
Realidade Re-Imaginada, a fotografia no movimento de Arquitetura Moderna

FAUP
2013 / 2014
Dissertação de Mestrado
Integrado em Arquitetura

Estudante:
António Pedro Duarte Mesquita
Orientador:
Professor Doutor Pedro Leão Neto

Os meus sinceros agradecimentos

Ao Professor Doutor Pedro Leão Neto, pelo acompanhamento e sugestões construtivas, pela imensa disponibilidade manifestada e enorme dedicação.

Aos meus pais, por tudo, todo o carinho, apoio e compreensão, bem como por me terem facultado todas as condições que me permitiram alcançar este patamar.

À minha irmã e restante família, pelo amparo constante no percurso da vida.

À Helena, por toda a ajuda, apoio e amor incondicional que demonstrou ao longo deste percurso.

À Ana, à Guida e ao Rui, por terem feito parte deste percurso, bem como a todos os meus Amigos, que de uma forma ou de outra, estão sempre presentes e tornam o meu trajeto mais fácil e a minha vida mais rica.

Resumo

Ao longo da sua história, a arquitetura procurou sempre fazer-se representar através de diversos meios, não se limitando apenas à sua forma construída. Do texto ao desenho, quer seja técnico ou ilustrativo, sempre foram várias as formas de representação que os arquitetos exploraram tanto para a conceção como para comunicação das suas obras. Nos tempos que correm, parecem não existir muitas dúvidas de que a fotografia é a principal forma de comunicação de uma obra arquitetónica. A fotografia, devido à sua portabilidade e facilidade de reprodução, aliada à aparente semelhança com a realidade, acabou por substituir o contacto direto com a obra e é assim, através destas imagens, que conhecemos e analisamos grande parte das obras de arquitetura. Desta forma, depreende-se que para um projeto se tornar relevante precisa de ser fotografado e publicado, para então entrar na esfera do domínio público. A relação de um arquiteto com a fotografia torna-se deste modo determinante, pois todas as suas intenções e conceções vão ser apresentadas maioritariamente por este meio de representação.

Desde que foi inventada, a fotografia esteve sempre relacionada com a arquitetura. Porém, foi apenas no início do século XX, com o movimento de Arquitetura Moderna, que esta se transformou no principal meio de representação e comunicação da arquitetura. Os arquitetos modernos a par das suas conceções arquitetónicas, também na forma de comunicação foram revolucionários e foi desde este período que começaram a utilizar a imagem fotográfica como forma de expressão, tirando partido da sua aparente objetividade. Desta forma, urge a necessidade de elaborar uma reflexão sobre o contributo e a influência da fotografia no desenvolvimento e difusão da Arquitetura Moderna.

O objetivo central deste estudo é tentar perceber de que forma é que a fotografia foi utilizada neste período. Para tal, importa, num primeiro momento, perceber como é que este meio de representação surgiu e se foi relacionando com a arquitetura. Num segundo momento, procura-se entender de que forma é que a fotografia e a arquitetura se cruzaram, isto é, como e onde é que a fotografia servia de meio de representação da obra arquitetónica. Seguidamente, analisa-se qual o papel do fotógrafo, uma vez que este iria ser decisivo na forma como um projeto era apresentado por via da fotografia, importando perceber o seu modo particular de interpretar a arquitetura, bem como o tipo de relação que estabelecia os arquitetos. Neste caso desenvolve-se um estudo mais aprofundado sobre a obra de Ezra Stoller e Julius Shulman, dois dos fotógrafos mais influentes e com abordagens distintas no período na Arquitetura Moderna. Finalmente, após estarem explicitados todos estes aspetos, analisa-se a relação que os arquitetos estabeleceram com a fotografia, quais os processos e técnicas que utilizaram para garantir que a sua visão era explicitada através destas, como é que tiraram partido da fotografia para a prática arquitetónica e de que modo se relacionavam com os fotógrafos e os demais intervenientes do processo de comunicação.

Esta dissertação procura assim explicitar como é que, neste período de ideais tão revolucionários, a fotografia se envolveu neste processo, servindo a conceção e promoção da Arquitetura Moderna.

Abstract

Throughout its history, architecture has always been represented by various means: from texts to drawings, whether technical or illustrative, architects have always explored different forms and methods of representation in order to conceive and communicate their works. Today, there is no doubt that photography is the main means of communication of an architectural work. Due to its portability and easiness of reproduction, along with its apparent verisimilitude to reality, photography helped, on one hand, to disseminate and broadcast many architectural works and, on the other hand, it replaced the direct contact with the buildings, being through these images that we get to know and analyze a large part of them. Therefore, we can say that in order to a project to become relevant or enter the sphere of the public domain, it needs to be photographed and published. The relationship of an architect with photography has then become crucial, once all his ideas and conceptions are mainly presented through this form of representation within the mass media.

We also note that, since it was invented, photography has always been related with architecture. However, it was only in the beginning of the 20th century, with the Modern Architecture movement, that it became its principal means of representation and communication. Modern architects were revolutionary not only in their architectural conceptions, but also in the way of communicating them. It was from this period onwards that architects started to use the photographic image as a form of expression, taking advantage of its apparent objectivity. As a result, it is interesting and necessary to think about the contribution and influence of photography in the development and dissemination of Modern Architecture.

The main purpose of this study is to understand in which way photography was used during the 20th century. In order to do so, we need firstly to understand how this form of representation arose and related to architecture. Secondly, we explore how photography and architecture intersected or, in other words, how and in which circumstances photography was used to represent an architectural work. Thirdly, once photographers are significant in the way a project is presented, we analyze their role in this process, bearing in mind their own way of interpreting architecture and the kind of relationship they establish with architects. Regarding this subject, we emphasize the work of Julius Shulman and Ezra Stoller, as they were two of the most influential photographers in the period of Modern Architecture. Finally, after investigating all these aspects, we analyze the relationship between modern architects and photography - the processes and techniques they used to assure their vision was explicit in the photographs, how they took advantage of photography to enhance the architectural process and how they related with photographers and the other individuals involved in the photographic process.

In a word, this thesis seeks to explain how photography became involved in the architectural process in a time of such revolutionary ideals, serving the design and promotion of Modern Architecture.

Índice

1 Introdução

1

- 9 **Fotografia, uma nova representação na Arquitetura**
- 10 **Luz, câmara, fixação**
- 18 **Do caráter documental ao pitoresco**
- 22 **Proliferação da imagem**
- 26 **Fotografia amadora e Pictorialismo**

2

- 33 **Fotografia na Arquitetura Moderna**
- 34 **Uma Nova Visão**
- 42 **Fotografia e as publicações**
- 50 **Fotografia e exposições**
- 58 **Das Case Study Houses ao Sonho Americano**
- 62 **Fotografia no pós-guerra**

3

67 **A importância dos fotógrafos no movimento de Arquitetura Moderna**

68 **Introdução ao papel do fotógrafo e à manipulação**

72 **Ezra Stoller**

72 Percurso na Fotografia

76 Características e Metodologia

86 **Julius Shulman**

86 Percurso na Fotografia

92 Características e Metodologia

110 **Stoller vs Shulman**

4

115 **Arquitetos Modernos e a fotografia**

116 **Pluralidade de usos**

120 **Mies e a utilização operativa da fotografia**

126 **Neutra e cristalização de uma ideia**

132 **O caso particular de Le Corbusier**

149 **Considerações finais**

157 **Índice de Imagens**

163 **Bibliografia**

Introdução

O movimento de Arquitetura Moderna, a par de ter revolucionado a forma de pensar da disciplina e prática de arquitetura, introduzindo no seu universo concepções absolutamente radicais, também se pautou pelo modo revolucionário como foi comunicado e difundido. Num movimento que enaltecia e se inspirava nas qualidades das máquinas, foi também através do processo mecânico de representar a realidade, constituído pela fotografia, que os seus arquitetos procuraram apresentar as obras que concebiam.

O movimento Moderno deu origem, em determinada altura, a uma corrente que se apelidou de International Style. Esta corrente estilística, que se tornou na primeira a ser verdadeiramente internacional, sendo os seus princípios absorvidos e explorados nas mais diversas partes do mundo, baseou a sua promoção na imagem, onde a fotografia era um elemento significativo. O desenvolvimento das tecnologias afetas à fotografia e à impressão em massa permitiram que, nos anos em que o movimento Moderno emergiu, este meio de representação pudesse ser facilmente disseminado a uma escala global. Desta forma, as obras arquitetónicas deixaram de existir apenas na realidade física, para ganharem uma “nova vida” nas páginas das revistas, onde se tornavam acessíveis à esmagadora maioria das pessoas que, de alguma forma, tomavam conhecimento da sua existência.

Apesar deste meio de representação ter evoluído a partir de artefatos mecânicos capazes de captar e registar a realidade através da luz, pensando muitos autores que este processo mecânico garantia a imunidade a qualquer processo subjetivo, a realidade é que tal aspiração não é de forma alguma verdadeira. A imagem fotográfica está inteiramente dependente da forma subjetiva como o fotógrafo interpreta e controla a composição, acabando a sua visão pessoal por estar refletida na imagem obtida, tal como refere Beatriz Colomina em *Privacy and Publicity*: “Photography and cinema seem, on the first reflection, to be “transparent” media. But that which is transparent, like the glass in our window, also reflects (as become evident at night) the interior and superimposes it onto our vision of the exterior. The glass functions as a mirror when the camera obscura is lit.”²

Neste sentido, o fotógrafo de arquitetura parece assumir um papel relevante no Modernismo, tanto mais que várias décadas depois da construção dos edifícios referentes a este movimento, e quando muitos já não existem e outros tantos estão totalmente descaracterizados, é através das suas imagens que conhecemos e estudamos alguns dos mais brilhantes edifícios que este movimento concebeu.

A relação da arquitetura com a fotografia, e do arquiteto com o fotógrafo, aparenta assim ter sido crucial para o desenvolvimento do movimento Moderno, e a forma como essas relações se estabeleciam parte integrante da concepção da própria arquitetura.

**Did modern
photography
beget
Modern
Architecture
or the
converse?**

Inquietação e Objetivos

Enquanto estudante de arquitetura, desde cedo entendi que experienciar diretamente o espaço de arquitetura era algo de grande importância para o seu ensino, pois apenas desta maneira é possível perceber de forma plena todas as sensações que um edifício nos oferece, revendo-me nas palavras de Urs Stahel: “Architecture is indeed a game for the eye to play; but as we look, as we take it all in, we probably do so primarily physically. ... We may think we see with the eyes alone, but we also “see” with the body; we wander through rooms and corridors and buildings noting a certain smell or a feeling that the materials and dimensions give us. We get a sense of whether we can breathe freely in a space, or feel suffocated by it, whether the proportions seem harmonious or distancing, as though they were tugging at us, stretching us, oppressing us. Our feelings and perceptions respond directly and immediately to whatever atmosphere the architecture may exclude.”³ Desta forma, ao longo do curso, procurei, sempre que possível, viajar e visitar o maior número de obras arquitetônicas ao meu alcance. Ao longo destas viagens, enquanto observava os mais diversos espaços e materiais, foi-me impossível resistir a fotografar o que via, procurando retratar a essência do que observava. Esta vontade de fotografar o espaço arquitetônico está sem dúvida aliada ao gosto que nutro por este meio de representação, mas também à vontade de mais tarde poder revisitar através das imagens as memórias e inspirações que registei. Quando posteriormente analisava as imagens que ia registrando tornou-se evidente que, em alguns casos, estas não transmitiam o que realmente vivenciei. Tal facto fez-me olhar de modo muito mais atento para as fotografias selecionadas pelos arquitetos e editores, que eram publicadas nos livros e revistas relativos a determinada obra, e, aí sim, constatei que muitas das fotografias que neles se encontravam correspondiam a determinados locais e pontos de vista significativos que se aproximavam do que realmente tinha presenciado aquando da visita à obra.

O objetivo desta tese é, assim, tentar perceber o modo como a fotografia era encarada tanto pelos arquitetos, como pelos fotógrafos, bem como pela própria sociedade, no período particular relativo ao movimento de Arquitetura Moderna. Se a imagem de um edifício dependia da forma como era fotografada, tentar expor como é que esse processo era gerido, se era controlado pelos arquitetos, ou se era exclusivamente da responsabilidade dos fotógrafos. A par da forma de execução e relação com a própria fotografia, tentar perceber como é que esta era utilizada enquanto meio de representação de um projeto, numa altura em que o processo de impressão de fotografias a uma grande escala se tornou operativo. Procura-se então compreender o papel que a fotografia desempenhou neste movimento e se, nele, mais do que um mero método de representação, se tornou numa extensão da produção arquitetônica e ideologia do arquiteto.



