palmeiras falsas e Ristorante Pizzeria junto da estrada, Itália, 1980–1990.



99- Aldo Rossi, interior com relógio de parede azul, 1980–1990.



100- Aldo Rossi. Vista da rua a partir do carro, Estados Unidos, 1980–1990.



101- Aldo Rossi, vista do seu escritório em Nova Iorque, Estados Unidos, 1980 – 1990.



102- Aldo Rossi, Vista do interior para o exterior, 1980 – 1990.



103- Aldo Rossi, rio de Bangkok, Tailândia, 1980 – 1990.



104- Aldo Rossi, fachada de um talho, França, 1980 – 1990.



105 - Aldo Rossi, *Torre de Pisa*, Itália, 1980-1990.



106- Aldo Rossi, *estátua de Jesus Cristo e velas*, 1980-1990.

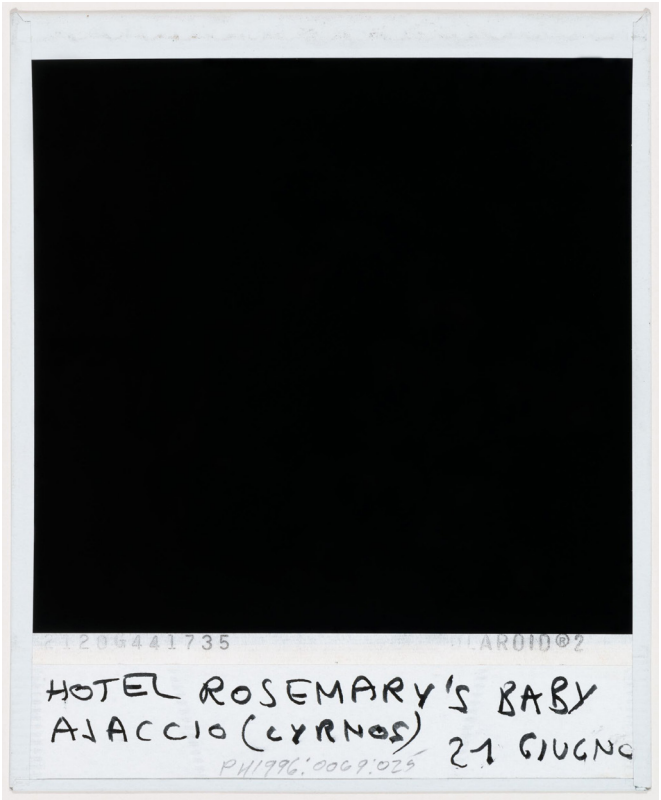


107- Aldo Rossi, Garradas de Beck's Beer and White Label Scotch na mesa, 1980 –1990.



108- Aldo Rossi, casa de gelo, Massachusetts, Estados Unidos, 1980 – 1990.





109. Polaroid de Aldo Rossi, Hotel Rosemary's Baby, Ajaccio (Cyrnos), Corsica, Junho 1980

O registo súbito destes episódios fomentou o seu interesse pelo registo de imagem instantânea, como meio de capturar o mundo subitamente. Aldo Rossi acumulou uma colecção de imagens instantâneas, durante vários anos em viagem, movido pela vontade de gravar aquilo que despertava em si curiosidade, para contar acima de tudo a história de uma viagem que atravessa todos os continentes. Estas imagens, guardadas em gavetas mas nunca esquecidas, estimularam a curiosidade de Luigi Ghirri, na procura pelas imagens secretas do arquitecto, uma paixão escondida, um registo abstracto de um mundo privado, sob forma de *memento mori*[120]. *"As Polaroids de Aldo Rossi são um contraponto aos seus edifícios bastante divulgados. Colocados lado a lado, compõem um mosaico de souvenirs particulares. Cheio de surpresas, boas e más, este gabinete de curiosidades revela um legado único - ou seja, a arquitetura como forma de autobiografia."*[121]

Polaroids que constroem um mosaico de um mundo confidencial, um espaço mental onde Rossi passou a navegar, num enredo de associações plausíveis. Nestas imagens conseguimos encontrar a Las Vegas de Venturi pela Europa fora, em reclamos publicitários e restaurantes à beira da estrada[122].Observamos alçados de edifícios anónimos que se misturam com imagens da sua própria arquitectura, vistas do interior para o exterior, barcos que cruzam o caótico rio em Bangkok, a torre inclina em Pisa, imagens religiosas, cartazes publicitários, natureza mortas, paisagens, a luz do por do sol que pinta o betão da sua arquitetura ou o simples movimento da luz que atravessa os edifícios vizinhos do seu escritório em Nova Iorque. Estas polaróides apresentam-se sempre com anotações na lombada gravadas pelo próprio autor, como uma página dos seus cadernos azuis, para a sua origem ser memorizada. Estes apontamentos fragmentados e dispersos, eram titulados para Luigi Ghirri como *"(...) puzzles que eram decifrados com o coração"*[123], numa tentativa de abrir a própria fotografia para extrair dela a sua abstracção, e a isto eu chamaria *punctum*, porque *"(...) punctum é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte. O punctum de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)."*[124] A ferida invisível presente nestas imagens pretende emergir em frente dos nossos olhos, para tornar possível a quem observa. Extrair vestígios de uma passagem, que não nos pertence, da qual fica apenas um possível relato.

A memória sobrepõe-se sempre à arquitectura em toda a experiência de Aldo Rossi, e este fenómeno, por meio da imagem, tende para a nostalgia e para os seus efeitos paralisantes[125]. Cada fragmento capturado por Aldo Rossi, transporta-nos para o próximo, como um denso atlas que comunica e se relaciona. Combinados, estes vestígios instantâneos revelam uma visão do mundo, uma percepção singular que compõem, como uma *collage* desconcertante, uma paisagem impossível, a paisagem da mente.[126]

120- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Arquivo Diogo Seixas Lopes / ed. André Tavares"*, pág.794.
121- SEIXAS LOPES, Diogo, "Arquivo Diogo Seixas Lopes / ed. André Tavares", tradução livre do inglês, pág.811.
122- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Arquivo Diogo Seixas Lopes / ed. André Tavares"*, pág.795.
123- CONSTANTINI, Paolo, *"Luigi Ghirri, Aldo Rossi - Things Which Are Only Themselves"*, tradução livre do inglês, pág.13.
124- BARTHES, Roland, *"A câmara clara"*, pág.35.
125- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Arquivo Diogo Seixas Lopes / ed. André Tavares"*, pág.796.
126- CONSTANTINI, Paolo, *"Luigi Ghirri, Aldo Rossi - Things Which Are Only Themselves"*, tradução livre do inglês, pág.14.



110. Polaroid de Aldo Rossi, colonada exterior, 1980s–1990

"Enfileirados, um após o outro, esses lugares formam uma espécie de sequência estranha feita de pedras, igrejas, gestos, luz, nevoeiro, galhos cobertos de geada, mares azuis, e tornam a nossa paisagem impossível, sem escala, sem uma ordem geográfica que nos ajude a orientar, um emaranhado de monumentos, luzes, pensamentos, objetos, momentos e metáforas que formam a paisagem que procuramos nas nossas mentes, mesmo sem saber, cada vez que olhamos pela janela, ou para fora, para o mundo externo, como seriam os pontos de uma bússola imaginária, que indica uma direção possível."[127]

127- ROSSI, Aldo, *"Scientific Autobiography"*, tradução livre do inglês, pág.23.


MONZA
SAN
ROCCO

"THINGS WHICH ARE ONLY THEMSELVES"

FOTOGRAFIAS DO MUNDO PRIVADO DE ALDO ROSSI


Amiens.



111. Luigi Ghirri, Studio Aldo Rossi, Milão, 1989-90



112. Luigi Ghirri, Studio Aldo Rossi, Milão, 1989-90

As imagens do mundo íntimo de Aldo Rossi intensificam uma visível cumplicidade simétrica, entre fotografia e arquitectura.

Luigi Ghirri, a convite de Aldo Rossi, fotografou o atelier do arquitecto em Milão, um espaço de cariz privado que porta consigo um valor de *génesis*. Explora nestes espaços privados, uma oportunidade na procura por uma atmosfera mais intrínseca, onde a obra e o mundo imaginativo do arquitecto se multiplicam.

Capturou o habitar e a natural apropriação de quem deambula este espaço, numa coleção de imagens particulares que apontam símbolos e *souvenirs* pessoais, como desenhos de parede, colagens, gravuras, maquetes, pequenos objectos e Polaroids perdidas, pertencentes ao mundo mais privativo do arquitecto.

> *"Como separar o artista da sua técnica? Todos sabemos que quem aprende a técnica também a esquece. Mas esquecer implica uma inocência, ou mais simples, uma espécie de superficialidade que parece estar perdida. Nas suas natureza mortas, como as da lareira no meu antigo estúdio em Milão, Luigi Ghirri parece apontar este sentido inocente. A desordem de objectos que se amontoam (fruto de muitas forças inclusive de um certo esteticismo), torna-se nas suas fotografias uma procura amorosa por coisas cujo sentido perdeu-se para mim. O artista pode recuperar tudo sustentando um sentimento."*[128]

Ghirri vasculhava nos bairros esquecidos, das grandes cidades industriais do Norte de Itália, uma realidade desprezada e muda, na tentativa de capturar imagens que revelassem a sua essência. Encontra, desta forma, nos objectos que preenchem este espaço, sejam eles insignificantes ou não, um valor pessoal que se sobrepõem à sua simples aparência.

O escritório de Aldo Rossi é um reflexo do seu próprio pensamento, um verdadeiro *Atlas*. Nas paredes encontramos uma segunda arquitectura, que envolve o arquiteto num cruzamento de referências e memórias, assumindo-se como primeiro vestígio da materialização do seu modo de pensar. Observamos igualmente objectos que pousam no mobiliário e preenchem o espaço. Pequenos pedaços do quotidiano que o próprio colecionou com afeto, na tentativa de constituir superfícies compostas por fragmentos que a memória pretende esquecer, numa luta pacífica mas permanente entre o indivíduo e o seu natural esquecimento.

> *"As fotografias de Ghirri sobre a minha obra, até mesmo as do meu atelier, são para mim "algo novo" que apenas os artistas reconhecem. Vejo nessas imagens aquilo que procurava mas nunca encontrava."*[129]

Nos anos oitenta e noventa, o trabalho de Aldo Rossi entrou em efervescência, com a grande massa de novos projectos. Desta forma a sua concepção e desenho alteraram-se substancialmente.

128- ROSSI, Aldo, *"For Luigi Ghirri", in , "Luigi Ghirri, Aldo Rossi - Things Which Are Only Themselves"*, tradução livre do inglês, pág 73.

129- CONSTANTINI, Paolo, *"Luigi Ghirri, Aldo Rossi - Things Which Are Only Themselves"*, tradução livre do inglês, pág.11.



113. Luigi Ghirri, Studio Aldo Rossi, Milão, 1989-90

A sua criação tornou-se numa imagem, uma assinatura que prevalece como repertório, *"foi replicada em muitos desenhos e adquirida como «arte»"*[130].A tendência para a figuração surge pela vontade de tornar as imagens meio de exposição da sua obra, validade por um carimbo. Para Aldo Rossi, a arquitecutura tornou-se numa configuração autobiográfica, a sua obra deu lugar a bases subjectivas e impressões pessoais.[131] Com a publicação do livro *"A Scientific Autobiography"*[132], Rossi expressa o seu lado biográfico. Não tenta formular nenhuma hipotese teórica, por sua vez, congrega memórias e passagens da sua própria existência. Esta posição de narrar a sua vida sempre esteve presente na sua metodologia e nos seus cadernos azuis, num relato constante com o mundo. Em *"Il libro azzurro"*[133], expõem com maior clareza esta vontade de figuração, onde reúne todos os seus cadernos azuis como uma exposição do seu próprio pensamento. *"Agraciado com esquissos de Rossi, o livro confiava a sua profissão a um «mundo» de imagens, ou recordações, ou antologias, que rodeiam todos os pensamentos e todas as formas, e que deveria ser encerrado numa moldura, porque a arquitectura deve também reencontrar uma dimensão do possível"*[134]. Compreendemos, assim, com estes exemplos o forte desejo em coleccionar memórias sejam elas fisícas ou meramente imateriais, a fim de partilhar com o público.