Estrutura e Metodologia

A construção do argumento procura de certo modo acompanhar o próprio processo pelo qual a fotografia ocorre. Assim, constituem-se quatro capítulos ao longo dos quais se procura explicar este processo à medida que é constituído. Num primeiro momento começa-se por perceber como é que a fotografia foi inventada e como é que se foi desenvolvendo, tanto em termos tecnológicos como estilísticos, particularmente no caso da fotografia de arquitetura; num segundo momento em que circunstância se encontrava este meio de reprodução quando o movimento Moderno emergiu, bem como de que formas lhe podia ser útil; numa terceira parte tenta-se compreender de que modo as imagens foram construídas pelos fotógrafos, assim como perceber a relação destes com a arquitetura Moderna; e numa quarta e última fase compreender a forma como as fotografias foram abordadas e geridas pelos próprios arquitetos.

Esta relação entre a máquina fotográfica – fotógrafo – arquiteto esteve muito longe de conter esta linearidade, misturando-se e esbatendo fronteiras entre cada parte, vivendo do contributo de cada uma noutra, tendo sido provavelmente essa a razão pela qual se tornou num processo tão rico. Desta forma a construção do próprio argumento tenta acompanhar a inter-relação das diferentes partes, incorporando também a espaços o papel de cada interveniente no processo de outro.

O argumento procura ser desenvolvido através do exemplo de algumas figuras de referência, que no caso dos fotógrafos incide principalmente sobre Julius Shulman e Ezra Stoller, e no dos arquitetos sobre Mies van der Rohe, Richard Neutra e Le Corbusier. A escolha destas figuras não pretende, de forma alguma, subestimar ou esquecer o papel de tantos outros arquitetos e fotógrafos igualmente determinantes, mas, reconhecendo as limitações de um trabalho como este, optou-se por se seleccionar estas figuras devido ao contributo essencial que desenvolveram de diferentes formas, tanto para a arquitetura Moderna, como para o papel da fotografia neste movimento.

Sendo a fotografia uma das partes basilares deste trabalho, a sua importância na construção do mesmo torna-se essencial. Neste sentido, a par do texto, o argumento procura também ser construído através de imagens fotográficas, podendo ser lido não só pela parte escrita, mas também pela visual, e otimamente na relação das duas partes.



1

Fotografia, uma nova representação na Arquitetura

Luz, câmara, fixação

4 Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, p 3.

5 Ibid., p 3-4

6 Pierre-Jean Amar, *História da Fotografia*, p 13

7 Ibid., p 14

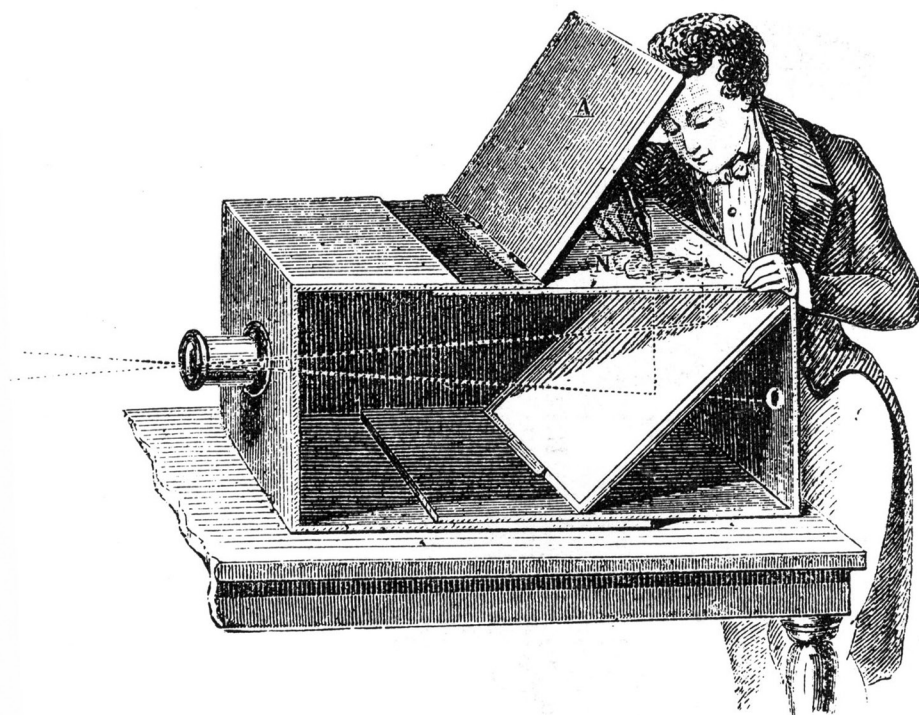
8 Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, p 6

A procura pela representação fidedigna, perfeita e absoluta do invólucro da existência humana foi permanente ao longo de vastos períodos da história da arte. Através das mais diversas formas, como a pintura ou a escultura, desenrolou-se esta tentativa de representação do real. Contudo, era evidente o elevado grau de subjetividade que caracterizava este tipo de expressões artísticas e urgia a vontade de determinar um método que fosse mecânico, e independente de qualquer tipo de interferência humana, de modo a poder produzir imagens com rigor científico e objetivo, pois, tal como refere Mary Warner Marien, “The most common uses for visual depictions in the centuries before photography was to copy the observable world and to communicate visual information in an uninflected manner. Routine commissions for landscapes and portraits did not generally call for the artist’s personal interpretation. Similarly, engravers and etchers, who produced multiple images from drawings cut into a wooden or metal plate, were expected faithfully to copy historic monuments, machines and devices...”⁴

Neste sentido, a partir do Renascimento, começaram a desenvolver-se aparelhos de auxílio ao desenho, como por exemplo um que Leonardo da Vinci ilustrou e que pela descrição de Warner Marien funcionava da seguinte forma: “A piece of netting with a series of regular, open rectangular shapes was placed in front of a subject, and the artist copied the subject as it appeared in each rectangle on to drawing paper that had been prepared with similar, but scaled-down rectangles.”⁵ Apesar do desenvolvimento de artefactos como estes ajudarem a retratar a realidade de forma mais precisa, um dos passos primordiais para a invenção da fotografia prendeu-se com descoberta de um dispositivo ótico denominado por Câmara Obscura, que se baseava no princípio de a luz viajar em linha reta. Deste modo, a luz, ao penetrar por um pequeno orifício, num espaço encerrado, iria projetar na parede oposta a esse orifício uma imagem invertida do que se encontra no exterior. Segundo Pierre-Jean Amar este fenómeno já era conhecido desde a mais remota Antiguidade e tinha sido referido no século IV a.C. pelo filósofo grego Aristóteles.⁶ Ao longo dos séculos as noções sobre este dispositivo foram-se aprimorando, através de contributos importantes de figuras históricas como Leonardo Da Vinci, até à sua primeira descrição como elemento auxiliar do desenho, elaborada por Giovanni Battista Della Porta no livro *Magiae Naturalis*.⁷

O processo evolutivo da Câmara Obscura foi se desenvolvendo, passando de salas com uma dimensão suficientemente grande, capazes de comportar pessoas dentro de si, para caixas de reduzida dimensão e equipadas com novos elementos que auxiliavam o desenho, tal como refere Warner Marien: “Over time, the room-sized chamber was made smaller and portable. It was equipped with lenses, and constructed with an internal mirror so that the upside-down image was righted and could be traced on a piece of paper placed on a translucent glass plate installed in the top of the device. Like other machines to aid drawing, the Camera Obscura did not encourage imagination or personal style, and usually produced stiff, formal images.”⁸

As imagens geradas pela Câmara Obscura representavam a realidade de uma forma completamente mecânica. Deste modo, faltava apenas determinar um processo químico através do qual fosse possível fixar uma determinada imagem, assim como poder reproduzi-la para se ter acesso



9 Pierre-Jean Amar, *História da Fotografia*, p 16

10 Ibid., p 17

11 Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, p 11

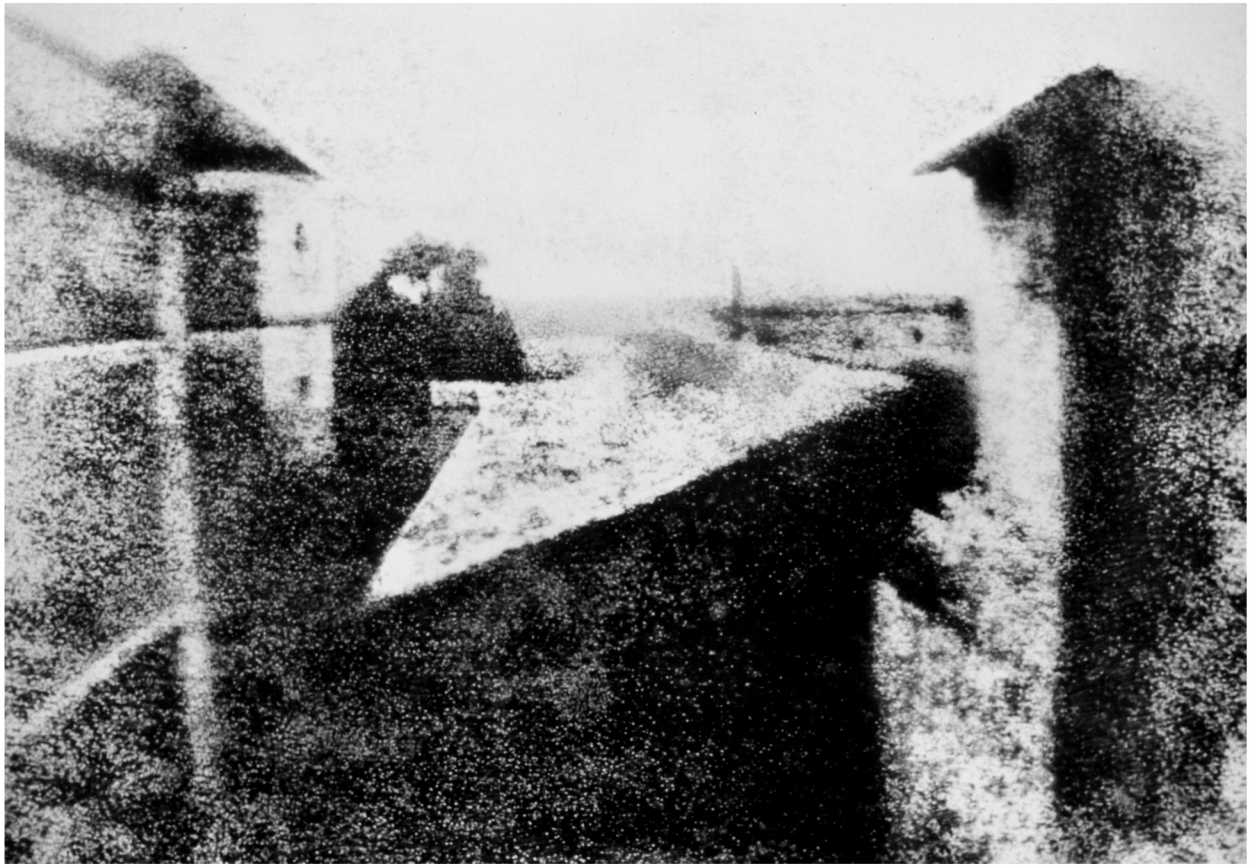
12 Rui Prata, "The Theatres of Photography, Brief History," p 3

13 Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, p 13

a um dispositivo capaz de retratar a realidade de forma aparentemente independente da capacidade artística do autor. Desde tempos muito antigos que era do conhecimento comum que a prata escurecia ao ser exposta à luz solar, contudo, de acordo com Jean-Pierre Amar, só no século XVIII, pela mão de Johann H. Schulze é que se efetuaram as primeiras experiências de escurecer películas impregnadas de cloreto de prata e ácido nítrico,⁹ abrindo caminho para que estivesse encontrado um material capaz de ser utilizado para registar as imagens obtidas pela Câmara Obscura.

A fotografia surgiu então deste modo através da fusão do desenvolvimento da Câmara Obscura, como um instrumento ótico, com o desenvolvimento de processos químicos que levaram à determinação de materiais sensíveis à luz. Servindo-se deste método, Thomas Wedgewood e o seu colaborador Humphry Davy tentaram, no início do século XIX, capturar as primeiras fotografias, utilizando a Câmara Obscura para queimar superfícies de papel ou de couro claro impregnadas em sais de prata. As suas tentativas foram, contudo, conduzidas ao fracasso, uma vez que não havia forma de fazer com que os sais de prata não continuassem a ser queimados quando expostos à luz, não tendo assim forma de fixar as imagens.¹⁰ Com o insucesso de Wedgewood e Davy, a produção das primeiras imagens fotográficas com resultado positivo é atribuída a Joseph Niépce, que inicialmente começou também por não conseguir fixar as imagens. Porém, após ajustes na sua técnica, foi capaz de o conseguir, tendo em 1826 capturado aquela que é até hoje a fotografia mais antiga, uma vista do seu estúdio, intitulada de *Point de vue du Gras*.¹¹ Atendendo à forma como estas imagens eram obtidas, Niépce designou este seu processo por Heliografia, que significa “escrita do sol” (helio – sol, grafos – escrita). Viria a associar-se a Louis Daguerre, para em conjunto criarem novas experiências que levassem a um desenvolvimento mais eficaz da técnica, quer a nível de melhorias do tempo de exposição, quer a nível do processo de fixação das imagens.

Depois da morte de Niépce, e após mais alguns desenvolvimentos, Louis Daguerre assumiu todo o protagonismo do processo desenvolvido pelos dois e apresentou, a 7 de agosto de 1839, em Paris, a primeira forma viável de produzir fotografias, embora só se tornasse reconhecido oficialmente a 19 de Agosto do mesmo ano.¹² Este processo, que intitulou por Daguerreótipo, era, tal como Warner Marien descreve, elaborado da seguinte forma: “a copper sheet plated with silver was given a high polish. The plate, as it was called, was placed with the silver side down over a closed box containing iodine. The iodine fumes fused with the silver to create silver iodide, which is light sensitive. The plate was then fitted into a Camera Obscura adapted for it and exposed to light. Exposure times varied... The plate, with its latent image, was then put in a special box and exposed to mercury fumes, which blended with the silver to produce a visible image. The still light-reactive image, was thoroughly washed with a sodium chloride (table salt) solution, which stopped the response to light, and the carefully rinsed with plain water.”¹³ Contudo, cada imagem captada tornar-se-ia única, pois este processo não permitia a sua duplicação. Pouco tempo depois, o britânico William Henry Fox Talbot apresentou o Calótipo, um outro processo que solucionava este problema, sendo o primeiro a permitir que múltiplas imagens fossem retiradas de um mesmo negativo, tendo-se tornado, desta forma, tal como refere Jean-Pierre Amar, “evidente que Talbot inventou o que será



¹⁴ Pierre-Jean Amar, *História da Fotografia*, p 23

¹⁵ Rui Prata, "The Theatres of Photography, Brief History," p 3

¹⁶ Ibid., p 7

¹⁷ Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, p 20

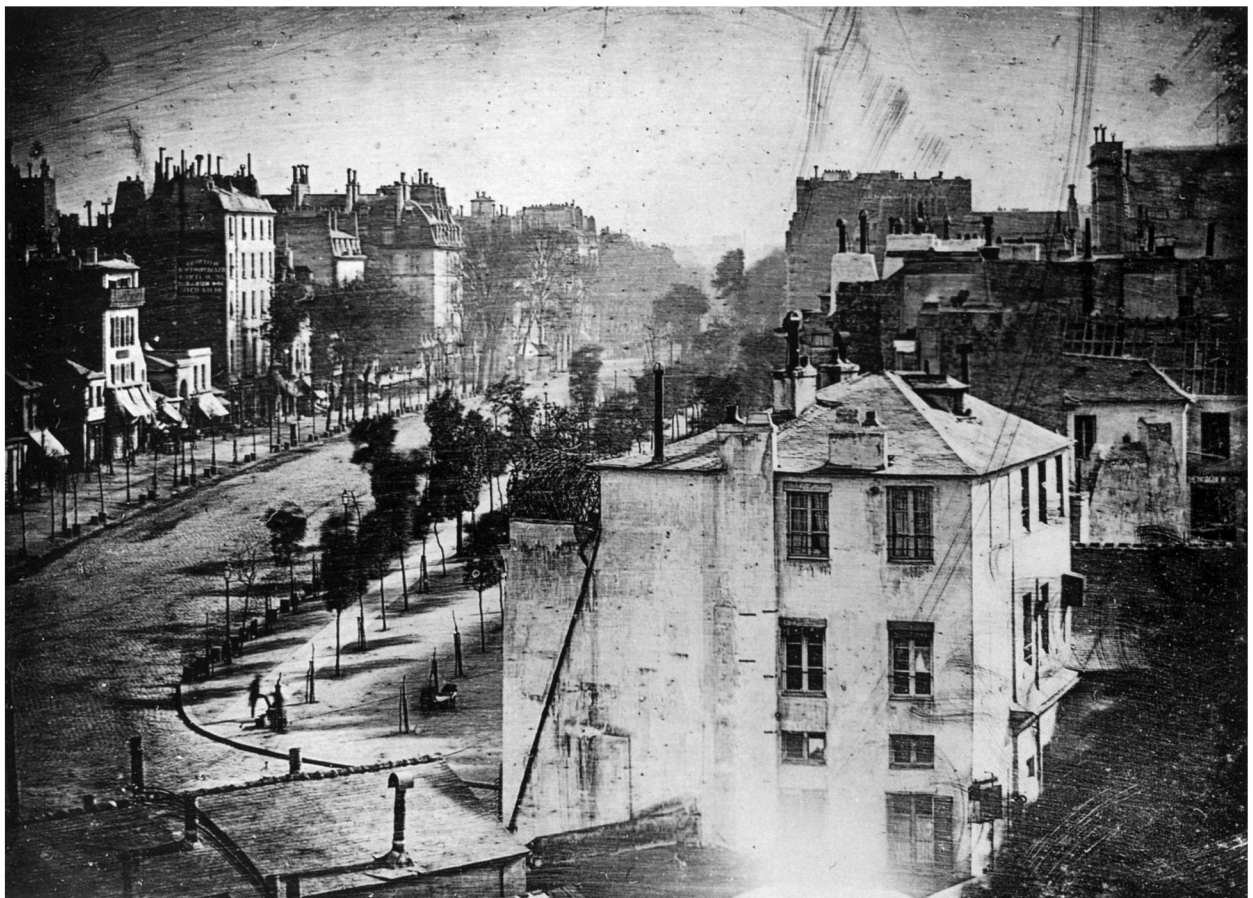
¹⁸ Pierre-Jean Amar, *História da Fotografia*, p 27

¹⁹ Giovanni Fanelli, *Storia della Fotografia di Architettura*, p 19

a fotografia moderna: o negativo-positivo.”¹⁴ Neste processo, expunha-se à luz numa câmara escura uma placa recoberta por prata, dando origem a um negativo. As imagens positivas poderiam ser criadas em salt prints (o primeiro tipo de papel fotográfico e que tinha este nome devido ao uso de sal de mesa tanto no processo de tornar o papel sensível à luz, como no de fixar a imagem) a partir do negativo, sendo que, desta forma, poderiam ser duplicadas diversas vezes. Para além do daguerreótipo e do calótipo surgiram ainda nesta altura, impulsionados pelo sucesso que a fotografia estava a ter, outros processos, como o apresentado por Hippolyte Bayard. O processo de Bayard era uma alternativa ao daguerreótipo criando também um positivo directo. Contudo, tal como Rui Prata refere, “a Academia de Ciências tinha já em marcha o reconhecimento de Daguerre”¹⁵ e, deste modo, acabou por não conseguir o reconhecimento por parte do Estado francês. Apesar da desilusão gerada por esta situação, Bayard irá ter, tal como Rui Prata salienta, um papel muito significativo para a fotografia, pois foi ele que registou a primeira imagem de um momento de encenação, “*Le Noyé*” (O afogado), em 1840, e a partir deste momento a encenação fotográfica tornou-se numa atitude que viria a ser constante ao longo de toda a história da fotografia,¹⁶ e que irá, naturalmente, também fazer parte da fotografia de arquitetura.

A criação destes processos relativamente na mesma altura gerou uma grande disputa para ver qual seria o mais bem-sucedido, tendo-se destacado o de Daguerre e o de Talbot, o que acabou por também se tornar numa disputa entre os dois países, França e Inglaterra. O daguerreótipo possuía a vantagem de criar imagens dotadas de uma grande precisão e nitidez, tal como John Herschel constatou quando enviado por Talbot a Paris para ver a qualidade dos daguerreótipos, escrevendo de volta: “It is hardly saying too much to call them miraculous... (o daguerreótipo) surpass anything I could ever conceived as within the bounds of reasonable expectation... Every gradation of light & shade is given with a softness & fidelity which sets all painting at an immeasurable distance,”¹⁷ tal como cita Warner Marien. O daguerreótipo, pelo facto de ser criado numa placa revestida a prata, possuía a capacidade de produzir imagens com um elevadíssimo grau de detalhe e definição, característica esta que o calótipo, por ser revelado em papel, não possuía, uma vez que as imperfeições deste material acabavam por reduzir a qualidade final da imagem, assim como torná-la menos durável, visto que as imagens tendiam a desvanecer-se com o tempo.¹⁸ A sua grande mais-valia residia, efetivamente, na possibilidade de se fazerem impressões ilimitadas a partir de um único negativo.

A arquitetura ficou intimamente ligada à fotografia desde este primeiro momento, uma vez que os tempos de exposição dos processos fotográficos eram bastante lentos e, portanto, os objetos que retratava tinham que ser obrigatoriamente estáticos, tal como Giovanni Fanelli explicita: “a relação entre a fotografia e a arquitetura é tão antiga, quanto a invenção da fotografia. A arquitetura, e em particular o monumento, pela sua capacidade estática no espaço sob a luz, é o sujeito ideal para a fotografia.”¹⁹ A prova inequívoca desta relação está estritamente ligada às primeiras imagens captadas quer por Niépce, quer por Talbot, quer por Daguerre, que tinham como objeto espaços arquitetónicos e urbanos. Em 1826, Niépce captou a vista da janela do seu estúdio sobre os edifícios



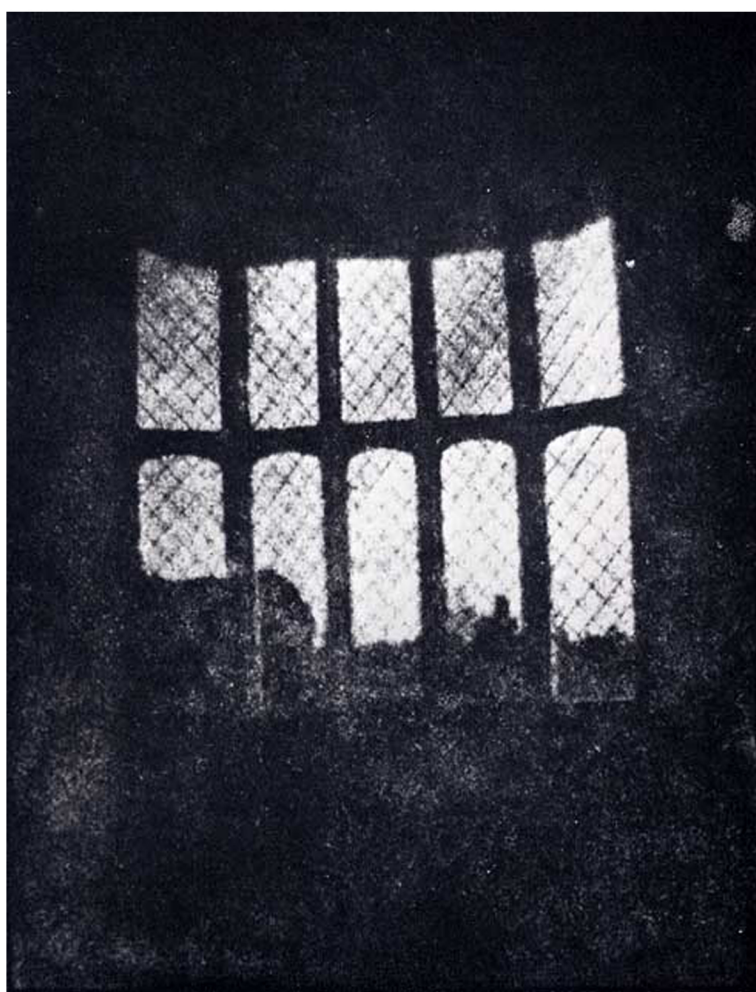
20 Robert Elwall, *Building with Light*, p 12