> *"«A sua arquitectura torna-se muito conhecida, "popular e amada", mas está a ficar cada vez mais vulnerável a uma redução, também com a ajuda dos meios de comunicação e da "publicidade", a imagens benignas e consumíveis.» Este era, na verdade, o dilema de Aldo Rossi. Ainda apegado à noção individualizada de ser um «autor», foi também presa da celebridade de uma «estrela». A crescente produção de imagens apresentava-se como uma saída, ou como um beco sem saída, para um problema não especificado. Como rabiscou numa nota: «Esqueça a arquitectura e faça apenas desenhos e pinturas. Gosto da simplicidade.»"*[135]

O retrato do seu espaço privado parece surgir pela forte vontade do público em descobrir os segredos deste espaço de concepção da mente. Luigi Ghirri conseguiu retratar este lugar como ninguém, ultrapassando a simples representação, transportando-nos para o universo de Aldo Rossi.

Apresenta um conjunto de imagens quase como um catálogo de um museu, organizado e com peças que promovem o questionamento às mentes mais inquietas, na procura pela definição das coisas. Observamos elementos e um lugar que não nos pertence, mas compreendemos que a dimensão pública, a arquitectura, se concebe aqui. *"Podemos usar um relógio Rossi, sentarmo-nos numa cadeira Rossi a saborear um café expresso feito numa cafeteira Rossi, (...) como a proverbial ponta do icebergue, do reservatório imenso da sua imaginação."*[136]

130- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, pág.223.
131- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, pág.154.
132- ROSSI, Aldo, " A Scientific Autobiography", Cambridge, Mass : MIT Press, 1981.
133-Aldo Rossi, *"Il libro azzurro"*, Meine Entwurfe 1981, Zurique, Jamileh Weber Galerie Edition, 1983.
134- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, pág.288.
135- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, pág.290.
136- FOSTER, Kurt W. "Aldo Rossi's Architecture of Recollection: The Silence of Things Repeated or Stated for Eternity", in ibid., s.p.



114. Luigi Ghirri, Studio Aldo Rossi, Milão, 1989-90

"Mas a questão do fragmento em arquitectura é muito importante, pois só talvez as ruínas sejam capazes de exprimir integralmente um facto. As fotografias das cidades durante a guerra, apartamentos seccionados, brinquedos partidos. Delfos e Olímpia. Esta capacidade de usar peças de mecanismos cujo sentido geral parcialmente se perdeu sempre me tem interessado, até em termos formais. Penso numa unidade, ou num sistema, feito unicamente de fragmentos religados. Talvez apenas um grande movimento popular nos possa dar um sentido de concepção global; hoje, somos forçados a parar diante de certas coisas. Estou convencido, porém, que a arquitectura enquanto totalidade, enquanto projecto abrangente, enquanto enquadramento geral, é certamente mais importante e, em última análise, mais bela. Mas acontece que os obstáculos históricos (paralelos, em todos os sentidos, a bloqueios ou sintomas psicológicos) entravam qualquer reconstrução. Com resultado, creio que não pode haver uma verdadeira compensação, e que talvez a única coisa possível seja a adição, que está algures entre a lógica e a biografia."[137]

137- ROSSI, Aldo, "*A Scientific Autobiography*", tradução livre do inglês, pág.8



Milano 1989-90 - stampa 1996- 1/7 Paola Gliori



115. Luigi Ghirri, Studio Aldo Rossi, Milão, 1989-90



116. Luigi Ghirri, Studio Aldo Rossi, Milão, 1989-90

Na base destas imagens, observamos uma procura admirável por coisas que o significado se tinha perdido no tempo para Aldo Rossi. Uma exposição de objectos, onde ressaltam os postais, os rolos de desenho, as miniaturas, desenhos emoldurados, cafeteiras de café ordenadamente pousadas na superfície da lareira — fazem lembrar pequenas maquetes do Teatro del Mondo, que flutuam imaginariamente e preenchem esta atmosfera teatral que é o seu escritório.

> *"A observação das coisas foi provavelmente a minha melhor educação formal; essa mesma observação tornaram-se mais tarde em memória das coisas. Agora acho que posso as ver todas, lindamente dispostas numa fileira; alinhadas como num herbário, num catálogo, num dicionário. Mas tal catálogo, situado num ponto intermediário entre a imaginação e a memória, não pode ser neutro, refere-se preferencialmente a alguns objetos, dos quais constitui uma deformação, ou, de alguma forma, uma evolução."*[138]

Numa outra perspectiva, podemos observar estes elementos como mecanismos de auxílio ao processo projectual, isto é, todos os objectos guardados neste espaço de trabalho podem decifrar soluções e criar novas resoluções. Aldo Rossi recorre sempre à memória e com ela monta o seu puzzle de *souvenires*, para converter o projecto em potência. Tal como acontece com os cadernos azuis, Rossi recolhe uma colecção de impressões sobre as inquietações que o rodeam e grava em si essa memória, seja no papel ou no seu espaço privado. *"Citando Walter Benjamin, declarou «estar deformado pelas correspondências que o rodeavam»*[139].

O seu gabinete metafóricamente funciona quase como uma página dos seus cadernos azuis, onde acumula elementos que portam consigo uma recolha apurada do mundo, e por consequência representam uma passagem do tempo e da própria vida. Este espaço traduz a essência de quem o habita e a sensibilidade de quem o preenche. São estes pequenos detalhes que reflectem as qualidades incomuns de Aldo Rossi, um arquitecto que combina memória e vida, simultaneamente na sua prática. Estas imagens portam consigo uma identidade pessoal; parecem encontrar-se e reconhecerem-se silenciosamente numa paisagem suspensa fixada no tempo, onde as fotografias, nas sua imobilidade e naturalidade, remetem para coisas que são apenas elas mesmas.[140]

> *"A Arquitectura, enquanto expressão criativa, a par com outras artes, será sempre o resultado de processos complexos, transdisciplinares, intuitivos, que na sua expressão autoral e poética o confronto saudável entre objectividade e subjectividade, entre ciência e arte, entre regra e excepção. E se o arquitecto persiste, na sua essência, como um < especialista em generalidades>, não será de estranhar o cruzamento de imagens que, resgatadas de diferentes origens, partilham um mesmo lugar (a parede), para edificar qualquer coisa de novo e necessariamente bela... e mentirosa."*[141]

138- ROSSI, Aldo, *"Autobiografía Científica, Aldo Rossi"*, tradução livre do espanhol, Op.Cit., pág.33.
139- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, Op.Cit.,pág.303.
140- CONSTANTINI, Paolo,*"Luigi Ghirri, Aldo Rossi -Things Which Are Only Themselves"*, pág.13.
141- BANDEIRA, Pedro, *"Atlas de Parede, Imagens de Método"*, Op.Cit., pág.11.


Milano, 1989-90 · Stampa 199- 1/7 · Paolo Ghirri



117. Luigi Ghirri, Studio Aldo Rossi, Milão, 1989-90



118. Performance *"Relation in Time"*, realizado por Marina Abramović e Ulay em 1977

CUMPLICIDADES



NUNO CERA

A IMAGEM PARA ALÉM DA MATERIALIDADE



119. Nuno Cera, *A Pressão da Luz*, Chaves, 2017
120. Nuno Cera, *"A Room with a View"*, Park Inn, Berlim, 2007

Nuno Cera (1972) , desenha e constrói o mundo pela luz. Artista português, aborda essencialmente a fotografia e o vídeo, no seu trabalho a exploração da imagem na arquitectura é pertinente. O gosto pela imagem fomentou-se dentro de casa, em Sines, pelo hábito da sua mãe tirar fotografias, como meio de manter o contacto à distância com o pai de Nuno por cartas e imagens.

Desde muito cedo que tinha bem definida a ambição de ser fotógrafo e expor o seu trabalho ao público. As suas primeiras referências partem de um leque de fotógrafos como Robert Frank[1], as paisagens de Nobuyoshi Araki[2] e os planos frontais de Thomas Ruff[3], pelo lado das cidades e a possibilidade que a fotografia de documento porta[4]. No início, o gosto pela fotografia a preto e branco era predominante, imagens com bastante grão, uma tendência da fotografia portuguesa, mas rapidamente passou para um fotografia cromática onde encontra a forma mais sincera para a sua representação. Começou a expor o seu trabalho no final dos anos noventa, numa altura que se cruza com o interesse pessoal na leitura do espaço e da circunstância da percepção na arquitectura e no meio urbano.

> *"Nuno Cera sobre o espaço arquitectónico e urbano é essencialmente crítico e metafórico. O seu interesse sempre esteve em explorar o que está para além da materialidade, mas que é manifestado pela presença física da arquitectura."*[5]

É notável na sua fotografia a construção de uma linguagem fotográfica singular, na combinação do seu lado mais poético com a visão inspirada no documentário. Cera desenvolve o seu trabalho numa atmosfera sensível, onde proporciona ao espectador um encontro ímpar entre realidade e o modo como o artista a compreende. Na sua fotografia, além das imagens de arquitectura, é visível a atenção especial que proporciona aos temas de urbanismo e paisagem, representando sempre estas atmosferas com um enorme cariz poético e pessoal.

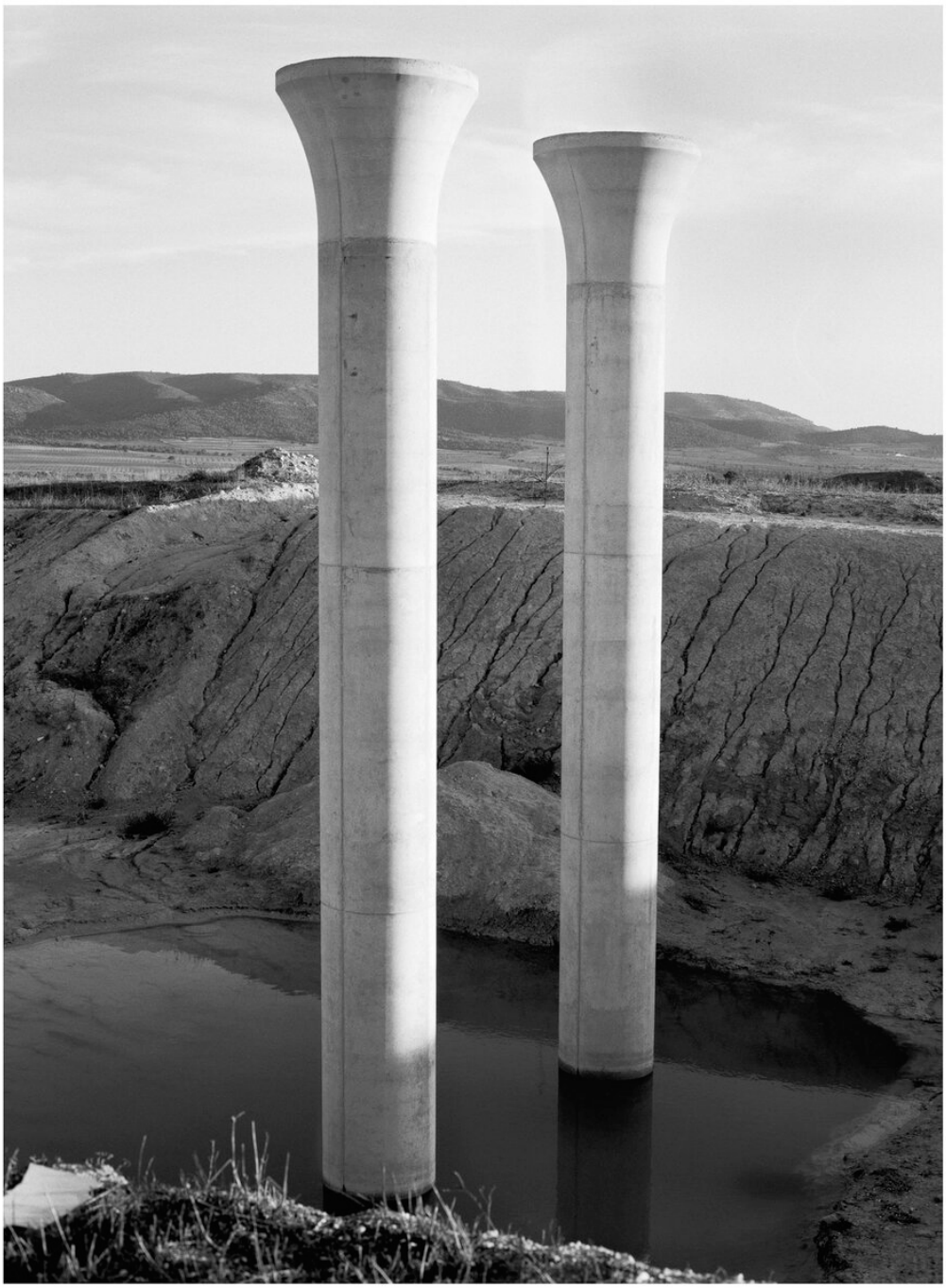
A paisagem tornou-se num dos seus focos de maior interesse, as imagens rápidas capturadas por Nuno, são produzidas por um olhar que espreita mas ao mesmo tempo foge, localizando-nos no espaço em relação a estes lugares que representa. Oferecendo-nos cenários para os quais poderíamos construir a narrativa que quisessemos, reforçando a qualidade cinematográfica que encontramos na maior parte dos trabalhos de Nuno Cera.

1- Robert Frank (1924-2019) foi um fotógrafo e director americano de origem suíça. O seu trabalho é conhecido pelo livro *"Les Américains"*publicado em 1958, como também os seu documentários e filmes, bem como as manipulações fotográficas e fotomontagens.
2- Nobuyoshi Araki (1940), é um fotógrafo japonês conhecido pela fotografia erótica no contexto artístico.
3- Thomas Ruff (1958) é um fotógrafo alemão, conhecido como um dos principais fotógrafos contemporâneos desta geração, ex-aluno de Bernd e Hilla Becher na Düsseldorf Academy of Art no início dos anos 80, optou uma abordagem mais conceitual para a fotografia, que continua a determinar o seu método para os mais diversos géneros pictóricos e possibilidades históricas da fotografia até os dias de hoje.
4- CERA, Nuno em Entrevista para a exposição *"A hora Certa"*, pela Galeria Miguel Nabinho.
5- BAPTISTA, Santiago Luís, *"A visibilidade do invisível"*, Op.Cit.





121. Nuno Cera, *"A Pressão da Luz"*, Pavilhão Carlos Ramos, FAUP, 2017



122. Nuno Cera, *"Melancholia Studies"*, Castilla La Mancha, Espanha, 2011

Existe sempre um lado humanista nas suas imagens, o que mais interessa em Nuno Cera é a questão do espaço e as sensações que esses lugares proporcionam, na procura por atmosferas que a própria arquitectura desenha. No seu processo mental, esta procura é pertinente, onde a forma e a função de certos edifícios produzem sensações físicas. Na documentação de imagens de arquitectura, Nuno expressa sempre a sua singular forma de olhar. Este tipo de fotografias tendem naturalmente para a representação da arquitectura, porém, são sempre imagens bastantes subjectivas onde reflectem a visão do autor. O seu registo desafia quem observa as suas imagens, gerem o questionamento sobre aquilo que observam e presenciam e os espaços que observam. A sua visão explora outros aspectos plásticos e conceptuais do espaço de arquitectura, Nuno olha para a arquitectura como uma maneira de descontruir a mesma, para levar o observador a uma atmosfera mais pessoal, onde a sua visão e simbolismo materializam novas estruturas.

Nuno Cera, é um criador de histórias visuais, prolonga a experiência do seu olhar pela linguagem fotográfica como uma interpretação do mundo, num idioma fotográfico que a arquitectura e a escrita por si só não conseguem. Muitas das vezes, as suas fotografias não representam a imagem mais limpa dos edifícios[6], mas produz sempre uma imagem que procura capturar a essência e o espírito da estrutura. Alguns dos seus trabalhos surgem a partir de um conceito inicial, mas o que é interessante é aquilo que surge com o próprio processo, numa atmosfera intimista e sensorial. Quando trabalha paralelamente com o arquitecto para a produção de fotografias, o seu processo não se altera. Nuno, parte sempre de uma conversa prévia, uma forma de cruzar ideias e entender a obra pela voz do arquitecto para depois, representa a arquitectura como a vê e sente[7].

Cera, *"(...) observa a arquitetura como o lugar onde a sociedade expressa a sua história, cultura e identidade, desvendando o que os espaços públicos dizem das pessoas que os vivem. (...) Uma leitura atenta permite perceber que as imagens destes lugares apresentam-se como pequenas narrativas intrínsecas ao tempo, à memória e à identidade específicas que a construção de cada cidade implica por oposição a uma grande narrativa da cidade como um todo. (...) Com um foco perseverante no ambiente arquitetónico, as fotografias e os vídeos de Nuno Cera transformam o ambiente que nos é familiar, do mundo urbano e globalizado, num mundo que nos é subtilmente estranho."*[8]

6- CERA, Nuno em Entrevista para a exposição *"A hora Certa"*, pela Galeria Miguel Nabinho.

7-CERA, Nuno em Entrevista para a exposição *"A hora Certa"*, pela Galeria Miguel Nabinho.

8- SANTOS, Luísa, *"L'année dernière"*, Op.Cit.



AMARCORD

CUMPLICIDADES ENTRE NUNO CERA E DIOGO SEIXAS LOPES



1. Lavradio

"...sabíamos apenas que estávamos na Margem Sul. Atordoados pela violência da queda, caminhámos sem nexo nem plano, inconsoláveis com o que tinha acontecido. Os mecanismos da nave, tinham-nos garantido, eram totalmente fiáveis. Agora, estávamos em terra ignota sem bússola que nos pudesse orientar. Muito tempo depois avistámos um conjunto de estruturas colossais. O seu estado de abandono recomendava-nos a maior cautela. Que civilização estaria por detrás daquelas construções complicadas, daquelas tubagens grosseiramente dispostas? Circundámos os limites chegando a um pantanal. Mal se conseguia respirar. À nossa frente, uma colina esbranquiçada desvendava um trilho sinuoso. Seguimos o carreiro e no topo deparámos com algo nunca antes visto: a cratera tinha um diâmetro sem fim e a sua constituição era para nós um mistério. Descemos à base, perturbados pela brilho que dela emanava e pelas erupções fumegantes. Ao inspeccionar o solo, escamas que lembravam gesso começaram a soltar-se. O material era poroso e desfazia-se nas nossas mãos. De repente alguém exclamou – 'é um ser vivo!' – e um súbito pânico instalou-se na tripulação. Fugimos..."

(Imagem 123 página anterior) Nuno Cera, fotografias para o livro *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, sombras de Nuno Cera e Diogo Seixas Lopes projectadas na peça central do cemitério de San Cataldo em Modena, Itália, 2009
124. Fotografia de Nuno Cera, texto de Diogo Seixas Lopes, *"Cimêncio"*, Lisboa, 2005

A cumplicidade entre fotografia e arquitectura é notável em vários dos projectos realizados por Nuno Cera e Diogo Seixas Lopes.

A primeira colaboração, iniciou-se com o projecto "Cimêncio", em 2005, uma deriva fotográfica e de texto sobre não-lugares. A cumplicidade entre ambos fomentou-se nas viagens que faziam pelos subúrbios da cidade de Lisboa.

O plano central deste projecto era a periferia das cidades, as suas paisagens foram também construídas com textos da autoria de Diogo Seixas Lopes, seguindo o itenerário da deriva. Este projecto é mais do que um ensaio urbanístico ou um álbum de fotografias da cidade, foi concretizado como um diário de bordo[9]. O registo desta viagem não era linear, ao longo da exposição de imagens misturam-se géneros e técnicas com propósito em revelar uma realidade *"caleidoscópica"*[10]. A sua sequência cinemática percorre espaços e edifícios ambíguos, para a descoberta de diversas atmosferas e enredos.

No exercício e na prática de produção de imagens, a liberdade era total, propícia a um ambiente de extensa experimentação plástica[11] e onde a confiança era mútua para a realização de fotografias finais.

Não existia propriamente um método, as coisas naturalmente apareciam quando cruzavam-se textos ou quando iam fotografar juntos, o que permitia a construção de imagens de uma forma diferente[12]. Porém, Nuno refere que quando regista arquitectura gosta de ler previamente sobre o que vai fotografar e sobre o autor da obra, para em seguida entrar em acção. Olha e percorre com atenção a obra de arquitectura, a fim de fotografar o que mais lhe interessa e estimula.

A vontade em produzir era perceptível, e o projeto era a maneira de cruzar as múltiplas referências e ideias que subitamente surgiam com o entusiasmo. Num momento final, o plano pertência a Nuno, onde realizava uma primeira selecção para depois reunir com o arquitecto, a fim de escolherem as fotografias em conjunto, uma maneira de tornar o trabalho mais profissional e com menos extravagâncias, para a construção de uma obra que pertença a ambos.

> *"O Diogo tinha paixão por muitas coisas diferentes, por música, pela literatura e cinema, pelas artes plásticas, pelo futebol, comida, arquitectura como é óbvio…. enfim, talvez essa ligação às imagens viesse da vontade de ligar assuntos diferentes, de fazer ligações novas entre temas muito diferentes, de descobrir novos pontos de contacto, de reflectir sobre o passado e como esse passado marca o presente…."*[13]

9- SEIXAS LOPES, Diogo, *"O Azul do céu"*, Arquivo Diogo Seixas Lopes, pág.778.

10- SEIXAS LOPES, Diogo, *"O Azul do céu"*, Arquivo Diogo Seixas Lopes, pág.778.

11- CERA, Nuno, entrevista realizada em Março de 2021.

12- CERA, Nuno, entrevista realizada em Março de 2021.

13- CERA, Nuno, entrevista realizada em Março de 2021.







125,126. Nuno Cera, série fotográfica integrada no livro *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"* de Diogo Seixas Lopes, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009



127. Nuno Cera, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009

Diogo Seixas Lopes era *"(...) um arquitecto convicto do imperativo ético do pensamento, da necessidade de o enunciar e do prazer em escutar as ideias de outros para estabelecer diálogos intelectuais"*[14]. A matéria central do corpo de Diogo Seixas Lopes é a arquitectura. Porém, os seus textos desvendam conexões complexas que ultrapassam o universo do cinema e se prolongam em contínuo da banda desenhada ao punk rock. Esta relação de amizade e trabalho, possibilitou uma atmosfera de troca de interesses e ideias. É possível perceber essa vinculação pelas palavras de Nuno, onde afirma que o trabalho em paralelo com Seixas Lopes era bastante fácil e intuitivo, pois sabiam sempre desde o início qual o objectivo e como a fotografia iria funcionar. Cativava-lhe as conversas e a inteligência de Diogo, ao comunicar e a ver sempre para além do óbvio.

A série fotográfica integrada no livro *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*[15], foi concretizada numa manhã e numa tarde do mesmo dia, com uma máquina 35mm de bolso. Esta cumplicidade surgiu pela vontade de registar por palavras e imagens esta *"cidade dos mortos"*. Uma obra sobre outra obra, onde as imagens e a escrita se encontram na geometria rigorosa, nos longos corredores e nas sombras recortadas do seu espaço arquitectónico.[16] San Cataldo reproduz uma ruína moderna, pelo seu lado incompleto, e é essa condição que o projecto de Diogo Seixas Lopes procura. Ensaia uma reflexão sobre a morte e a arquitectura, reunidas num único lugar, pela observação e pesquisa. Nuno Cera e Diogo Seixas Lopes, viajaram juntos até Modena, em Itália, com o intuito de retratar por imagens o cemitério de San Cataldo de Aldo Rossi. A captura de imagens de uma arquitectura melancólica, tem como princípio perceber o que é a melancolia, como a sentir para de seguida a representar. O ser melancólico é alguém que sistematicamente se questiona sobre tudo aquilo que o rodeia, um pensamento nervoso repleto de sensibilidade perante o mistério do mundo.

Nesta obra de Rossi a melancolia emerge-se entre a construção, numa atmosfera sombria repleta de contrastes. Essa atmosfera, sente-se nas imagens capturadas por Nuno Cera em Modena, onde é notável essa procura inquieta, carregada por uma sensibilidade individual do fotográfo em registar a atmosfera densa e misteriosa deste espaço. San Cataldo, *"(...) era ao mesmo tempo o espaço simbólico da "cidade dos mortos" e um exemplo consumado da "arquitectura da cidade"*[17]. No processo, não houve um método intencionado, nem uma grande definição das vistas a serem executadas, tudo surgiu muito naturalmente. Com a deambulação em conjunto pela cidade dos mortos, primeiramente pela parte nova e de seguida a antiga, as imagens começaram a surgir espontaneamente. *"Agora ao lembrar-me desse dia, tenho uma sensação que tudo correu mesmo bem. A luz estava fantástica, como acontece muitas vezes em Modena e naquela região de Itália. Uma luz ambiente branca com muita definição e que provoca uns contrastes suaves. Acho que só fiz dois filmes 35mm, umas 60 fotografias e muitas são boas e quase todas são aproveitáveis, o que é mesmo muito raro."*[18]

14- TAVARES, André, "*Arquivo Diogo Seixas Lopes*", Op.Cit., pág.7.