21 Henry Fox Talbot, cit in Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, p 23

22 Louis Daguerre, cit in Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, p 23

e paisagem envolvente; Talbot, por sua vez, captou, em 1835, uma janela da galeria sul de *Lacock Abbey*; e Daguerre captou a *Boulevard du Temple*, em Paris, à data de 1838. Atentando nas palavras de Robert Elwall, podemos perceber que para além de Daguerre captar edifícios nos seus daguerreótipos por força da arquitetura ter características adequadas a este processo, também era um tema do seu interesse, pois a sua formação era na área desta disciplina: “Louis-Jacques-Mandé Daguerre had trained as an architect, and the depiction of architecture had been central to his attempts to find a more realistic way of presenting the subjects featured in his illusionistic spectacles, the dioramas.”²⁰

Fruto do enorme sucesso que foi a apresentação destes dois processos, o daguerreótipo e o calótipo, estava então lançado o início da fotografia. Este novo método, finalmente, após vários séculos de procura e desenvolvimento, permitia captar imagens aparentemente fiéis, objetivas e desprovidas da necessidade de o autor aplicar as suas capacidades artísticas, tornando-se nesse sentido acessível a qualquer pessoa. Os próprios criadores realçavam essa característica, sendo que para Talbot, citado por Warner Marien, a fotografia regista a realidade “by optical and chemical means alone; (the image is) impressed by Nature’s hand,”²¹ e Daguerre afirmou que “the daguerreotype is not an instrument which serves to draw nature; but a chemical and physical process which gives her power to reproduce herself.”²²



Do carácter documental ao pitoresco

23 Phillipe Dubois, *O Acto Fotográfico*,

24 Ibid.,

25 Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, p 57

26 Ibid., p 57

27 Ibid., p 57

28 Robert Elwall, *Building with Light*, p 16

29 Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, p 58

A fotografia, na época da sua criação, era indissociável da ligação à ideia de “verdade”, pois consistia aparentemente num “procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural” (segundo as leis da ótica e da química), sem que intervenha diretamente a mão do artista,”²³ tal como descreve Phillippe Dubois. Deste modo, a fotografia, para muitos autores, ao parecer excluir qualquer grau de subjetividade do seu *modus operandi*, tornava-se num processo documental por excelência, uma vez que, aparentemente, “... não interpreta, não seleciona, não hierarquiza.”²⁴

O carácter documental da fotografia, associado à sua íntima ligação com a arquitetura, serviu para expor e dar a conhecer obras e monumentos históricos que se encontravam em distantes partes do mundo, assim como registar o património em imagem, para que em tempos futuros fosse possível executar obras de restauro com o maior rigor e fidelidade possíveis. Neste contexto, a *Comission des Monuments Historiques*, entidade francesa que tinha como função a conservação e restauro dos edifícios que ameaçavam ruir, lançou, em 1851, a pioneira *Mission Héliographique*.²⁵ Esta missão foi a primeira grande encomenda feita pelo Estado francês e deu um ímpeto determinante para este novo meio. O objetivo era o de fazer um levantamento fotográfico exaustivo do património arquitetónico francês, para que, de certo modo, se pudesse documentar a realidade e, através deste testemunho, auxiliar a manutenção futura do referido património.²⁶

Para a Mission Heliographique, a comissão elaborou uma lista de monumentos a serem fotografados e determinou o tipo de enquadramentos que seriam desejados, tendo, contudo, dado alguma liberdade aos cinco fotógrafos selecionados para o projeto, sendo eles Edouard Baldus, Hippolyte Bayard, Henri Le secq, Gustave Le gray e Olivier Mestral.²⁷ A cada um destes fotógrafos foi designada uma região no país e, no ano de 1952, a *Comission des Monuments Historiques* já estava na posse de cerca de 300 negativos e impressões. Contudo, estes registos realizados não foram muito divulgados nem publicados, augurando uma espécie de fracasso por parte da missão. Uma das causas determinantes para tal estará no facto de o resultado não ser tão homogéneo quanto o esperado pela comissão, existindo muitas variações no estilo e ênfase entre cada fotógrafo, tal como defende Robert Elwall, observando ainda que “the mission clearly demonstrated that, even with given subjects such as buildings, photography was not a mechanical act but one in which the photographer could exercise interpretative choices.”²⁸ Este tipo de interpretações foram desenvolvidas por exemplo por Edouard Baldus que ao fotografar o Claustro de Saint-Trophine em Arles, no ano de 1951, de acordo com Warner Marien, “rather than accept the modest range of his lens, which could not encompass the full scope of the cloister, Baldus made tem sharply focused negatives and subtly connected them. He retouched the joins, and accentuated tones across the negative’s surface.”²⁹

Começou assim a emergir a ideia de que a fotografia não era apenas uma representação mimética da realidade e que o seu processo mecanizado podia ter várias formas de intervenção humana, que atribuíam um carácter muito próprio a cada imagem, tal como é explicado por Le Gray, um dos fotógrafos da missão, citado por Elwall: “by varying the focus and the exposure time, the artist



³⁰ Gustav Le Gray, cit in Robert Elwall, *Building with Light*, p 16.

³¹ Robert Elwall, *Building with Light*, p 18.

³² Ibid., p 17.

³³ *Photographic News*, vol. 4, 29 january 1858, p. 97, cit in Robert Elwall, *Building with Light*, p 18.

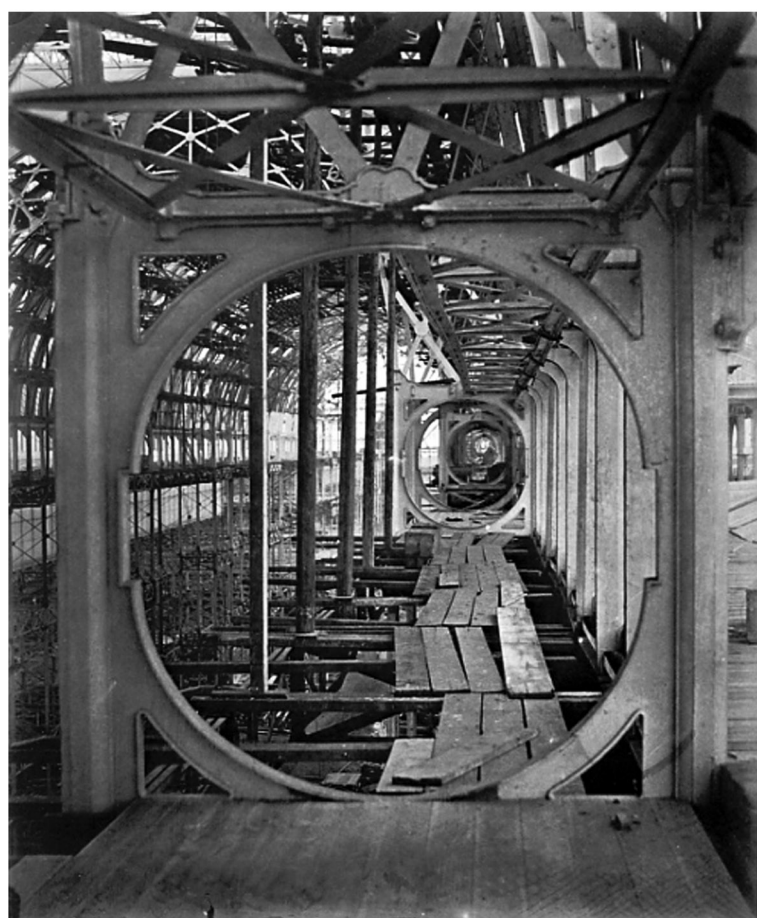
can emphasize or sacrifice any part he wants, and depending on how he feels, go from extremes of powerful shadow and light to effects of softness and suavity in the same site and subject.”³⁰

Todavia, a fotografia era indubitavelmente considerada o instrumento documental por excelência, e, como tal, continuou a ser fortemente marcada pelo registo de imagens de edifícios antigos, tendo como objetivo servir o seu futuro restauro, assim como, em muitos casos, criar postais ilustrados para serem comercializados, com grande sucesso, pela população em geral e não apenas no domínio da arquitetura. Por estas razões, os edifícios contemporâneos não eram alvo de um registo fotográfico tão frequente como os edifícios históricos, embora alguns edifícios, como por exemplo o “Novo Louvre” em Paris e o *Crystal Palace* em Londres, tivessem também sido alvo de extensas coberturas fotográficas. A forma como estas duas obras foram fotografadas, o *Louvre* por Edouard Baldus e o *Crystal Palace* por Philip Henry Delamotte, representou a diferença notória que emergiu entre o tipo de registo de imagem existente em França e em Inglaterra.

A extensa abordagem de Baldus ao Louvre, que consistiu em mais de cinco mil fotografias, incluindo o processo de construção, a fase acabada, o recheio e elementos interiores, foi representada de uma forma analítica, característica do estilo de imagem francês, que, tal como Robert Elwall refere, “was based on orthogonal modes of representation – plan, section and elevation,”³¹ e deste modo, como o autor continua a explicar, “the large glass plates he employed result in a pin sharp clarity of detail and, together with tightly framed compositions focusing on the building to the exclusion of all else, imparted a commanding presence to the photographs that perfectly complemented and celebrated the monumentality of the second empire state.”³²

No que diz respeito à obra fotográfica que Delamotte produziu sobre o *Crystal Palace*, era claramente notória a predominância da tradição pitoresca característica do estilo utilizado pelos fotógrafos ingleses, onde também se destacavam nomes como o de Francis Bedford e Roger Fenton. Porém, este aspeto pitoresco não era muito apreciado por parte da imprensa britânica, que valorizava muito mais a abordagem analítica utilizada em França, tal como é perceptível, por exemplo, nesta crítica elaborada pela *Photographic News* e que Elwall cita no seu livro *Building with Light*: “in most of their productions, the English photographs appear to have aimed chiefly at the picturesque. To render architectural photographs valuable as studies to the architect, the picturesque must frequently give way to the exhibition of form and detail. It is necessary for the photographer to know what the architect requires in representation of edifices. It is but too evident that the majority of the photographers whose works are exhibited are entirely ignorant of what architect requires.”³³

Esta dicotomia entre uma abordagem mais analítica ou mais pitoresca, que apareceu primeiramente neste confronto entre o estilo utilizado em Inglaterra e em França, vai presente ao longo do desenrolar da história da fotografia, sendo inclusive bem visível no caso de fotógrafos da era Moderna como Ezra Stoller e Julius Shulman.



A forma bem-sucedida com que a fotografia estava a impor-se no mercado suscitou, naturalmente, o interesse em torná-la um negócio rentável. Assim, em 1860, a fotografia já era dominada por grupos fotográficos, empresas que se encarregavam de produzir grandes quantidades de imagens. Estes grupos eram constituídos por fotógrafos principais que transmitiam diretrizes a outros fotógrafos sobre o modo como as fotografias deviam ser captadas. Desta forma, era possível criar um relatório homogêneo, apesar de ser criado por diferentes fotógrafos. Em alguns casos também eram adquiridas fotografias captadas por fotógrafos locais.

A fotografia de arquitetura, por ser endereçada a um público-alvo muito reduzido, não era rentável do ponto de vista comercial. Desta forma, a generalidade dos grupos fotográficos tinha como corpo de trabalho temas não relacionados com a arquitetura, e as que mesmo assim produziam fotografias ou postais sobre esta área disciplinar, como por exemplo os Delmaet & Durandelle ou os Fratelli Alinari, dedicavam-se mais a captar obras do passado, monumentos históricos como o Pártenon ou o Coliseu de Roma, do que obras contemporâneas.