15- *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, resultado da tese de doutoramento de Diogo Seixas Lopes, realizada na ETH Zurique, e foi considerado pelo The Guardian um dos melhores livros de 2015 na área de arquitectura. Acompanhado por imagens de Nuno Cera.

16- SEIXAS LOPES, Diogo,*"Arquivo Diogo Seixas Lopes / ed. André Tavares"*, pág.777.

17- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, Op.Cit., pág.223.

18- CERA, Nuno, entrevista realizada em Março de 2021,

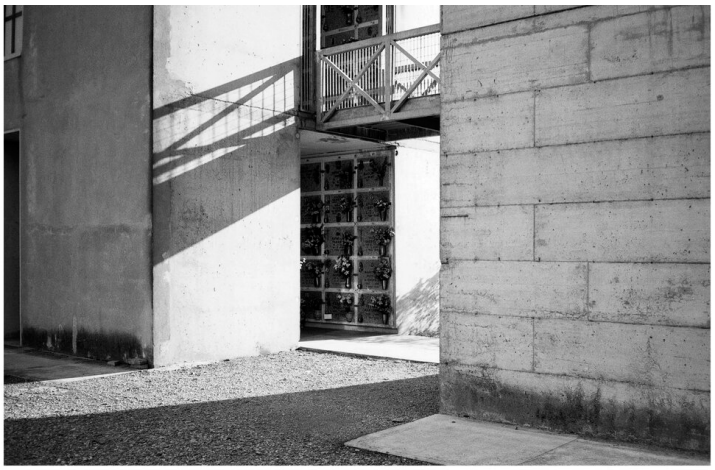












128(página anterior),129,130,131. Nuno Cera, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009



132. Nuno Cera, exterior, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009

As imagens de Luigi Ghirri, sobre esta obra enigmática de Aldo Rossi, tem uma ampla presença na cultura visual deste lugar, no entanto essas imagens não influenciaram a forma de fotografar ou de compreender o espaço, por parte do fotógrafo português.

No início, as imagens revelavam uma cidade em construção projectada para albergar os mortos numa atmosfera incompleta e esse aspecto ainda hoje se sente. Apesar disso, Nuno Cera constrói uma narrativa que procura complementar este espaço inacabado.

A visão de Nuno Cera é diferente de Luigi Ghirri, no primeiro caso existe uma visita a um edifício já conhecido e bastante descrito, no caso italiano o momento era diferente, Luigi Ghirri capturou a genesis desta obra, que marcou uma geração de arquitectos e o próprio trabalho de Aldo Rossi. Nas imagens de Nuno Cera é clara a opção em esquecer as perspectivas já conhecidas, tal como Luigi Ghirri procedia quando abordava um projeto novo. Resulta numa exploração de novas imagens e vistas que constroem esta exposição de imagens inéditas de uma arquitectura puramente melancólica.

Diogo Seixas Lopes descreve a forma como Nuno Cera capturou a essência do cemitério numa frase curta mas bastante curiosa, cita que *"Esperou e depois entrou a matar"*[19], traduz a atitude do fotógrafo de descoberta e observação depurada, que traduz uma necessidade de investigar os espaços e os saber ler, antes de os retratar.

> *"As palavras do Diogo estabelecem uma relação com a caça e com o lugar, e posso-me rever nesse caçador de imagens."*[20]

A escolha pelo registo a preto e branco traduz a vontade de retratar uma arquitectura carregada pelas sombras, com intenção de realçar as formas e sua atmosfera, para não cair na fotografia documental[21]. Os tons cinza avivam esta arquitectura rígida, onde as formas se perfilam sem desvios. Em San Cataldo o corpo e o olhar agem quase sempre da mesma forma, sujeitam-se a certas perspectivas rumo a um ponto de fuga comum.

Nuno Cera e Diogo Seixas Lopes promovem-nos uma viagem, porém não guiada, nem com o interese de ficar pelo consolo da nostalgia[22]. Permite ao corpo perder-se entre sombras e galerias infinitas, por via de imagens e de textos transportamo-nos assim para Modena, à descoberta deste lugar quase excêntrico na terra. Com esta obra, alcançamos o conhecimento íntegro de uma arquitectura incompleta,*"(...) o azul do céu serve de novo como um plano comum, no lugar e no momento de uma obra feita "depois do moderno""*[23].

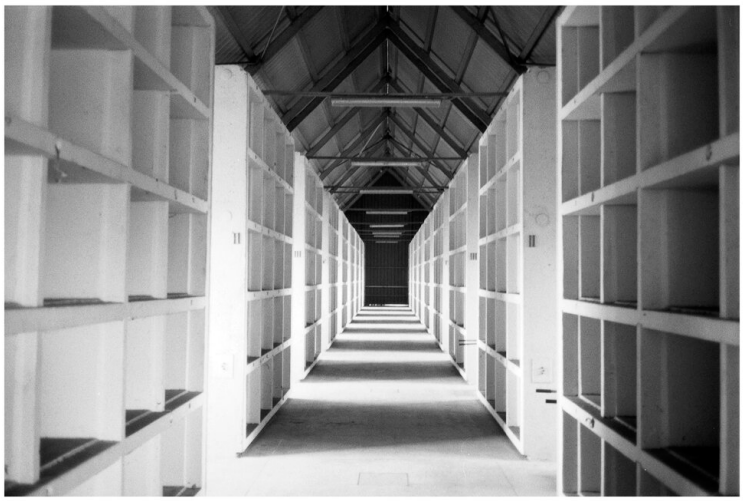
> *"Antes queremos olhar para San Cataldo hoje e mostrar o seu tempo para lá do tempo, contado de outra forma."*[24]

19- SEIXAS LOPES, Diogo, Sinopse *"Untitled (Aldo Rossi, San Cataldo), 2009"*.tradução livre do inglês.
20- CERA, Nuno, entrevista realizada em Março de 2021.
21- CERA, Nuno, entrevista realizada em Março de 2021.
22- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Arquivo Diogo Seixas Lopes / ed. André Tavares"*, pág.778.
23- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Arquivo Diogo Seixas Lopes / ed. André Tavares"*,Op.Cit., pág.778.
24- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Arquivo Diogo Seixas Lopes / ed. André Tavares"*,Op.Cit., pág.778.



133,134,135. Nuno Cera, corredores, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009









136. Nuno Cera, Cemitério de San Cataldo, envolvente, Modena, Itália, 2009

A escrita e a fotografia combinadas, tornam possível construir uma paisagem pálpavel. Consente a oportunidade de promover a quem observa e lê, qualidades táteis e visuais, em sentir os fortes contrastes de luz e de sombra que se fundem com a própria estrutura, reveladores de inauditos detalhes, passagens inéditas e planos nunca antes vistos que saem desprevenidos à percepção desatenta. Propicia, também ao nosso corpo a possibilidade imaginária de deambular pelos longos e sucessivos corredores apilhados de túmulos e planos perfurados, quase como um filme em que narra a história de uma personagem que caminha pelas fotografias e recita os textos de Seixas Lopes, simultaneamente.

Torna-se possível sentir os elementos que preenchem de memórias os corredores onde albergam os que já partiram, em contraste aos vazios, na espera demorada para serem preenchidos. Uma luz branca ao fundo do corredor destaca-se sempre em quase todas as imagens, uma espécie de plano de fundo que inquieta, quase como uma pintura renascentista onde todos os eixos se encontram, vejo aqui uma analogia à caminhada em direcção ao limbo divino, na procura daquilo que se encontra para além da luz.

Para lá do seu limite percebemos a envolvente em constante diálogo com o complexo funerário, num contraste nítido com a envolvência suburbana. As cores claras da estrutura destacam-se em relação ao verde que lentamente trespassa o gradeamento. A atmosfera inacabada ao mesmo tempo é preenchido com vida pela apropriação das gentes que ocupam o redor da cidade dos mortos.

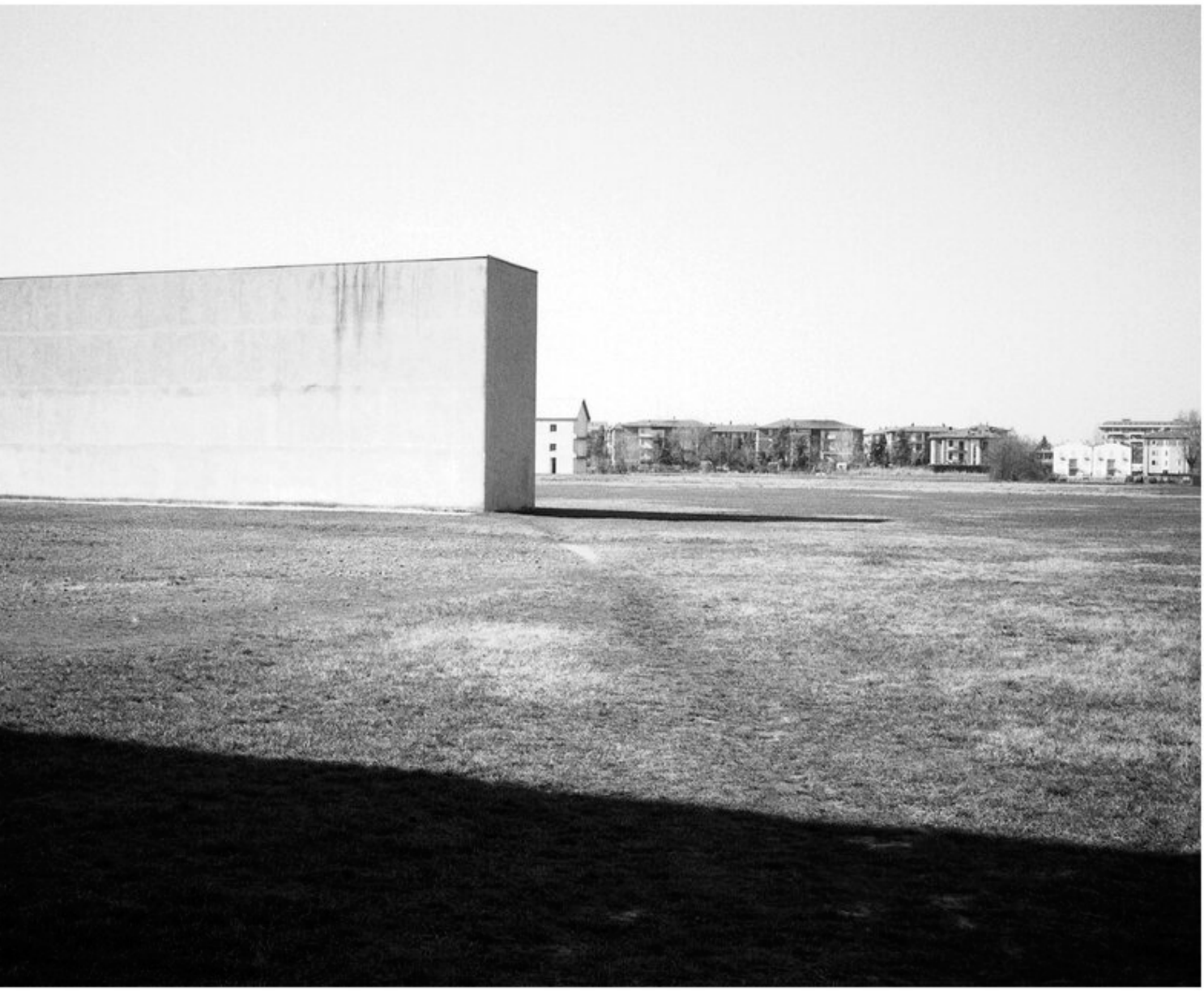
> *"No exterior, as zonas de paisagismo e de estacionamento não existem. Para sul, a entrada está bloqueada e rodeada de mato e habitação suburbana. Para norte, há um acesso lateral junto ao pórtico. (...) No interior do cemitério, as fachadas do perímetro estão cobertas de estuque rosa-pálido com molduras verdes nas janelas e portas. Os telhados inclinados são azuis, próximos do céu. Um edifício branco com dois níveis de túmulos antecede o cubo vermelho. Dentro deste volume oco, escadas metálicas ascendem às galerias, onde se pode olhar através das aberturas entre os nichos. É possível observar os arredores a partir dali, com as autoestradas e as vias-férreas que levam a Modena. Em frente, por entre os campos, há uma quinta abandonada."*[25]

Estas imagens permitem descobrir uma arquitectura que permaneceu no seu próprio tempo. Em San Cataldo tudo continua intacto, tal como era então. A condição de melancolia experiencia-se à distância pela imagem e escrita, sem presenciar fisicamente o local, este espaço que alberga os mortos constrói diante de nós a matéria desse sentimento. Assim, é essa qualidade que a escrita e a imagem promove em nós, uma viagem sem sair do lugar, onde nos carrega para um mundo paralelo erguido por palavras e fotografias.

25- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, Op.Cit., pág.222.

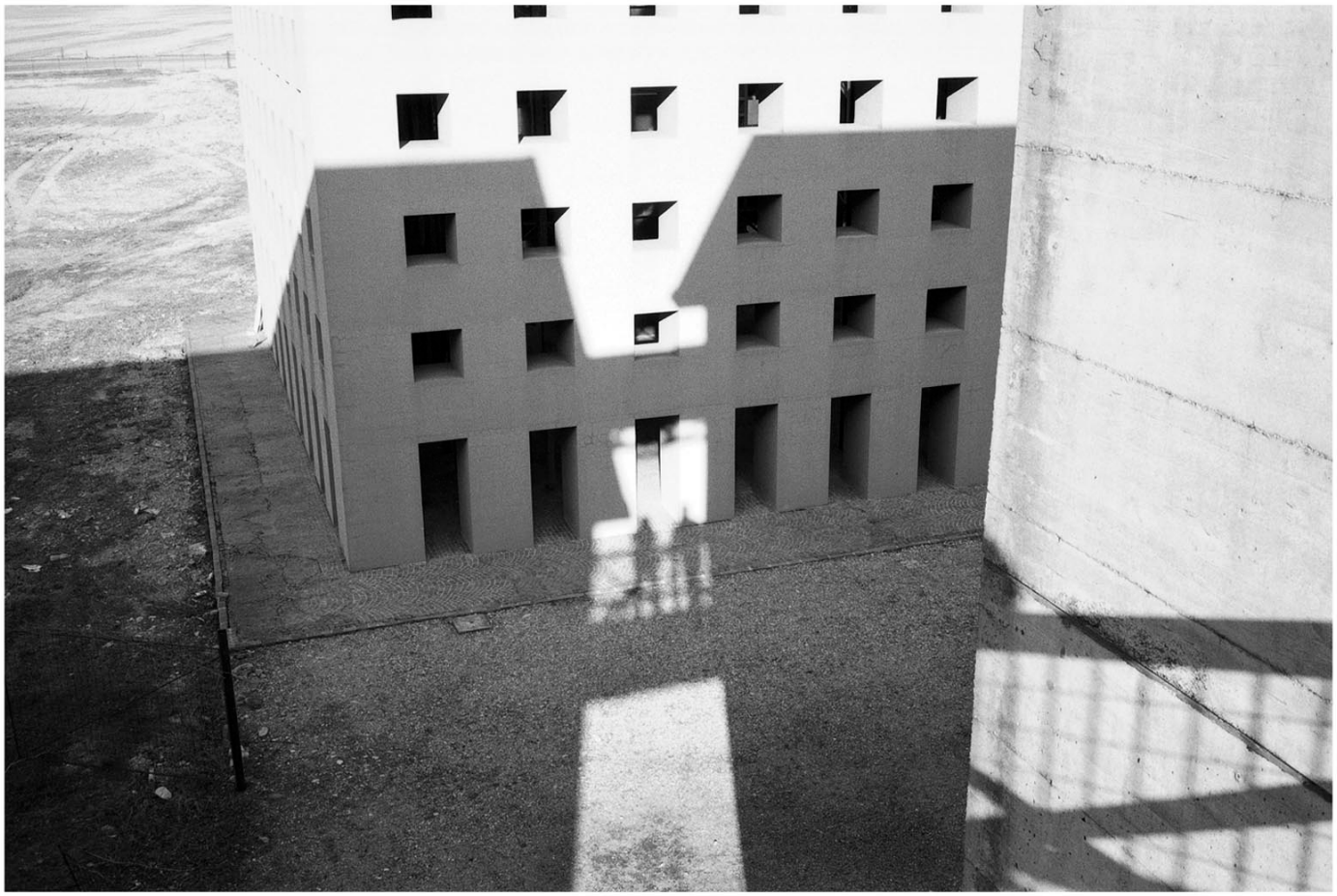








137,138,139. Nuno Cera, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009



140. Nuno Cera, sombras projectadas de Nuno Cera e Diogo Seixas Lopes, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009

> *"Seixas Lopes pensava de um modo cinematrográfico. Vários dos seus textos eram esboçados mentalmente em sequências de imagens cuja prepoderância no discurso não era necessariamente verbalizada. Por essa razão as imagens ganharam destaque, com uma presença capaz de despertar sentidos para a leitura."*[26]

A cumplicidade entre Nuno e Diogo era autêntica, além de colaboradores eram principalmente amigos. É neste ponto onde a cumplicidade entre fotografia e arquitectura alcança o seu propósito, as fotografias de Nuno Cera permitem descobrir novas particularidades e transmitir com clareza as palavras de Diogo Seixas Lopes. Uma relação simétrica entre duas almas notáveis, dois amigos, um arquitecto e um fotógrafo, que concretizaram esta obra responsável por oferece o conhecimento detalhado de uma identidade e de uma obra, que alterou o modo de pensar e conceber arquitectura.

A fotografia de dois vultos projectados no grande cubo central do complexo funerário, é a ilustração desta amizade e simetria entre imagem e arquitectura. A tentativa de Nuno foi capturar esta relação de amizade e a presença dos seus corpos numa arquitectura povoada pelo silêncio, *"(...) podia ter feito um retrato em conjunto, mas achei que as sombras, estando nós num cemitério seriam mais fortes."*[27] A sombra parece trazer de novo Diogo Seixas Lopes até nós, perpetuando o seu legado numa obra que tanto o envolveu. Esta fotografia recorda-nos a sua essência ao tornar visível a sua dimensão, imortalizando a obra de Diogo Seixas Lopes. *Amarcod* [28].

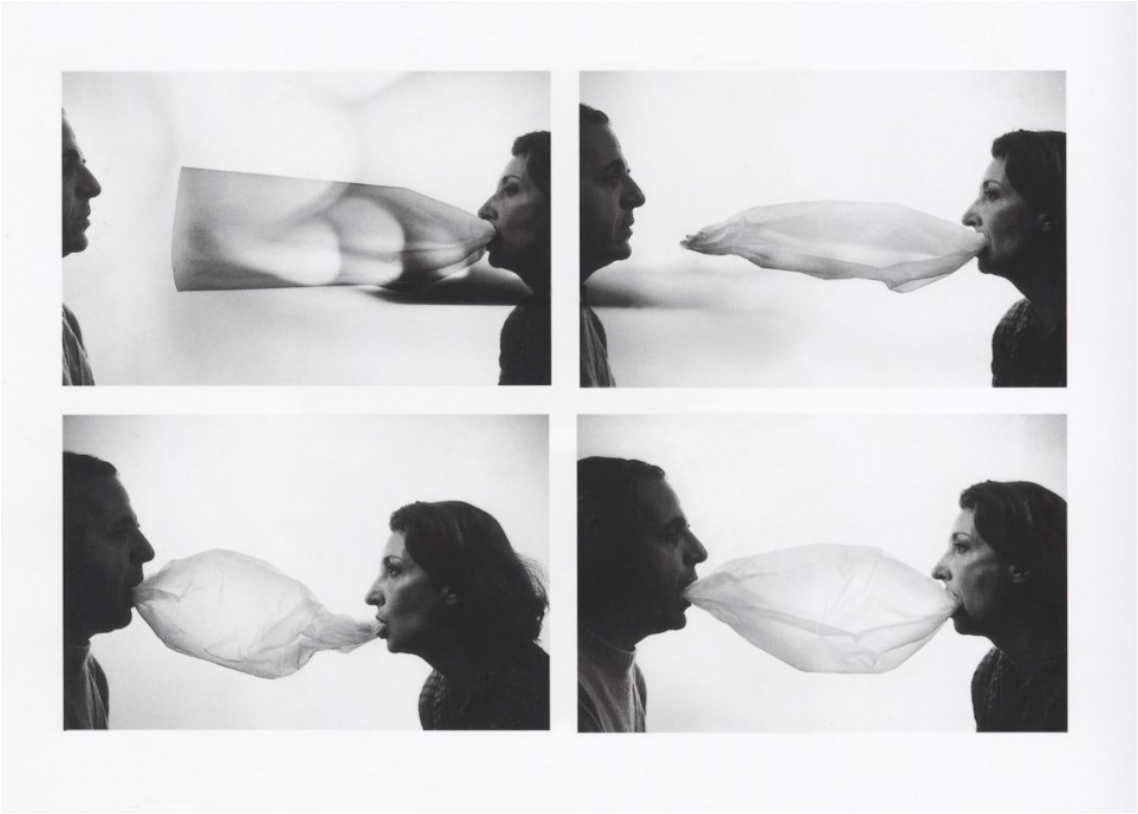
> *"Na primavera de 2009, Nuno Cera e eu fomos visitar o cemitério de San Cataldo em Moderna. A meu pedido, ele criou uma série de fotografias sobre a inacabada obra prima de Aldo Rossi. Como de costume, o cemitério estava vazio e silencioso. O Nuno demorou o seu tempo, de modo a escolher o melhor plano. Esperou e depois entrou a matar. A sua postura ensinou-me algo mais sobre aquele lugar.*
>
> *San Cataldo é composto pela memória crítica, daqueles que ja partiram. É bruto e bonito ao mesmo tempo, tal como a vida. Nas palavras do arquitecto "para além das exigências municipais, prática de burocracias, a cara de um orfão, o remorso da relação privada, ternura e indiferença, este projeto para um cemitério vai de acordo com a imagem de um cemitério que cada um de nos possui".*"[29]

26- TAVARES, André, "*Arquivo Diogo Seixas Lopes*",Op.Cit, pág.12. .

27- CERA, Nuno, entrevista realizada em Março de 2021.

28- Federico Fellini, *"Amarcord"*, Itália, F.C Produzioni, 1973. O titúlo deste filme quer dizer, em dialecto romagnol, significa "*eu recordo-me*". Esta expressçao é utilizada também por Diogo Seixas Lopes no texto "Amarcord. Analogia e Arquitectura", no livro *"Eduardo Souto de Moura Atlas de Parede Imagens de Método"*, Pedro Bandeira e André Tavares, Dafne Editora, 2011.

29- SEIXAS LOPES, Diogo, descrição do projecto *"Untitled (Aldo Rossi, San Cataldo), 2009"*, disponível em: nunocera.com/sancataldo, tradução livre do inglês.



141. Helena Almeida, *"Ouve-me"*, com Artur Rosa, 1978

DIÁLOGOS

ENTREVISTA NUNO CERA

DIÁLOGOS PARA UM PROCESSO

Entrevista a Nuno Cera, Março de 2021

(Mário Silva) A cumplicidade com o arquitecto Diogo Seixas Lopes é notável em todas as imagens em que colaborou com o arquiteto. Como descreve a experiência de trabalhar com o Diogo?

(Nuno Cera) Eu conheci o Diogo Seixas Lopes, acho que na passagem de ano de 96 para 97 e passados uns anos iniciámos um primeiro projecto sobre a paisagem suburbana (de texto e fotografia) designado Cimêncio. Fizemos bastantes viagens pelos subúrbios de Lisboa a acho que a cumplicidade foi criada nessa altura. E também passámos férias juntos. Existia neste contexto inicial total liberdade e muito experimentação plástica com a imagem. Quase sempre foi muito fácil de trabalhar com o Diogo, de forma calma e sempre com confiança no resultado final....