A proliferação de fotografias, à medida que o mercado se ia desenvolvendo, crescia cada vez mais, assim como as máquinas fotográficas e as placas para impressão iam ficando mais eficazes, portáteis, e a tornarem o processo mais rápido. O uso de fotografias por parte dos arquitetos ia sendo, portanto, cada vez maior. Paralelamente, o mercado de construção também estava em crescimento e começou a urgir a necessidade de existirem fotógrafos especialistas em fotografia de arquitetura. Deste modo, tal como Robert Elwall refere, seria possível os arquitetos terem imagens que lhes permitissem “keep track of their works in progress and to impress prospective clients, fellow architects or the public at large. Clients were similarly anxious to have their creations commemorated.”³⁴

Neste contexto, começaram a surgir empresas especializadas em fotografia de arquitetura, de entre as quais uma das que mais se notabilizou foi a Bedford Lemere & Co. Esta empresa, de acordo com Elwall, retratou edifícios de todas as épocas e a sua produção “marked a new era in British architectural photography rejecting the picturesque conventions that up to then had governed its practice.”³⁵ Tal como o autor continua a explicar, as suas fotografias eram geralmente tiradas “in dull, diffuse light using very small lens apertures. This technique required long exposures and hence excluded people, but it did facilitate the overall sharp definition insisted upon by the company’s clients, ... the views were framed not for pictorial effect but to convey the maximum amount of information on a single plate. Unlike topographical photographers working in Britain, for whom the building was generally part of a larger scene, for Bedford Lemere & Co. it was the essence of the composition and, in defiance of picturesque orthodoxy, its surroundings were largely ignored.”³⁶

A fotografia de exteriores não foi o único aspeto em que os Bedford Lemere quebraram com a tradição e se destacaram. Também na fotografia de cenas interiores, que ocupou parte importante e significativa da sua obra, foram inovadores ao alterarem por completo a disposição do mobiliário no espaço, se necessário, de modo a que a ideia que pretendiam fazer passar daquele cenário fosse mais facilmente alcançada. Este tipo de abordagem fica claramente testemunhado pelas



³⁷ Louis de Baudot, cit in Robert Elwall, *Building with Light*, p 70

³⁸ Juhani Pallasmaa, *The Embodied Image*, p 65

³⁹ Robert Elwall, *Building with Light*, p 55

⁴⁰ Ibid., p 60

palavras de Louis de Baudot, um assistente de Harry Lemere, citado por Robert Elwall: “He would, if necessary, move every ornament in the place, shift every piece of furniture. ... Often he would turn a table “upside down” to get it to what he felt right.”³⁷ A alteração da disposição do mobiliário nas cenas interiores, aqui introduzidas por Bedford Lemere, vai ocupar um papel fundamental na fotografia das obras do movimento de Arquitetura Moderna.

Empresas especializadas em fotografia de arquitetura, como os Bedford Lemere & Co., foram começando a surgir com uma maior frequência e o número de imagens referentes a arquitetura, conseqüentemente, começou a ser extenso. A relativa facilidade de acesso a imagens de obras arquitetônicas dispersas pelo mundo alterou o modo de projetar e sobretudo a base de referências visuais e arquitetônicas que os arquitetos tinham à sua disposição. A possibilidade de ter acesso à maior quantidade possível de imagens e, naturalmente, ao tipo de espaços que estão representados nelas, assim como as suas atmosferas, são determinantes na criação de um trabalho artístico, neste caso arquitetônico, tal como Juhani Pallasmaa explica: “during the arduous process of making, unconscious experiences, memories and motives directly influence the emerging work and secretly becomes part of its essential contents. The artistic work is a struggle – or collaboration – between the conscious ego and the suppressed unconscious contents of the mind.”³⁸ A importância de observar uma grande quantidade de imagens que servirão como referência no ato criativo vai ser aprofundada posteriormente, por exemplo, em figuras como Le Corbusier. Assim, tornou-se determinante o papel que a fotografia assumiu enquanto geradora de uma espécie de biblioteca mental. Ao alojar no imaginário de muitos arquitetos o visionamento de uma série de novos espaços arquitetônicos, revelou-se determinante na influência da criação arquitetônica.

Um dos arquitetos que personifica esta situação e que foi portador de uma notável coleção de fotografias de arquitetura, fazendo o respetivo usufruto dela como referência para a criação projetual, foi Henry H. Richardson. Esta situação é atestada e explicitada pelas palavras de um aluno seu que afirma, citado por Elwall, que “Inspiration is the key-note of Mr. Richardson’s idea in the student’s training ... your eyes are arrested by the choice of selection of photographs of medieval and other architecture which cover every available wall-space, so that the student when wearied with is pencil may refresh his vision and mind by a study of what is around him.”³⁹

A reprodução cada vez mais intensa de fotografias de arquitetura, não só afetou o modo dos arquitetos trabalharem, como também gerou alterações profundas no âmbito do ensino. As grandes empresas, para além de produzirem imagens em forma de postais, também começaram a produzir essas imagens em slides próprios para serem exibidos através da Lanterna Mágica. Este aparelho, introduzido por William e Frederick Langenheim, em 1849, possibilitou que, nas aulas de arquitetura, normalmente ilustradas por imagens impressas, se passasse a utilizar este dispositivo, que, ao projetar as imagens num pano branco, tornava a sua visualização mais apropriada a uma vasta audiência.⁴⁰



Fotografia amadora e Pictorialismo

41 "History of Kodak: Milestones Chronology 1878-1929"

42 Tal como estava descrito no anúncio

43 Phillipe Dubois, O Acto Fotográfico, p 25

44 Alfred Stieglitz, cit. in Ingo F. Walther, Arte do Século XX, vol. II, p 622

45 Mary Warner Marien, Photography: A Cultural History, p 174

Sob o slogan *"You press the button - We do the rest."*⁴¹ George Eastman apresenta, em 1888, a *Kodak no.1*. Descrita como "a única câmara fotográfica que qualquer pessoa podia utilizar sem instruções,"⁴² estava então apresentada aquela que seria a primeira máquina fotográfica em forma de caixa e a utilizar um rolo fotossensível. Devido à sua portabilidade e facilidade de uso, aliando a política de preços baixos relativa às câmaras fotográficas praticada pela *Kodak*, o lançamento desta camara assinalou de certa forma o começo da fotografia amadora, fazendo com que, no início do século XX, a fotografia e câmara fotográfica já estivessem ao alcance da grande parte da população

A fotografia enquanto representação mecânica da realidade, a ideia que esteve na base da origem deste meio, começava a não fazer sentido e gradualmente foram ganhando expressão várias correntes que se opunham à noção inicial da fotografia como espelho do real. Assim, as fotografias passaram a ser interpretadas como tendo um carácter próprio e subjetivo, onde a intervenção do homem assumia um papel de destaque, deixando deste modo de serem pensadas como uma forma de representação aparentemente impermeável a qualquer subjetividade. Desta forma, no início do século XX, tal como Phillipe Dubois refere, "insistiu-se em demonstrar que a imagem fotográfica não é um espelho neutro mas sim um utensílio de transposição, de análise, de interpretação, de transformação do real, do mesmo modo que a língua, por exemplo."⁴³

Fotógrafos como Eugène Atget, através de um uso expressivo dos jogos de luz e sombra e, do uso pontos de vista muito próprios sobre as "suas" ruas de Paris, ajudaram a consumir esta alteração no modo de entender a fotografia, reforçando o carácter artístico e subjetivo da imagem fotográfica. Neste sentido, com base na promoção de uma expressão mais artística da fotografia, surgiu o Pictorialismo. Este movimento, que emergiu entre a parte final do século XIX e o início do século XX, tendo como figura maior Alfred Stieglitz, é visto como tendo sido a primeira tentativa de elevar a fotografia à categoria de arte. Deste modo, para os pictorialistas, o importante era a representação das emoções e das ideias, e não dos factos. Stieglitz considerava que "o equipamento fotográfico: lentes, câmara, chapa, etc., constituem um instrumento flexível e não um tirano mecânico,"⁴⁴ ou, como Warner Marien refere, para um pictorialista "the photographer is not helpless before the mechanical means at his disposal. He can master them as he may choose, and he can make lens see with his eyes, can make the plate receive his impressions."⁴⁵ Assim, o seu objetivo era fazer uso deste equipamento de forma a produzir imagens que, ao serem desfocadas, granuladas, com grande foco na atmosfera representada, assim como nas relações com a luz, pudessem expressar a sua visão sobre determinado objeto fotográfico.

O Pictorialismo surgiu também como uma reação à standardização e à utilização e comercialização em massa da fotografia, pois, tal como Warner Marien refere, "their results were in obvious visual opposition to the sharp black-and-white contrasts of the commercial print. Pictorial photographs were frequently printed on textured paper, unlike the glossy surface of commercial photographs, so that they resembled watercolors... Pictorialists valued the symbolic control over industry and



46 Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, p 174

47 "Pictorialismo," In Infopédia

48 *The Builder*, vol.103, 20 September 1912, p.233, cit in Robert Elwall, *Building with Light*, p 92

49 Louis Kahn, cit in Pallasmaa, *The Embodied Image*, p 122.

50 Frederick Evans, cit in Elwall, *Building with Light*, p 92.

a sense of superiority over the snapshooters, who did not even develop their own film.”⁴⁶ Assim, “tentavam através das suas imagens fazer uma aproximação à pintura, manipulando muitas vezes as fotografias à mão, alterando a granulação, os tons, modificando ou suprimindo elementos de forma a assemelhar as fotografias a pinturas ou aguarelas.”⁴⁷ Naturalmente, esta tendência cada vez maior para que o Pictorialismo se tornasse numa forma de expressão começava a ser incompatível com a necessidade de a fotografia de arquitetura retratar as obras arquitetónicas com rigor, tal como a revista *The Builder*, num artigo citado por Elwall, criticou ao apontar que estas eram representadas “under some semi-poetic title, which is irritating when the building possesses any features of interest, and we are not able to identify it.”⁴⁸ Este problema foi reconhecido e entendido por muitos pictorialistas, que concluíram que a arquitetura não era um tema apropriado para os seus trabalhos, passando a concentrar-se mais em paisagens e retratos. O Pictorialismo pode não ter resultado na sua relação com a fotografia de arquitetura, mas a mensagem que trouxe de ser necessário abordar as obras por um ponto de vista individual, único de cada fotógrafo, e que retrata as mesmas também sob o ponto de vista das sensações que geram, assim como da atmosfera que as envolve, foi marcante para toda a história que o sucede.

Houve, contudo, alguns fotógrafos capazes de conciliar as necessidades da fotografia de arquitetura, com o espírito e a intenção do Pictorialismo, sendo Frederick Evans o que de forma mais brilhante se destacou. O seu trabalho notabilizou-se sobretudo com as imagens que produziu sobre as catedrais francesas e inglesas, onde se destacava a forma magnífica e emocionante com que tratava a relação da luz natural com o espaço, permitindo que esta se derramasse sobre o interior das catedrais e, deste modo, revelasse o seu espaço, bem como os seus pormenores. As palavras de Louis Kahn “the sun never knows how great it is until it hits the side of a building or shines inside a room,”⁴⁹ embora proferidas num outro contexto, não poderiam ser mais adequadas para descrever a beleza e emoção retratadas nas fotos de Frederick Evans.

Captar um espaço, de modo a que a perceção deste fosse o mais aproximada possível do real, era o grande objetivo de Evans. Contudo, a forma como procurava alcançar esse objetivo diferia profundamente do tipo de fotografia objetiva e desprovida de emoção que foi comum nos fotógrafos de arquitetura do século XIX. Para Frederick Evans, importava então captar a verdadeira atmosfera de um espaço, o sentimento que se nutria dentro deste, e fazê-lo através de uma perspetiva real, que possa realmente ser vivenciada nele, e não resultado de uma imagem distorcida por uma grande objetiva. Este processo era por vezes muito longo e Evans dedicava vários dias ao estudo de um espaço para perceber as suas características e refletir sobre elas, como descrito pelas suas palavras, citadas por Elwall: “Try for a record an emotion rather than a piece of topography. Wait till the building makes you feel intensely, in some special part of it or other; then try and analyse what gives you that feeling, see if it is due to the isolation of some particular aspect or effect, and then see what your camera can do towards reproducing that effect, that subject.”⁵⁰ Um exemplo desta forma emocionante com que procurava captar os espaços pode ser vista numa das suas mais famosas fotografias, *A Sea of Steps*, na Wells Cathedral, e que, tal com Warner Marien descreve, já



⁵¹ Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, p 182

⁵² Robert Elwall, *Building with Light*, p 93

várias fotografias tinham sido registadas sobre aquele espaço, mas “Evans chose a point of view that opposed the wide lower stairs with the foot-worn, wave-like higher stairs on the left. His photograph was taken at a time of day when the individual steps were fringed with light, like whitecaps on the sea.”⁵¹

Tal como Robert Elwall explicita, o contributo de Evans é testemunho de três aspetos determinantes, introduzidos pelo Pictorialismo, para a fotografia de arquitetura nas épocas vindouras, nomeadamente na era moderna, sendo eles: “it re-emphasized the importance of the imaginative use of light; it demonstrated that photography could often say more about architecture through suggestive fragmentary views than through the all-inclusive statement; and it reasserted the need for an interpretative treatment of architecture.”⁵² Estes aspetos não foram os únicos que surgiram no Pictorialismo e influenciaram o movimento seguinte. Numa fase posterior, os fotógrafos pictorialistas começaram a desinteressar-se pela atmosfera e emoção gerada pelos edifícios e atribuíram um foco predominante à sua forma. Os fotógrafos americanos, de entre os quais se destacou Alvin Langdon Coburn, influenciados pelo aparecimento dos arranha-céus, foram os principais percursores desta ideia. A série de fotografias utilizando planos picados *New York from its Pinnacles*, de Coburn, que capta a cidade de Nova Iorque através do topo de alguns dos seus edifícios, com lentes de grande angular, é o exemplo mais claro disto e que antecipa por completo o próximo movimento na fotografia de arquitetura.