(MS) O que mais lhe cativava quando trabalhava com o Diogo Seixas Lopes? Existia um ambiente de abertura na exploração da imagem fotográfica?

(NC) Como existia muita partilha de ideias e muitas referências em comum, era muito fácil sabermos o que era o nosso objectivo e com é que a fotografia iria funcionar e em que contexto. Cativa-me as nossas conversas e a inteligência do Diogo a comunicar e a ver sempre para além do obvio e do mais imediato. Outro aspeto importante é que quase sempre existia tempo para refletir sobre o trabalho feito e qual seria a melhor seleção de imagens.

O final dos anos 90 foi muito criativo e o ambiente era propicio a exploração da imagem fotográfica, com por exemplo em algumas páginas do *Cimêncio* em que a mesma fotografia foi publicada duas vezes com uma rotação horizontal. Achamos que a melhor forma de transmitir um viaduto perto da Expo-98 era pela duplicação e intensificação da imagem. Também no mesmo projecto usamos cor e preto e branco para diferentes capítulos do livro. Foi um projecto de criação lento, a linguagem fotográfica também reflectiu essas mudanças, entre formatos, preto e branco e cor, diferentes máquinas, utilização de vídeo *stiils* para a criação fotográficas com "mais movimento" e com ruído digital.

A exploração fotográfica estava também muito relacionada com a primeira utilização de computadores e do Photoshop, o que foi bastante revolucionário e livre na altura. Foi o primeiro grande impacto da internet e da tecnologia e esse fascino existiu desde o inicio.

(MS) Diogo Seixas Lopes era "(...) um arquitecto convicto do imperativo ético do pensamento, da necessidade de o enunciar e do prazer em escutar as ideias de outros para estabelecer diálogos intelectuais."[1] Trabalhar com amigos parece ser sempre mais fácil, qual o método que estabeleciam para trabalhar em simultâneo? Selecionavam imagens em conjunto com vontade de cruzar pensamentos, ou existia uma metodologia própria para a construção do projecto?

(NC) Não existia propriamente um método. Existia uma vontade, um projecto, falávamos sobre algumas ideias e referências, depois íamos muitas vezes fotografar juntos o que permitia partilhar a construção a imagem de uma forma diferente. E sim, no final eu fazia uma primeira seleção e depois escolhíamos as fotografias em conjunto e, como diz, cruzávamos pensamentos. Foi uma relação de amizade e de trabalho com uma duração muito grande, os métodos também se alteraram conforme as diferentes condições e momentos. O método no final ficou mais profissional e com menos extravagâncias.

(MS) O "Arquivo: Diogo Seixas Lopes", da Dafne Editora, é um museu de imagens, consegue descrever a paixão que o Diogo carregava pela imagem?

(NC) É uma pergunta um pouco difícil de responder, porque acho que o Diogo tinha paixão por muitas coisas diferentes, por música, pela literatura e cinema, pelas artes plásticas, pelo futebol, comida, arquitectura como é obvio.... enfim, talvez essa ligação às imagens viesse da vontade de ligar assuntos diferentes, de fazer ligações novas entre temas muito diferentes, de descobrir novos pontos de contacto, de reflectir sobre o passado e como esse passado marca o presente....

(MS) O Diogo era um arquitecto singular, construía a partir de palavras. Nos seus textos, a maior parte das imagens que acompanhavam as palavras do arquitecto são da autoria do Nuno, ele pedia-lhe para produzir imagens específicas ou usava fotografias já existentes do seu trabalho? (Por exemplo o texto "Sobre a Piscina da Leça com Manuel Aires Mateus" que acaba com uma belíssima foto sua, registada nas piscinas de Marés em 2016.)

(NC) Aconteceram as duas formas, ou seja, fiz fotografias especificas para o Diogo, como as do Cemitério de San Cataldo de Aldo Rossi, em que marcamos a viagem e fizemos essa visita juntos e também usou fotografias já feitas para alguns textos. No caso que refere, o processo foi ao contrário, foi a editora A+A books que me convidou a fazer um ensaio fotográfico nas piscinas de Leça e depois é que selecionaram o texto do Manuel Aires Mateus e do Diogo e ilustraram com a minha fotografia.

---

1 André Tavares in *"Arquivo: Diogo Seixas Lopes"*, Dafne Editora, Porto, 2019.

(MS) Além das fotografias que acompanham os ensaios do Diogo, é notável a fotografia de arquitectura da sua autoria para o gabinete Barbas Lopes Arquitectos, fundado por Patrícia Barbas e Diogo Seixas Lopes. Existe um pedido específico pelos arquitetos quando se trabalha a obra de arquitetura para a mediatização da mesma?

(NC) No meu caso e das vezes que fiz fotografia de arquitectura para os Barbas Lopes, nunca existiu esse pedido específico. Acho que esse processo de mediatização não estava tão presente nem era tão importante para a nossa forma de comunicar a obra. Lembro-me que para o Teatro Thalia, o Diogo a Patricia convidara-me a fazer uma serie de fotos a preto e branco para uma edição publicada em Coimbra.

(MS) A relação da fotografia com a arquitectura é persistente. A cumplicidade do fotógrafo com o arquitecto intensificou-se ao longo dos anos, existem vários casos onde o fotógrafo transmite, pelas qualidades da imagem, as ideias/pensamentos do arquitecto. Quando trabalha a arquitetura como procede? Observa primeiro a obra de arquitectura ou no momento em que confronta o objeto já tem imagens planeadas?

(NC) O meu processo é sempre muito similar. No início tento ler alguns texto dos e sobre os arquitectos e vejo algumas publicações (gosto especialmente dos livros dos anos oitenta e noventa da editora espanhola Gustavo Gili). Depois começo o trabalho e observo a obra de arquitectura, faço um percurso e vou fotografando o que me interessa e as coisas pelas quais que sou estimulado. É uma forma mais física e de descoberta do que ter uma imagem pensada à partida. Mas também já existiu alguns casos em que tinha uma imagem definida à partida.

(MS) Uma das séries fotográficas que mais contemplo do seu trabalho são as fotografias do cemitério de San Cataldo de Aldo Rossi, em Modena, em conjunto com o Diogo Seixas Lopes para a realização do livro "Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi". No local, como trabalharam em conjunto?

(NC) O trabalho foi feito numa manha e numa tarde do mesmo dia e foi um processo muito natural, fizemos uma visita ao Cemitério e eu foi fotografando com uma máquina 35mm de bolso. Não existiu uma grande definição das vistas a serem feitas, foi mais um passeio primeiro pela parte inicial e mais velha do cemitério, depois na ligação com a parte nova, depois finalmente nos interiores e corredores. Agora ao lembra-me esse dia, tenho uma sensação que tudo correu mesmo muito bem. A luz estava fantástica, como acontece muitas vezes em Modena e naquela região de Itália. Uma luz ambiente branca com muita definição e que provoca uns contrastes suaves. Acho que só fiz dois filmes 35mm, umas 60 fotografias e muitas são boas e quase todas são aproveitáveis o que é mesmo muito raro. No final da manha fomos almoçar e durante a tarde fizemos mais algumas, mas acho que regressámos cedo de comboio a Bolonha, ou talvez porque o cemitério fecha às 5.

(MS) Luigi Ghirri registou várias das obras de Aldo Rossi, as fotografias de San Cataldo são ímpares, essas imagens influenciaram o modo como compreendia o objeto arquitectónico?

(NC) Não. A fotografia que me lembro melhor do Luigi Ghirri do San Cataldo é uma feita com neve e com o cubo ao longe, mas não influenciou a minha forma de fotografar e de compreender aquele espaço.

(MS) Das imagens que apresenta do cemitério de San Cataldo existe uma fotografia que desperta em mim um interesse singular, a imagem é composta por dois vultos em sombra projectados no grande bloco cor tijolo central. Os dois vultos representam o fotógrafo e o arquitecto, é notável na fotografia uma natural cumplicidade entre quem escreve sobre o cemitério e quem o regista pelo olhar, como surgiu esta foto? Consegue descrever a forte cumplicidade que existia entre os dois na realização de projectos?

(NC) A minha tentativa foi a de captar a relação que tinha com o Diogo e ao mesmo tempo de registar a nossa visita aquele espaço. Podia ter feito um retrato em conjunto, mas achei que as sombras, estando nós num cemitério seriam mais forte. E sim, acho que essa cumplicidade existia de uma forma, que como indico na resposta anterior não era preciso falarmos muito e existir muita informação para que os resultados e as imagens aparecessem.Também penso que foi um processo de crescimento em conjunto, de tentarmos fazermos projectos diferentes e estranhos, como uma curta metragem de ficção científica, não realizada, designada por XPTO....

(MS) As fotografias do cemitério são todas a preto e branco, pode explicar um pouco esta preferência?

(NC) Foi uma decisão muito fácil de chegar, porque achamos que o mais importante eram as formas e a atmosfera e não fazer uma fotografia muito documental e real. Entretanto regressei ao cemitério no ano passado e fiz uma nova série a cores.

(MS) A arquitectura de Aldo Rossi é singular, o que mais lhe interessou ao percorrer os longos corredores da cidade dos mortos[2], para retratar uma arquitectura de plena melancolia?

(NC) Fiquei muito surpreendido com dois aspectos estruturais dos corredores, um é que os mortos não estavam na terra, mas sim suspensos. O outro é que existiam corredores ocupados por campas e urnas e corredores vazios, com o espaço para todos os futuros mortos. Foi uma experiência de estar num local um pouco irreal, estranho como num filme de ficção científica. Um ala ainda não estava, ou não está completa o que reforçou esse sentimento melancólico.

2- SEIXAS LOPES, Diogo, *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"* pág.182

CONSIDERAÇÕES FINAIS

APERTURE



142. Linda Theug, Stahl House, Los Angeles, Estados Unidos da América, Outubro de 2006

Uma pegada fica gravada no tempo, imobilizada no espaço que outrora se movimentava. Hoje conseguimos o impossível, reviver os passos de alguém que já não se encontra perante nós, de um lugar que se tornou célebre por esse posicionamento físico, do fotógrafo apoiado a um tripé, na captura de uma fotografia geradora da possibilidade de tornar esta arquitectura num ícone, pela sua disseminação.

A fotografia de Linda Theug, sintetiza várias das inquietações que procurei alcançar nas abordagens anteriores. Nesta fotografia contemplamos uma placa comemorativa, uma espécie de vestígio, que marca o lugar exacto onde Julius Shulman fotografou Stahl House de Pierre Koening. Uma placa de mármore na margem interna da piscina com a marca dos pés dentro de água onde cita *"Julius Shulman stood here - May 9, 1960"*[1], enfatiza um posicionamento que permitiu o registo de uma das fotografias mais representativas da História da Arquitectura Moderna: a Case Study House #22.

Esta fotografia, *"(...) não mitifica a casa nem o seu arquitecto mas antes o fotógrafo e o lugar onde efectuou a sua imagem."*[2] Pelas palavras de Pedro Bandeira, entendemos a dimensão da fotografia como um meio responsável pela mediatização da arquitectura. Compreendemos o quanto o objecto arquitectónico, em certos casos, depende da própria fotografia; não precisamos da fotógrafia do Shulman para olharmos para esta imagem e identificarmos imediatamente do que se trata, o que representa e a perspectiva que enquadra. *"Sem a placa poderíamos ter dúvidas em relação ao lugar de onde foi efectuada a imagem e sem essa verificação, sem essa repetição da experiência iconográfica, não poderemos legitimar a nossa presença, não poderemos afirmar um reconhecimento, porque a casa existe em nós e em primeiro lugar nesse enquadramento específico de Shulman."*[3]

A nossa herança iconográfica permite-nos captar a essência da fotografia sem que a arquitectura esteja presente na composição, saber qual o enquadramento e inclusive os materias que a corpora. Nas nossas mentes essa imagem da casa aparece sem qualquer esforço, aqui entendemos as palavras de Walter Benjamin *"(...) qualquer um terá podido observar que uma imagem, mas, principlamente, uma obra de arte plástica, sobretudo a arquitectura, se apreende mais facilmente numa foto do que na realidade."*[4] A fotografia permanece, por isso, na nossa memória, *"(...) porque hoje, mais do que nunca, existe toda uma herana iconográfica capaz de relacionar e propor sentido a partir da informação ausente, subliminar."*[5]

Por intermediário desta imagem representa-se por fim, um exemplo visível onde conseguimos alcançar a cumplicidade recíproca entre o fotógrafo e o arquitecto, na transformação do concreto em imagem.