2

Fotografia na Arquitetura Moderna

Uma Nova Visão

53 Le Corbusier, *Por Uma Arquitetura*, p 21

54 L'Esprit Nouveau, cit in Le Corbusier, *Por Uma Arquitetura*, p 59

55 Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, p 130

56 Fritz Schmalenbach, cit in Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, p 130

57 Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, p 137

No início do século XX começaram a emergir as linhas de pensamento que viriam a fundar o movimento de Arquitetura Moderna. As potencialidades estéticas e funcionais da máquina tornaram-se no epicentro da criação artística, principalmente no campo arquitetónico, que iria procurar as suas novas referências à indústria, à engenharia e aos transportes. Le Corbusier salienta este aspecto em *Vers une architecture*, afirmando: “Uma grande época começa. Um espírito novo existe. Existe uma multidão de obras de espírito novo; são encontradas particularmente na produção industrial.”⁵³ Esta ideia já tinha sido promovida por si no primeiro número da *L'Esprit Nouveau*, em Outubro de 1920, onde referiu que, “ninguém nega hoje a estética que exala das criações da indústria moderna. Cada vez mais, as construções, as máquinas se afirmam com proporções, jogos de volumes e de matérias tais que muitas delas são verdadeiras obras de arte.”⁵⁴

Neste contexto, no início da década de 1920, surgiu na Alemanha um movimento artístico intitulado Nova Objectividade (*Neue Sachlichkeit*), que rejeitava as ideias dos movimentos expressionistas como a envolvimento romântica, ou a visão pessoal do autor, em prol de ideias baseadas numa objetividade condicente ao propósito do objeto, na sobriedade, em factos puros, e na admiração pela funcionalidade. Tal como refere Kenneth Frampton, o termo, apesar de já conhecido, foi introduzido por G. F. Hartlaub quando, em 1923, proferiu a expressão “*die neue sachlichkeit*” (a nova objetividade) para identificar uma escola de pós-guerra que defendia a pintura Anti-Expressionista.⁵⁵ Porém, o termo não era apenas referente à pintura, tal como Frampton salienta ao citar Fritz Schmalenbach: “in reality, it was not the objectivity of the new painting which the term was intended in the first place and above all to formulate, but something more universal underlying this objectivity and of which it was the expression, a revolution in the general mental attitude of the times, general new *Sachlichkeit* of thought and feeling.”⁵⁶

Dentro do espírito da Nova Objectividade, também no campo da fotografia se desenvolveu um movimento que se baseava nos ideais desta. Este movimento, que teve em Albert Renger-Patzsch uma das figuras mais preponderantes, impunha-se contra o Pictorialismo e a sua procura pela representação de uma atmosfera, defendendo que as imagens deviam ser desprovidas de todos os impulsos subjetivos, captadas num registo de grande precisão, quase que assemelhando-se a desenhos técnicos de engenharia, para, deste modo, alcançar o maior grau de objetividade possível. Estes princípios, de sobriedade e de grande precisão técnica, eram também os mesmos princípios que a Nova Objectividade defendia para a arquitetura, onde as superfícies com um aspeto austero construídas em betão, ferro ou vidro imperavam.⁵⁷ Pela primeira vez a fotografia de arquitetura e a arquitetura regiam-se pelos mesmos valores, tornando-se complementares uma da outra e ajudando a que se desenvolvessem mutuamente. Robert Elwall cita um artigo que Philip Morton Shand escreveu na época para a *Architectural Review*, e no qual salientou esta relação arguindo que “The two fields in which the spirit of our age has achieved its most definite manifestations are photography and architecture. Did modern photography beget modern architecture or the converse? It is an interesting point. But since their logical development was simultaneous, and their interaction considerable, it hardly matters which. What does matter is that it was the same sort of



58 Philip Morton Shand, cit in Elwall, *Building with Light*, p 125.

59 Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, p 252

60 Ibid., p 252

61 El Lissitzky, cit in Robert Elwall, *Building with Light*, p 132

62 Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, p 292

mind and power of vision which has produced both; and that both are based on abstract form.”⁵⁸ Esta conexão íntima existente entre a fotografia e a arquitetura é expressa de uma forma muito clara pelas fotografias de Werner Mantz.

Partilhando vários valores da Nova Objectividade, como o da fotografia dever ser uma forma de representação artística, ao mesmo tempo emergiu o movimento da *New Vision* (*Neues Sehen*). Este movimento artístico, muito ligado à *Bauhaus* e ao Construtivismo Russo, do qual se destacaram artistas como László Moholy-Nagy e Alexander Rodchenko, procura encorajar a experimentação. Tal como Moholy-Nagy refere, citado por Warner Marien, “the first and foremost issue for photography was to determine a more or less exact photographic language independent of the past.”⁵⁹ Este movimento rejeita os pontos de vista perspéticos mais tradicionais e usa primordialmente planos picados e contrapicados, de forma a poder mostrar novas experiências espaciais.⁶⁰ Moholy-Nagy utiliza, por exemplo, planos contrapicados para expor as potencialidades das varandas, que eram um elemento de destaque desta nova arquitetura Moderna.

Muito embora estes tipos de pontos de vista distorcidos tenham sido introduzidos pela *New Vision* com a intenção de promover novas experiências do olhar, e novas experiências espaciais, a verdade é que também acabam por ser resultado da realidade que surge principalmente no contexto americano. Com o aparecimento do arranha-céus, muitas vezes o único ângulo em que é possível apanhar a totalidade de um edifício é olhando para cima com um plano contrapicado. Um exemplo bastante elucidativo disto são as fotografias tiradas por Erich Mendelsohn, em várias cidades dos Estados Unidos, como Nova Iorque ou Chicago, e publicadas no livro *Amerika* (ver p. 49). Ao longo deste, Mendelsohn expõe as ruas quase como ele as viu, captadas através do seu ponto de vista, olhando de baixo para cima, tal como El Lissitzky tão bem descreve: “Leafing through the pages for the first time grips us like a dramatic film. Completely strange pictures unwind before your eyes. You have to hold the book over your head and twist it around to understand some of the photographs. The architect shows us America, not from the distance, but from the inside; he leads us through the canyons of its streets.”⁶¹

Os movimentos que tinham grande expressão na Europa acabaram também por contaminar os fotógrafos americanos, como por exemplo Charles Sheeler, que foi bastante influenciado pelo trabalho de Renger-Patzsch. Nas fotografias tiradas ao complexo da *Ford Motor Company*, em River Rouge, e que foram muito reproduzidas à época, é notório um sentido de abstração e rigidez que em muito se aproxima da obra de Renger-Patzsch e, consequentemente, da Nova Objetividade. Por outro lado, fotógrafos como Ralph Steiner e Berenice Abbott, ou mesmo Walker Evans, nas suas fotografias sobre Nova Iorque, tinham uma clara influência de Moholy-Nagy e de Mendelsohn, ao usarem frequentemente planos picados e contra-picados. Contudo, estes fotógrafos não negavam, de forma tão radical quanto os europeus ligações a estilos anteriores. Berenice Abbott, tal como refere Warner Marien, enquanto esteve em Paris, chegou mesmo a estudar com Eugène Atget e, após a sua morte, adquiriu as suas imagens.⁶²



No início da década de 1930, os movimentos fotográficos modernos já estavam bem enraizados no seio dos fotógrafos de arquitetura e a relação entre arquitetura e fotografia era cada vez mais próxima. Esta ligação tornar-se-ia irreversível quando as fotografias começaram a ser disseminadas com bastante sucesso pelas publicações de arquitetura, publicitando as obras a uma escala com uma dimensão completamente nova, desta forma projetando a carreira dos arquitetos como nunca antes tivera acontecido.

Na Europa, fotógrafos como os Dell & Wainwright foram dos principais responsáveis pelo sucesso desta relação da fotografia de arquitetura com as publicações impressas. Esta firma tinha um registo fotográfico perfeitamente enquadrado com os padrões da época, como a utilização de "tipped views with strong diagonals; bold and cast shadows; (e) the oblique-angle shot that enabled them to emphasize the repetitive rhythms of modern architecture."⁶³ Após uma colaboração de grande sucesso, em 1929, com a revista britânica *Architectural Review*, foram convidados por esta a tornarem-se fotógrafos oficiais da publicação. Aí, através de várias participações com fotografias notáveis sobre casas do movimento de Arquitetura Moderna, onde expunham a beleza das suas formas brancas, num jogo de contrastes entre luz e sombra, puderam demonstrar a importância que a fotografia acarretava, o que lhes atribuiu um papel central na missão da revista em promover a Arquitetura Moderna.

Na América ocorria o mesmo tipo de fenómeno, sendo que aí era a firma Hedrich Blessing, de Chicago, que sobressaía. Esta firma constituiu um modelo de sucesso quer na década de 1930, quer no pós-guerra, e continua a exercer atividade nos dias de hoje. O primeiro trabalho de grande reconhecimento público foi a cobertura fotográfica que Ken Hedrich fez aos edifícios da *Century of Progress World's Fair*, em Chicago, do qual se destaca a fotografia noturna ao pavilhão da Chrysler Motors. Com esta fotografia, Ken Hedrich introduziu um elemento que era ignorado, e até rejeitado pelos seus homólogos europeus, o drama. Esse efeito foi em parte conseguido pela conjugação de elementos como "To light that building up, and use the reflecting pool — nobody had ever really done anything like that before,"⁶⁴ tal como refere Chrysanthé B. Broikos.

Fruto do grande sucesso que fotos como esta obtiveram, e aliado à relação de compreensão da obra arquitetónica que demonstravam ter, os Hedrich Blessing foram apontados como fotógrafos oficiais da *Architectural Forum*. Esta colaboração com a revista permitiu-lhes realizar várias coberturas fotográficas de obras dos principais arquitetos da época, entre as quais se destaca uma comissão apontada em 1937 para fotografar os trabalhos recentes de Frank Lloyd Wright. Para além do início de uma amizade e parceria, que iria perpetuar-se ao longo da vida, entre os fotógrafos e o arquiteto, desta comissão resultou a famosa fotografia de Bill Hedrich à "Casa da Cascata." Esta imagem, que se tornou na mais reproduzida na história da arquitetura, era representativa do aspeto intemporal que os Hedrich Blessing, e a nova vaga de fotógrafos de arquitetura, faziam transparecer nas suas imagens. Ao fotografar as obras no intervalo de tempo composto entre o final da construção e a sua utilização por parte do cliente, captam uma imagem de um edifício perfeito e acabado, exprimindo da melhor forma a ideia e visão do arquiteto. Porém, esta fotografia



65 Robert Elwall, *Building with Light*, p 148

66 Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, p 153

67 Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses*, p 31.

desenquadrava-se ligeiramente do tipo de registo habitual na firma, mas sobretudo afastava-se das convenções correntes na Europa, que tendiam a separar por completo a paisagem da obra arquitetónica. De modo inverso, aqui a natureza é parte integrante e fundamental da composição, sendo usada de forma a realçar a ilusão de que a casa nasce do próprio terreno. Inicialmente, Frank Lloyd Wright não foi grande apreciador da imagem por considerá-la muito acrobática, mas posteriormente, e talvez rendendo-se ao enorme sucesso que esta revelou ter, transformou-se numa das suas imagens prediletas sobre esta obra.⁶⁵

As publicações de arquitetura, com a introdução de fotografias das obras nas suas páginas, começaram a ser cada vez mais procuradas e a terem um maior impacto na sociedade. O movimento de Arquitetura Moderna que começou a surgir na Europa no início do século XX introduzia uma forma de pensar arquitetura que quebrava com as tradições do passado, introduzindo novas lógicas, nas quais referências à máquina e ao seu funcionalismo eram uma das principais características, tal como se pode ver nas palavras de Le Corbusier, citado por Kenneth Frampton: “If we eliminate from our hearts and minds all dead concepts in regard to houses and look at the question from a critical and objective point of view, we shall arrive at the “House Machine,” the mass production house, healthy (and morally so too) and beautiful in the same way that the working tools and instruments which accompany our existence are beautiful.”⁶⁶ Compreensivelmente, o sucesso da introdução de uma nova forma de pensar está muito dependente do êxito e da agilidade com que estas premissas atingem os potenciais alvos. Neste contexto, era necessário convencer os arquitetos e críticos de que esta forma de pensamento era o caminho para o progresso. A forma ideal para propagandear este novo estilo era ilustrando-o, em grande parte através da fotografia, em publicações e exposições, para assim ser possível disseminar, de forma mediatizada, a experiência arquitetónica.