Deixa-se em aberto a reflexão: serão as marcas gravadas no chão da casa Stahl House um marco de cumplicidade entre o fotógrafo e o arquitecto?

1- *"Julius Shulman stood here - May 9, 1960"*, traduzido para o português significa *"Julius Shulman esteve aqui - 9 de Maio, 1960"*.

2- BANDEIRA, Pedro,*"Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas."* Op.Cit., pág.166.

3- BANDEIRA, Pedro,*"Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas."* Op.Cit., pág.166.

4- BENJAMIN, Walter, *"Pequena História da Fotografia"*, Op.Cit., pág.131.

5- BANDEIRA, Pedro,*"Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas."* Op.Cit., pág.166.





143. Nasa, pegada de Neil Armstrong na superfície da lua,1969

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

-BANDEIRA, Pedro, *"Arquitectura como imagem, obra como representação: subjectividade das imagens arquitectónicas"*. Universidade do Minho, 2007. http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/6878.

-BANDEIRA, Pedro, TAVARES, André, *"Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de método"*, Dafne Editora: Porto, 2011.

-BANDEIRA, Pedro, *"Missão fotográfica : paisagem transgénica=photographic mission : transgenic landscape"*, Bilingue: Guimarães, 2012.

-BARTHES, Roland; *"A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia"*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

-BARTHES, Roland; *"La Torre Ei el: Textos Sobre la Imagen"*, Paidos Iberica: Barcelona, 2001.

-BELTING, Hans; *"Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem"*, KKYM/EAUM: Lisboa, 2014.

-BENJAMIN, Walter; *"A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica."*, Relógio D'Água Editores: Lisboa, 1992.

-BENJAMIN, Walter; *"Pequena História da Fotografia."* Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

-BERGER, John; *"Sobre o Olhar"*, Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

-BISMARCK, Pedro Levi; *"Nenhuma Arte é louca, nenhuma. Arte é arquitectura.Punctum"*, Revista Punkto, Edição Zero, 2010.

-BURRI, René; *"Le Courbusier: moments in the life of a great architect."* Basel: Birkhäuser, 1999.

-BENTON, Tim; *"LC FOTO. Le Corbusier Secret Photographer."* Lars Müller Publishers, 2013.

-CALVINO, Italo; *"Seis propostas para o próximo milénio"*, Lisboa : Teorema, 2002.

-CELANT, Germano; *"It's beautiful here, isn't it..."*, New York : Aperture, 2008.

-COLOMINA, Beatriz; *"Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media."* Cambridge, Massachusetts / London: MIT Press, 1996.

-CONSTANTINI, Paolo; "Luigi Ghirri - Aldo Rossi. Things Which are only Themselves.", CCA/Electa: Montreal, 2009.

-DAL CO, Francesco; "Aldo Rossi : i quaderni azzurri : 1968-1992", Milano: Electa, 1999.

-DIDI-HUBERMAN, Georges; *"Imagens apesar de tudo"*, KKYM, Lisboa, 2012.

-FLUSSER, Vilém; "A Filosofia da Caixa Preta, Ensaios para uma futura filosofia", Editora Hucitec, São Paulo, 1985.

-Grande Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora, Porto, 2010.

-GHIRRI, Luigi; *"Kodachrome"*, Punto & Virgola, 1978.

-GHIRRI, Luigi; *"Lezioni di Fotografia"*, Quodlibet Compagnia Extra, Recanati, 2018.

-GHIRRI, Luigi; *"Il museo diffuso"*, Beni culturali e didattica a Cesane, Janeiro 1987.

-HELDER Herberto; *"Photomaton & Vox"*, 2aed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1987.

-LEONARDI, Nicoletta; *"Fotografia e Materialità in Italia"*, Milano: PostMediaBooks, 2013.

-MALRAUX, André; *"O museu imaginário"*, Edições 70, Lisboa, 2000.

-MOLDER, Maria Filomena; *"Matérias Sensíveis"*, Relógio de Água, Lisboa, 1986.

-MONEO, Rafael; *"Inquietud teórica y estrategia proyectual : en la obra de ocho arquitectos contemporáneos"*, Actar, Barcelona, 2004.

-MERLEAU-PONTY, Maurice; *"El ojo y el espiritu"*, Barcelona, Paidós, 1986.

-NETO, Pedro Leão; *"Um outro olhar sobre obras de Álvaro Siza Vieira : fotografia documental e artística : um olhar contemporânea sobre a arquitectura portuguesa.", Porto : Cityscopio, 2018.*

-OLGIATI, Valerio; *"The Images of Architects"*, Quart Verlag Gmbh, Luzern, 2013.

-PALLASMAA, Juhani; *"La Imagen Corpórea: Imaginación e Imaginario en la Arquitectura"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014.

-PALLASMAA, Juhani; *"The Eyes of the Skin: Architecture and Sense"*, John Wiley & Sons, West Sussex, 2005.

-PALLASMAA, Juhani; *"La mano que piensa - sabiduría existencial y corporal en la arquitectura"*, Gustavo Gili, Barcelona, 2012.

-RATTENBURY, Kester; *"This is Not Architecture"*, Londres : Routledge, 2002.

-ROSSI, Aldo; *"Autobiografia científica"*, Edições 70: Lisboa, 2013.

-ROSSI, Aldo; *"A arquitectura da cidade"*, Cosmos: Lisboa, 2001.

-ROSSI, Aldo; *"The Blue of the Sky"*, Marlène Barsoum e Liviu Dimitriu, Oppostions nº5, 1976.

-ROSSI, Aldo; *"A Scientific Autobiography"*, Cambridge, Mass. : The MIT Press, 1992.

-SEIXAS LOPES, Diogo; *"Melancolia e arquitectura em Aldo Rossi"*, Lisboa : Orfeu Negro, 2016.

-SERRAINO, Pierluigi; *"Julius Shulman : modernism rediscovered=la otra cara del movimiento moderno=la riscoperta del modernismo=modernismo redescoberto"*, Köln : Taschen GmbH, 2013.

-SIZA, Álvaro; *"01 Textos"*, Parceria A. M. Pereira: Lisboa, 2019.

-SIZA, Álvaro; *"Imaginar a Evidência"*, Edições 70, Lisboa, 2000.

-SCHATTNER, Karljosef; *"Architektur:Fotografie"*, Basel: Birkhauser, 2003.

-STOLLER, Ezra; *"Photography and the language of Architecture"*, In Exit: Arquitectura I. La mirada professional. Madrid: Olivares y Associados, 2009.

-SOTANG, Susan; *"On Photography."* London: Penguin Books, 1977.

- SARDO, Delfim; *"Fotografia : modo de usar"*, trad. José Roseira. - Lisboa : Documenta, 2015.

-TARAMELLI, Ennery; *"Mondi infiniti di Luigi Ghirri"*, Diabasics, 2005.

-TAVARES, André; *"Arquivo Diogo Seixas Lopes"*, Porto : Dafne, 2019.

-TAVARES, André; "Só nós e Santa Tecla : a Casa de Caminha de Sérgio Fernandez."Porto: Design Pedro Nora, 2008.

-WARBURG, Aby; *"Atlas Mnemosyne"*, Madrid : Akal, 2010.

-ZEVI, Bruno; *"Saber ver a Arquitectura"*, São Paulo : Martins Fontes, 1996.

-ZUMTHOR, Peter; *"Atmosferas : entornos arquitectónicos : as coisas que me rodeiam"*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006 .

-ZUMTHOR, Peter; "Pensar a Arquitectura", Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

CRÉDITOS DE IMAGEM

1. Mário Silva, Ramificação, FAUP, 2016, fotografia do autor.
2. Joseph Nicéphore Niépce, vista da janela em Le Gras, primeira fotografia da história, 1827. Imagem disponível em: https://aventurasnahistoria.uol.com.br
3. Caspar David Friedrich, "Caminhante sobre o mar de névoa" , 1818. Imagem disponível em: https://sothebys-com.brightspotcdn.com
4. Mário Silva, *"Atmosfera"*, Foz do Douro, Porto, 2018, fotografia do autor.
5. Dziga Vertov, frame da longa-metragem *"O Homem da Câmara de Filmar"*, 1923. Imagem disponível em: https://images.mubicdn.net
6. René Magritte, "La reproduction interdite", 1937. Imagem disponível em: https://storage.boijmans.nl
7. Francesca Woodman, "Then at one point i did not need to translate the notes; they went directly to my hands", 1981. Imagem disponível em: http://www.polpettas.com/wp-content/uploads/2015/05/francesca-woodman-copertina.jpg
8. André Malraux, a selecionar fotografias para *Le Musée Imaginaire*, 1947. Imagem disponível em: https://freight.cargo.site/
9. Hokusai, "Viajantes surpreendidos por um vento súbito em Ejiri", 1832. Imagem disponível em: https://nuvemcritica.files.wordpress.com/
10. Jeff Wall, "Uma súbita rajada de vento" composição com referência na estampa de Hokusai, 1993. Imagem disponível em: https://nuvemcritica.files.wordpress.com
11. Hiroshi Sujimoto, Teatro Comunale de Ferrara, Ferrara, Itália, 2015. Imagem disponível em: https://www.sugimotohiroshi.com/
12. René Burri, Ministério da Saúde, Rio de Janeiro, Brasil, 1960. Imagem disponível em: https://www.magnumphotos.com/
13. Casa Dupla em Weissenhofsiedlung, Le Corbusier, fotógrafo desconhecido, Stuttgart, Alemanha, 1927. Imagem disponível em : https://pt.wikiarquitectura.com/
14. Lucien Hervé, retrato de Le Corbusier junto ao desenho de baixo-relevo do Modular, Marselha, 1952. Imagem disponível em: https://www.amc-archi.com/mediatheque/
15. Lucien Hervé, interior de um módulo, Unité d'Habitation em Marselha, França, 1949-1952. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
16. Fotografias de Le Corbusier capturadas durante a sua viagem ao Oriente, *"Le Corbusier Secret Photographer"*, data e local desconhecidos. Imagens disponíveis no livro: BENTON, TIM *"Le Corbusier Secret Photographer", Editores Lars Muller, 2013.*
17. Le Corbusier, Villa Schwob, imagens publicada na revista *L'Espirit Nouveau,* 1920. Imagens disponíveis em: https://divisare.com/
18. Publicidade ao livro "Vers une Architecture", "este livro é implacável, é diferente de qualquer outro", (1923?). Imagem disponível no livro: COLOMINA, Beatriz, "Privaty and Publicity : moderne architecture as mass media".
19. Lucien Hervé e Le Corbusier, Chandigarh, India, 1955, fotógrafo desconhecido. Imagem disponível em: https://commons.wikimedia.org/
20. Lucien Hervé, fotografias da construção da Unité d'Habitation em Marselha, França, 1949-1952. Imagem disponível em: https://www.amc-archi.com/mediatheque/
21. Lucien Hervé, fotografias da construção da Unité d'Habitation em Marselha, França, 1949-1952. Imagem disponível em: https://www.amc-archi.com/mediatheque/
22. Lucien Hervé, fotografias da construção da Unité d'Habitation em Marselha, França, 1949-1952. Imagem disponível em: https://www.amc-archi.com/mediatheque/
23. Lucien Hervé, fotografias da construção da Unité d'Habitation em Marselha, França, 1949-1952. Imagem disponível em: https://www.amc-archi.com/mediatheque/