À medida que a fotografia se vai transformando no principal instrumento de divulgação de arquitetura, começa a ser perceptível, por parte dos arquitetos, que esta não é apenas uma representação da obra construída, mas que acima de tudo pode ser trabalhada de forma a transformar-se numa narrativa visual das suas intenções e conceções. O modo como os arquitetos Modernos abordaram a questão da representação através de imagens fotográficas, e a forma de comunicação dos seus ideais através destas em revistas e exposições, levou muitos críticos a considerarem que “Modernity is the production of new ways of looking before it is the production of new forms (...) flattened, it is pure image, a two-dimensional projection of modern life (...) it responds to transformations in the systems of communication,”⁶⁷ tal como atesta Mark Wigley nesta afirmação.



Fotografia e as publicações

68 Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, p 239

69 El Lissitzky, cit in Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, p 244

70 Robert Elwall, *Building with Light*, p 96

As publicações de arquitetura, quer no formato de revistas, quer no formato de livros da autoria dos próprios arquitetos, assumiram um papel de destaque no campo da arquitetura no início da década de 1920. Pela primeira vez encontravam-se reunidas as condições técnicas necessárias para que se tornassem num dos principais meios de promoção e desenvolvimento da Arquitetura Moderna. Um dos fatores que proporcionou um maior impulso ao desenvolvimento da imprensa arquitetônica foi a inclusão da fotografia para ilustrar os projetos apresentados, substituindo o desenho, que imperava até então, tal como refere Warner Marien, “in the 1920s, the industrialization of photography reached a new level, with the expansion of newspapers, general and professional periodicals, all of which employed photomechanical means of reproducing images.”⁶⁸ A par dos avanços tecnológicos que proporcionavam a utilização da fotografia, também ideologicamente parecia ser a forma de representação mais adequada a um período que favorecia a máquina, pois, tal como El Lissitzki referiu, “Photography was favored precisely because it was the product of a machine that could be mass produced by other machines.”⁶⁹

A criação de algumas das primeiras revistas arquitetônicas, como a francesa *Révue générale de l'architecture et des travaux publics*, em 1840, ou a britânica *The Builder*, em 1843, foi contemporânea com o aparecimento da fotografia. Contudo, devido a todo o tipo de limitações que compreendiam a fotografia na sua fase inicial, desde o processo de captação das imagens até ao modo de as reproduzir, não era possível estabelecer qualquer outro tipo de ligação entre a fotografia e as publicações, para além da sua contemporaneidade. Apesar disto, na década de 1860 começou-se a perceber que a fotografia poderia ser de grande importância nas ilustrações de livros e periódicos arquitetônicos, e deste modo esboçaram-se as primeiras tentativas de a incluir neste tipo de publicações. Contudo, e de forma expectável, o resultado não se revestiu de grande sucesso. Um dos principais pontos negativos era o custo elevado que estas produções exigiam, uma vez que consistiam em processos bastante demorados, e nos quais não era possível diminuir o custo de produção mesmo aumentando o volume de exemplares produzidos. Estes fatores, que mesmo para livros tornavam o processo muito pouco operativo, impossibilitavam completamente a inclusão da fotografia em periódicos de arquitetura, uma vez que estes necessitavam de ser produzidos de forma bastante célere.

Apesar de todas dificuldades técnicas e financeiras que a publicação de fotografias compunha, Henry H. Richardson foi capaz de perceber à época que, apesar de tais condicionantes, a reprodução de imagens das suas obras em periódicos como *The American Architect and Building News* seria fundamental para a projeção do seu trabalho e, conseqüentemente, para a sua carreira. Deste modo, comprometeu-se a pagar parte significativa dos custos de produção para assegurar que as suas obras fossem apresentadas apenas através de representações fotográficas. Tal como Robert Elwall aponta, “such illustrations fostered the Richardson in a cult that swept America and elsewhere, especially England. The magazine reckoned that “every issue of ours with one of his designs was studied in a thousand offices and imitated in hundreds.”⁷⁰

As dificuldades de reprodução das imagens fotográficas nas páginas de livros e revistas só foram

bauhaus

zeitschrift für gestaltung • herausgeber: hannes meyer • schriftleitung: ernst kállai •
die zeitschrift erscheint vierteljährlich • bezugspreis: jährlich rmk. 4 • preis dieser nummer rmk. 1.20 •
verlag und anzeigenverwaltung: dessau, zerbster straße 16 •

2. jahrgang

1928

4



bauhausfoto lotte beese

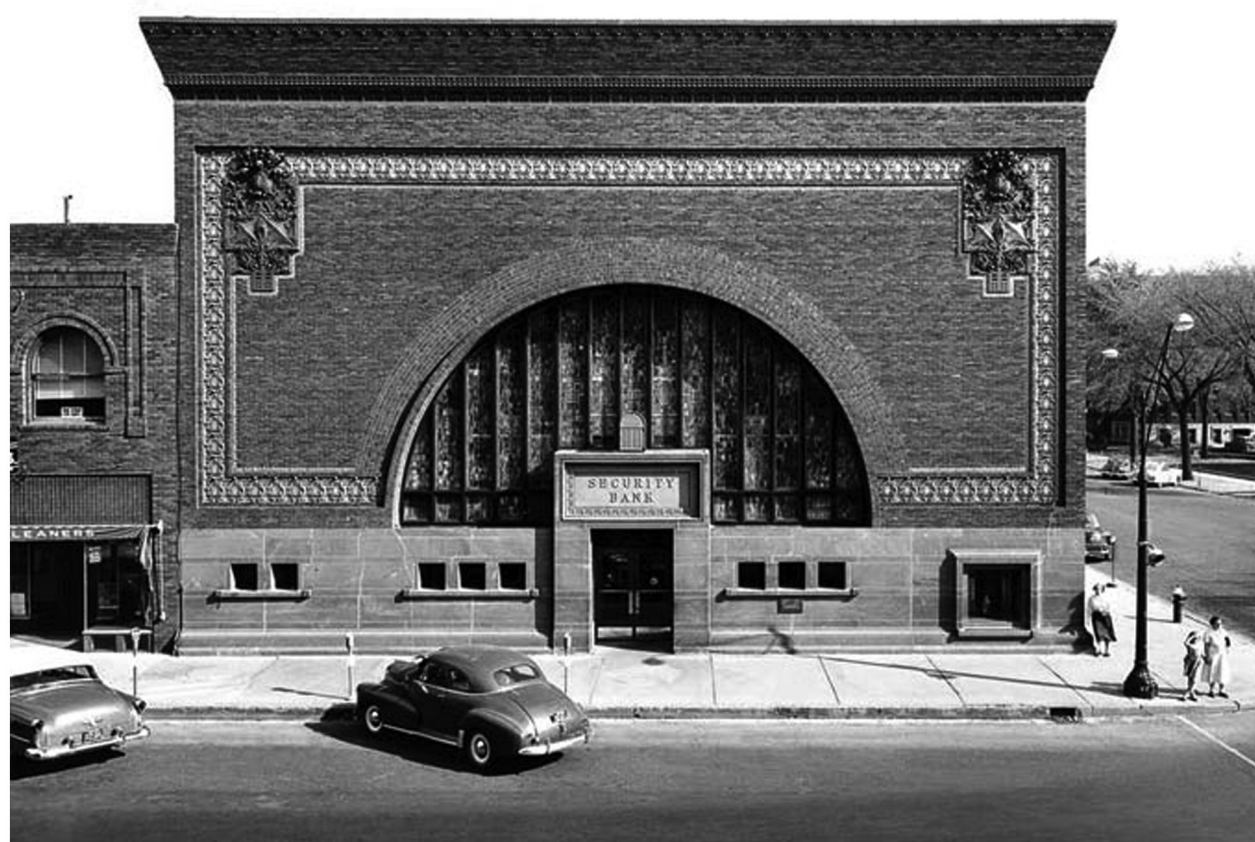
**junge menschen
kommt ans bauhaus!**

ultrapassadas quando, no final do século XIX, se aderiu de forma generalizada ao processo de impressão pelo método de meio-tom. Este processo, que já havia sido esboçado por William Talbot, permitiu que, pela primeira vez, fosse possível aliar a impressão da fotografia com a escrita, assim como reproduzir as fotografias de forma económica e ilimitada. Este processo caracterizava-se pela impressão de pontos com diferentes densidades a uma escala muito pequena e que, desta forma, são lidos pelo cérebro como manchas contínuas. Porém, com este processo, as fotografias deixaram de ser originais e passaram a ser apenas reproduções fotomecânicas.⁷¹ Como consequência deste avanço tecnológico, surgiram várias revistas de arquitetura, das quais se destacaram a americana *Architectural Record*, em 1891, e as britânicas *Architectural Review* e *Architect's Journal*, ambas em 1896, assim como a *Country Life*, no ano de 1897, que contava com Frederick Evans como um dos seus principais fotógrafos.

O aparecimento destas revistas, que utilizavam a fotografia como elemento importante do seu conteúdo, viria a tornar-se decisivo para a evolução da fotografia de arquitetura. Ao contratar vários fotógrafos especialistas nesta disciplina, e ao expor o seu trabalho a um público mais vasto, não só se permitiu que estes chegassem a um maior número de arquitetos, como acabou por se convencer outros fotógrafos a especializarem-se nesta área, aumentando assim a quantidade de fotógrafos de arquitetura. Para além de ter permitido uma evolução no campo da fotografia, a publicação destas revistas revelou-se também determinante para a evolução da própria disciplina, uma vez que influenciava a produção de um maior número de arquitetos, ao mesmo tempo que estendia o debate a um público muito mais abrangente.

A disseminação da obra de um arquiteto, através das publicações periódicas, era fundamental para a promoção da carreira deste, tal como já foi percebido anteriormente, com o exemplo de Richardson. Naturalmente, à medida que os periódicos de arquitetura se foram desenvolvendo e adquirindo mais expressão, tão mais determinante se tornava este fator. Assim, através das páginas das revistas era possível trazer, de igual forma, para o epicentro do debate arquitetónico, obras de grande escala localizadas nas principais metrópoles, assim como pequenas obras espalhadas por localizações mais remotas. Robert Elwall exemplifica este cenário com o caso de Louis Sullivan e os seus bancos em pequenas cidades americanas -“Sullivan was acutely conscious of the value of good photography, without which his banks, such as that at Grinnell, Iowa, would have been far less well known”⁷² - acrescentando ainda que outros, como o que se localizava em Owatonna, no Minnesota, após a publicação na *Architectural Record*, tornaram a cidade numa Meca para os peregrinos arquitetónicos.

A imprensa vinha a desenvolver-se de forma gradual, já estando relativamente bem difundida pela sociedade, quando em 1914 viu o seu papel ser catapultado para um nível dramaticamente novo com o início da Primeira Guerra Mundial. Devido à necessidade de ser utilizada como meio de comunicação, quer para informar e mobilizar os povos de cada país, quer para a comunicação entre os países envolvidos, foi objeto de um grande desenvolvimento, tal como Beatriz Colomina



explica: “The media were developed as part of the technology and instrumentation of war. What made possible the involvement of so many distant countries in World War I was communications, which bridged the distance between the battlefield and the places between the fighting and the decision making.”⁷³

Devido ao grande desenvolvimento que sofrera na década anterior, muito por culpa da guerra, a imprensa chega aos anos 20 no seu apogeu. Naturalmente, este fenómeno não foi alheio às revistas de arquitetura, que nesta época assistiram ao aparecimento de um generoso número de novas publicações. Percebendo que a imprensa se tinha tornado num meio fundamental de comunicação, capaz de difundir novas ideias de uma forma célere e eficaz, o Modernismo elegeu este meio como primordial para a difusão dos seus ideais. Neste contexto, foram criadas várias publicações dedicadas à Arquitetura Moderna, como em 1920, a *L’Esprit Nouveau*, dirigida pelo próprio Le Corbusier; em 1923 a *L’Architecture Vivante*; ou em 1926 a *Bauhaus*. Para além destas, surgiram também outras revistas de arquitetura, que ainda hoje se encontram entre as mais relevantes da disciplina, como a *Domus* e a *Casabella*, ambas em 1928, ou mesmo a *L’Architecture d’Aujourd’hui*, já em 1930.