24. Lucien Hervé, fotografias da construção da Unité d'Habitation em Marselha, França, 1949-1952. Imagem disponível em: https://www.amc-archi.com/mediatheque/
25. Lucien Hervé, fotografias da construção da Unité d'Habitation em Marselha, França, 1949-1952. Imagem disponível em: https://www.amc-archi.com/mediatheque/
26. Lucien Hervé, retrato de Le Corbusier em férias no Cabanon, Cap Martin, França, 1951. Imagem disponível em: http://www.fondationlecorbusier.fr/
27. Lucien Hervé, mão de Le Corbusier com uma pedra na mão, Cap Martin, França, 1951. Imagem disponível em: http://www.fondationlecorbusier.fr/
28. Lucien Hervé, Autoretrato do fotógrafo, Knossos, Creta, 1956. Imagem disponível em: https://designkultur.files.wordpress.com
29. Lucien Hervé, Retrato de Le Corbusier, 1955. Imagem disponível em: https://artlogic-res.cloudinary.com/
30. Julius Shulman e Richard Neutra, Califórnia, USA, 1950. Imagem disponível em: https://vickielester.com/
31. Julius Shulman, fotografia da casa Josef Kun, desenhada por Richard Neutra, Califórnia, USA, 1936. Imagem disponível em: https://www.themodernhouse.com/
32. Julius Shulman a fotografar Stahl House (Case Study House #22) de Pierre Koenig, Califórnia, USA, 1960. Imagem disponível em: https://scontent.flis7-1.fna.fbcdn.net
33. Julius Shulman, casa Miller de Richard Neutra, Califórnia, USA, 1937. Imagem disponível em: http://midcenturymagazine.com/
34. Julius Shulman, Case Study House #22, primeira fotografia da estrutura, Pierre Koening, Califórnia, 1960. Imagem disponível no livro: RATTENBURY, Kester, "This is not Architecture".
35. Julius Shulman, *Two Girls*, Case Study House #22, Pierre Koening, Califórnia, USA, 1960. Imagem disponível em: https://www.lempertz.com/
36. Julius Shulman, "*Frey Residence*" desenhada por Albert Frey, Palm Springs, California,1956. Imagem disponível em: https://static.dezeen.com/
37. Hélène Binet, Bruder Klaus Kapelle, projecto de Peter Zumthor, Mechernich, Alemanha, 2009. Imagem disponível em: https://www.moma.org/
38. Hélène Binet, Igreja de Firminy, Le Corbusier, França, 2007. Imagem disponível em: https://arquitecturaviva.com/
39. Hélène Binet, Kolumba Museum, fotografia do processo construtivo, Peter Zumthor, Köln, 2007. Imagem disponível em: https://static.dezeen.com/
40. Hélène Binet, Bruder Klaus Kapelle, detalhe das texturas das paredes, projecto de Peter Zumthor, Mechernich, Alemanha, 2009. Imagem disponível em: https://divisare-res.cloudinary.com/
41. Hélène Binet, Bruder Klaus Kapelle, projecto de Peter Zumthor, Mechernich, Alemanha, 2009. Imagem disponível em: https://divisare-res.cloudinary.com/
42. Hélène Binet, Termas de Vals, fotografia da piscina interior, Vals, Suiça, 2006. Imagem disponível em: https://divisare-res.cloudinary.com/
43. Hélène Binet, Termas de Vals, fotografia da piscina exterior, Vals, Suiça, 2006. Imagem disponível em: https://divisare-res.cloudinary.com/
44. Hélène Binet, Termas de Vals, fotografia da piscina interior, Vals, Suiça, 2006. Imagem disponível em: https://freight.cargo.site
45. Hélène Binet, Termas de Vals, fotografia que promove escala humana, Vals, Suiça, 2006. Imagem disponível em: https://divisare-res.cloudinary.com/
46. Aldo Rossi, Painel *La Città Analoga*, 1976. Imagem disponível em: https://artsandculture.google.com/

47. Luigi Ghirri, Modena, 1973. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
48. Luigi Ghirri, L'Île Rousse, França, 1976. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
49. Luigi Ghirri, Brest, França, 1972. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
50. Luigi Ghirri, "*Luce Naturale*", Karlsruhe, Alemanha, 1975. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
51. Luigi Ghirri, "*Luce Naturale*", Hergiswil, Suiça, 1973. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
52. Luigi Ghirri, "*Luce Naturale*", Amesterdão, Holanda, 1973. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
53. Luigi Ghirri, "*Luce Naturale*", Amesterdão, Holanda, 1973. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
54. Luigi Ghirri, Marina de Ravenna, *Paesaggio Italiano*,1986. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
55. Luigi Ghirri, Brest, França, 1972. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
56. Luigi Ghirri, Ostiglia, Central electríca, Itália,1987. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
57. Luigi Ghirri, Salzburg, Áustria, 1985. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
58. Luigi Ghirri, Marina de Ravenna, Itália, 1986. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
59. Luigi Ghirri, Amesterdão, Países-Baixos, 1980. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
60. Luigi Ghirri, *Polaroids*, Modena, Itália, 1980. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
61. Luigi Ghirri, Modena, Itália, 1972. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
62. Luigi Ghirri, Bastia, Itália, 1976. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
63. Luigi Ghirri, "*Paesaggio Italiano*", Cittanova, Modena, Itália, 1985. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
64. Luigi Ghirri, "*Paesaggio Italiano*", Formigine, Itália, 1985. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
65. Luigi Ghirri, *Autoritratto*, Paris, França, 1976. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
66. Luigi Ghirri, "*Still-Life*", Modena, Itália, 1978. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
67. Luigi Ghirri, Rimini, Itália, 1977. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
68. Luigi Ghirri, L'Île Rousse, França, 1976. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
69. Luigi Ghirri, Atlante, 1973. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
70. Luigi Ghirri, Atlante, 1973. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks

71. Luigi Ghirri, Atlante, 1973. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
72. Luigi Ghirri, Cemitério de San Cataldo pela noite, 1987. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
73. Luigi Ghirri, *"O azul do céu"*, cemitério de San Cataldo, Modena, 1983. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
74. Luigi Ghirri, vista do osário no inverno, cemitério de San Cataldo, Modena, 1983. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
75. Luigi Ghirri, cemitério de San Cataldo, Modena, 1983. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
76. Retrato de Aldo Rossi, autor desconhecido. Imagem disponível em: https://www.quodlibet.it/
77. Luigi Ghirri, Argine Agosta, Comacchio, Itália, 1989. Imagem disponível em: https://www.archivioluigighirri.com/artworks
78. Aldo Rossi desenho do cemitério San Cataldo, 1982. Imagem disponível em: https://www.tastebologna.net/
79. Páginas da revista *Lotus international* 38, edição de 1983, cemitério di San Cataldo, projecto de Aldo Rossi, Modena, 1983. Imagem disponível em: http://lotus-intl.com/
80. Luigi Ghirri, cemitério visto pela auto-estrada, Modena, 1983. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
81. Luigi Ghirri, *"As grandes arcadas"*, cemitério di San Cataldo, Modena, 1987. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
82. Luigi Ghirri, interior vazio de uma das partes do edifício perimétrico, cemitério di San Cataldo, Modena, 1987. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
83. Luigi Ghirri, grande arcada em construção, cemitério di San Cataldo, Modena, 1987. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
84. Luigi Ghirri, vista geral de uma parte exucutada , cemitério di San Cataldo, Modena, 1987. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
85. Luigi Ghirri, Centro comercial Torri, Parma, projecto de Aldo Rossi, 1985 a 1988. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
86. Luigi Ghirri, Escola primária de Fagnano Olona, projeto de Aldo Rossi, Lombardia, 1987. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
87. Luigi Ghirri, Escola primária de Fagnano Olona, projeto de Aldo Rossi, Lombardia, 1987. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
88. Luigi Ghirri, Cenário desenho por Aldo Rossi para a peça *"Lucia di Lammermoor"*, Ravenna, 1986. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
89. Luigi Ghirri, maquete para o Teatro Carlo Felice em Genóva, exposto na Casadel Mantegna, Mantúa, 1983. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
90. Luigi Ghirri, vista parcial do teatro doméstico para a exposição *Progetto domestico* na Triennale di Milano, 1986. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
91. Aldo Rossi e Gianni Braghieri, Teatro del Mondo, a partir do local da sua construção, Veneza, Itália, 1979. https://archiveofaffinities.tumblr.com/
92. Polaroid de Aldo Rossi, Lago Maggiore, Itália, Setembro 1990 ou Janeiro 1991. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
93. Digitalização de uma parte dos Cadernos Azuis de Aldo Rossi, DAL CO, Francesco em *"Aldo Rossi : i quaderni azzurri : 1968-1992"*.
94. Aldo Rossi, *Polaroids,* Canal de Corinto, Grécia, 1980-90. Imagem disponível em:

https://www.cca.qc.ca/

95. Aldo Rossi, *Polaroids,* Dole, França, Julho 1980. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
96. Aldo Rossi, Garradas de Beck's Beer and White Label Scotch na mesa, 1980 –1990. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
97. Aldo Rossi, Fachada New Lebanon Supermarket, Massachusetts, Estados Unidos, 1980 – 1990. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
98. Aldo Rossi, Vista de um painel de publicidade, Grécia, Agosto, 1980. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
99. Aldo Rossi, Palmeiras falsas e Ristorante Pizzeria junto da estrada, Itália, 1980–1990. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
100. Aldo Rossi, interior com relógio de parede azul, 1980–1990. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
101. Aldo Rossi. Vista da rua a partir do carro, Estados Unidos, 1980–1990. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
102. Aldo Rossi, *Torre de Pisa*, Itália, 1980-1990. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
103. Aldo Rossi, estátua de Jesus Cristo e velas, 1980-1990. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
104. Aldo Rossi, Garradas de Beck's Beer and White Label Scotch na mesa, 1980 –1990. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
105. Aldo Rossi, casa de gelo, Massachusetts, Estados Unidos, 1980 – 1990. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
106. Aldo Rossi, vista do seu escritório em Nova Iorque, Estados Unidos, 1980 – 1990. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
107. Aldo Rossi, Vista do interior para o exterior, 1980 – 1990. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
108. Aldo Rossi, rio de Bangkok, Tailândia, 1980 – 1990. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
109. Aldo Rossi, fachada de uma loja de manteiga, França, 1980 – 1990. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
110. Polaroid de Aldo Rossi, Hotel Rosemary's Baby, Ajaccio (Cyrnos), Corsica, Junho 1980. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
111. Polaroid de Aldo Rossi, colonada exterior, 1980s–1990. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
112. Luigi Ghirri, Studio Aldo Rossi, Milão, 1989-90. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
113. Luigi Ghirri, Studio Aldo Rossi, Milão, 1989-90. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
114. Luigi Ghirri, Studio Aldo Rossi, Milão, 1989-90. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
115. Luigi Ghirri, Studio Aldo Rossi, Milão, 1989-90. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
116. Luigi Ghirri, Studio Aldo Rossi, Milão, 1989-90. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
117. Luigi Ghirri, Studio Aldo Rossi, Milão, 1989-90. Imagem disponível em: https://www.cca.qc.ca/
118. Luigi Ghirri, Studio Aldo Rossi, Milão, 1989-90. Imagem disponível em: https://

www.cca.qc.ca/

119. Performance *"Relation in Time"*, realizado por Marina Abramović e Ulay em 1977. Imagem disponível em: https://www.moma.org/
120. Nuno Cera, A Pressão da Luz, Chaves, 2017. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography
121. Nuno Cera, *"A Room with a View"*, Park Inn, Berlim, 2007. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography
122. Nuno Cera, *"A Pressão da Luz"*, Pavilhão Carlos Ramos, FAUP, 2017. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography
123. Nuno Cera, *"Melancholia Studies"*, Castilla La Mancha, Espanha, 2011. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography
124. Nuno Cera, fotografias para o livro *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"*, sombras de Nuno Cera e Diogo Seixas Lopes San Cataldo em Modena, Itália, 2009. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography
125. Fotografia de Nuno Cera, texto de Diogo Seixas Lopes, *"Cimêncio"*, Lisboa, 2005. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography
126. Nuno Cera, série fotográfica integrada no livro *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"* de Diogo Seixas Lopes, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography
127. Nuno Cera, série fotográfica integrada no livro *"Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi"* de Diogo Seixas Lopes, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography
128. Nuno Cera, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography
129. Nuno Cera, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography
130. Nuno Cera, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography
131. Nuno Cera, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography
132. Nuno Cera, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography
133. Nuno Cera, exterior, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography
134. Nuno Cera, corredores, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography
135. Nuno Cera, corredores, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography
136. Nuno Cera, corredores, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography
137. Nuno Cera, Cemitério de San Cataldo, envolvente, Modena, Itália, 2009. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography
138. Nuno Cera, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography
139. Nuno Cera, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography
140. Nuno Cera, Cemitério de San Cataldo, Modena, Itália, 2009. Imagem disponível em: https://www.nunocera.com/photography

Arquigrafias : Cumplicidades entre Fotografia e Arquitetura

Mário Rui Rodrigues da Silva

FACULDADE DE ARQUITETURA