À medida que a Arquitetura Moderna ia adquirindo mais expressão, tornou-se imperativo que a sua difusão ultrapassasse os domínios do campo da arquitetura e fosse aceite e compreendida pela sociedade em geral. Através da publicação de fotografias de obras de arquitetura Moderna em revistas generalistas como a *Life*, a *Newsweek* ou a *Horizon*, começou-se a catalisar a opinião pública para o interesse e o desejo por esta nova arquitetura, que representava também os ideais de um novo estilo de vida. Assim, tal como Pierluigi Serraino refere, “the magazine became a pedagogical tool to systematically educate the non specialist readership to accept modern domestic spaces and to increase its social status.”⁷⁴

As fotografias de arquitetura desempenhavam cada vez mais um papel central nas publicações periódicas da disciplina e mesmo em outros jornais de carácter generalista. Neste contexto, e com uma concorrência cada vez mais feroz, a prosperidade das publicações no mercado estava directamente relacionada com a qualidade e impacto das fotografias que publicavam. No período do pós-guerra, a competitividade entre as várias publicações estava de tal forma acentuada que, com a avidez de serem as primeiras a publicar imagens de determinada obra, começou a emergir o fenómeno de estas serem fotografadas ainda antes de se encontrarem concluídas. A rivalidade entre as várias revistas não era apenas no domínio dos conteúdos apresentados, mas estendia-se também à forma criativa e persuasiva com que as imagens eram tratadas nas suas páginas, deixando de servir apenas como ilustração de textos e passando a ser dotadas de uma importância própria. Neste sentido, por diversas vezes eram convidados artistas e arquitetos para desenharem o *layout* de edições especiais.

Com o desenvolvimento das novas formas de impressão não foram apenas os jornais e revistas de arquitetura que viram as suas páginas ser preenchidas com imagens fotográficas. O fenómeno



estendeu-se de igual forma aos livros de arquitetura. Um dos primeiros casos nos quais o poder e a utilização da imagem foram explorados de forma inovadora foi em *Vers une architecture* (Por uma arquitetura) de Le Corbusier, publicado em 1923. Neste livro, que serviu de manifesto escrito ao movimento Moderno, Corbusier utilizou fotografias de variados temas para reforçar e explicitar as suas ideias. Com o propósito da sua mensagem ser exposta de forma mais eficaz, por diversas vezes manipulou as imagens, retocando-as de forma a dar mais expressão a determinados aspectos, ou extraíndo-as do seu contexto original, para, ao contrapor-las com imagens da sua obra, a sua ideia sobressair, tal como se irá ver mais à frente.

Seguiram-se vários livros de outros autores nos quais a fotografia assumiu um papel de destaque, como por exemplo o *Internationale Architektur* de Walter Gropius, publicado em 1925, onde é referido, pela primeira vez, que a nova arquitetura possui um carácter internacional, e no qual, das noventa e quatro ilustrações que o compunham, quarenta e cinco correspondiam a fotografias; o *Amerika* de Erich Mendelsohn, 1926, que era composto por oitenta e duas fotografias registadas pelo autor durante sua viagem aos Estados Unidos; ou o *Amerika. Die Stilbildung des neuen Bauens in den Vereinigten Staaten*, de Richard Neutra, publicado em 1930. Tal como acontecia com as publicações periódicas, também no caso dos livros existia um cuidado acentuado na forma como os conteúdos eram apresentados, de modo a que estes se tornassem apelativos. Assim, era frequente o contributo de artistas na elaboração do *design* destes. Utilizando os exemplos citados previamente, pode referir-se que, no livro de Walter Gropius, foi Moholy-Nagy quem ficou encarregue da elaboração da tipografia, e no caso do *Amerika* de Richard Neutra foi El Lissitzky quem desenhou a capa.

O desenvolvimento da imprensa, catapultado pelos novos métodos de impressão e pela introdução de fotografias, assim como a consequente aceitação e utilização massiva por parte da sociedade, em especial por parte da comunidade arquitetónica, revelaram-se os melhores aliados para a publicitação e exposição da Arquitetura Moderna. A importância deste meio de comunicação foi prontamente compreendida pelos arquitetos da época, que procuraram controlar de uma forma extensiva o modo como as suas obras eram expostas nestas publicações, em grande parte por via da fotografia. Eduardo Souto Moura ilustra bem este facto, quando refere que, ao conhecer Werner Blaser, lhe perguntou: “Então fez o livro do Mies?”, ao que este respondeu: “Não; quem fez o livro foi o Mies, eu só estava ao lado a por as fotografias que ele escolhia”, acrescentando ainda “um livro é como um projecto.”⁷⁵



Fotografia e exposições

76 Winfried Nerdinger, *Deutscher werkbund*, p 21

77 Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, p 137

78 Winfried Nerdinger, *Deutscher werkbund*, p 28

A par da imprensa, as exposições desempenharam ao longo da história da arquitetura um papel central na divulgação e promoção dos seus discursos. Compostas por vários tipos de elementos como desenhos, maquetes ou fotografias, estas últimas, com especial relevância sobretudo a partir da década de 1920, as exposições serviram para interpretar, reproduzir e introduzir ao público o trabalho arquitetónico. Ao reinterpretarem ideias, conceitos e obras, serviram como atos críticos que muitas vezes expuseram um novo caminho a seguir. Este efeito foi particularmente visível no caso do Modernismo, que com a exposição *Modern Architecture: International Exhibition*, produzida pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) em 1932, adquiriu uma expressão internacional.

As exposições foram sempre dotadas de um papel relevante na história da arquitetura, porém, foi com o movimento de Arquitetura Moderna que assumiram um papel decisivo na construção de um novo discurso e de uma nova ideia de arquitetura. A primeira grande exposição que se dedicou à difusão das ideias deste movimento, que emergia na Europa, foi a *Die Wohnung* (O Apartamento), em Estugarda, no ano de 1927. Esta exposição foi promovida pela *Deutscher Werkbund*, que já havia realizado outras duas exposições de arquitetura, também elas relevantes, a *Moderne Baukunst* (Arte da Construção Moderna), em 1910, e a *Industriebauten* (Edifícios Industriais), em 1911, ambas organizadas por Walter Gropius, e que tal como Winfried Nerdinger descreve, “a primeira pretendia demonstrar a existência de uma “nova vontade de construir” em muitos países europeus, a qual conduziria a uma expansão arquitetónica unificada, e a segunda mostrava que as forças do presente se condensavam em projectos funcionais exemplares, tais como os silos de cereais e construções técnicas. Em especial as fotografias reunidas por Gropius de silos de cereais tornaram-se ícones da História da Arquitetura.”⁷⁶

A *Die Wohnung* tinha como propósito dar resposta ao modo de viver na era moderna, focando-se no espaço doméstico, sobretudo na habitação funcional de baixo custo, no uso de novos sistemas construtivos e na abolição da decoração clássica, tal como realça Kenneth Frampton no seu livro *Modern Architecture: a critical history*.⁷⁷ Para além de espaços expositivos que continham diversos tipos de elementos como materiais industriais, peças de mobiliário ou maquetes, a organização procurou aprofundar o tema de forma verdadeiramente completa e propôs a construção de um complexo habitacional, que ficaria conhecido como *Weissenhofsiedlung* e que ainda hoje é reconhecido como um dos exemplos mais aclamados da Arquitetura Moderna.⁷⁸ Assim, arquitetos de toda a Europa puderam pôr em práticas as suas conceções desta nova arquitetura. A coordenação do projeto ficou a cargo de Ludwig Mies van der Rohe, que elaborou a proposta de implantação, definiu as diretrizes formais e selecionou os arquitetos que participariam no projeto. O resultado final consistiu em vinte e um edifícios, na sua maioria habitações unifamiliares, projetados por alguns dos arquitetos mais influentes da Arquitetura Moderna, entre os quais Le Corbusier, Walter Gropius, Pieter Oud, Hans Scharoun, Hans Poelzig, Bruno Taut ou o próprio Mies van der Rohe. Os projetos possuíam uma forte consistência formal entre eles, de onde se destacavam as fachadas simples, janelas horizontais, coberturas planas e praticáveis, e um sistema construtivo baseado em estruturas pré-fabricadas.



A exposição foi um grande sucesso, resultando num total de aproximadamente meio milhão de visitantes. Deste modo, os ideais de uma nova arquitetura Moderna foram difundidos de uma forma positiva e expressiva a um vasto número de pessoas. Um fator que contribuiu de modo decisivo para o sucesso da exposição foi a cobertura mediática por parte das publicações de arquitetura que, ao realizarem os seus exercícios de crítica aos princípios enunciados pela exposição e à forma como consequentemente foram aplicados, publicitou o evento de forma significativa. Embora constituindo um exemplo de exposição em que as obras arquitetónicas são observadas em primeira instância, e não através de representações nas mais diversas formas, a fotografia continuou a ser um elemento de especial preponderância para o êxito do evento. Neste caso, o seu contributo consistiu, naturalmente, em ilustrar os artigos das publicações que se reportavam à exposição e, sobretudo, ilustrar as campanhas de propaganda da exposição que predominantemente se baseavam na utilização gráfica da imagem fotográfica, tal como Winfried Nerdinger refere, “o cartaz da exposição, de Willi Baumeister, mostra uma (fotografia de uma) sala de estar do final do século XIX, com móveis de estilo, riscada agressivamente em cruz com barras vermelhas.”⁷⁹

A fotografia não se destacava apenas pelo seu contributo para as exposições de arquitetura e outras áreas, mas ela própria era cada vez mais objeto de atenção e interesse por parte da sociedade. Assim, ao constituir em si um motivo de interesse e análise, começou a desencadear a necessidade de se promoverem exposições de fotografia. Após algumas exposições com pouca expressão que ocorreram em alguns países da Europa, como a França ou a Alemanha, a *Deutscher Werkbund* promove a Exposição Internacional *Film und Foto*, em Estugarda, no ano de 1929, organizada por Gustav Stotz.

Esta exposição foi a primeira grande mostra de filme e fotografia Moderna, referente às mais diversas áreas, entre as quais se encontrava a arquitetura, servindo assim de montra à *New Vision*.⁸⁰ No catálogo que acompanhava a exposição era dado um destaque especial ao papel do fotógrafo e à visão que expressava nas suas imagens, pois tal como Gustav Stotz escreveu, citado por Winfried Nerdinger: “A intenção da exposição foi, desde o início, a obtenção dos trabalhos o mais completos possível daquelas pessoas que foram as primeiras a reconhecer a câmara como o meio de conceção mais adequado ao nosso tempo e que trabalhem em conformidade com esta. (...) a máquina sozinha não o faz. O decisivo é a pessoa que se encontra por detrás e a trabalhar com esta.”⁸¹ As principais figuras deste movimento, como László Moholy-Nagy, fizeram então parte da mostra, tendo este inclusive ficado encarregue de coordenar a sala principal da exposição, dedicada ao papel da fotografia Moderna. A exposição composta por aproximadamente mil obras, entre fotografias e filmes, que foram produzidas por cento e noventa e um artistas, continha vários espaços expositivos. Para além do concebido por Moholy-Nagy, continha outros que se dedicavam à fotografia soviética e também à americana, nos quais estavam incluídos fotógrafos como Alexander Rodchenko, Berenice Abbott, Charles Sheeler, Edward Steichen ou mesmo Eugène Atget. A *Film und Foto* tornou-se num grande sucesso, tendo sido bastante aclamada, o que proporcionou que, nesse mesmo ano, fosse exposta em outras cidades europeias, nomeadamente em Zurique,



⁸² Winfried Nerdinger, *Deutscher Werkbund*, p. 36

⁸³ Henry R. Hitchcock, "The Idea of Style," in *The International Style*, p. 35.

⁸⁴ Joseph Rosa, *A Constructed View*, p. 47.

Berlim, Gdańsk, Viena e Zagreb, tal como refere Winfried Nerdinger.⁸² Deste modo, revelou-se determinante para a difusão do papel da fotografia e sobretudo da *New Vision*.

Em 1932, na cidade de Nova Iorque, a exposição *Modern Architecture: International Exhibition*, que decorreu no *MoMA*, remeteu a relação entre arquitetura e exposições para uma dimensão absolutamente nova. Organizada por Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, esta exposição tornar-se-ia num dos eventos mais influentes da história da Arquitetura Moderna. A exposição tinha como propósito divulgar a arquitetura que se estava a desenvolver na Europa, focando-se principalmente na questão do estilo, estilo esse que seria internacional, e desta forma intitular-se-ia *International Style*. Tal como Hitchcock descreve, "today a single new style has come into existence. The aesthetic conceptions on which its disciplines are based derive from the experimentation of the individualist. They and not the revivalists were the immediate masters of those who have created the new style. This contemporary style, which exists throughout the world, is unified and inclusive ..."⁸³ O *International Style* desprendia-se do caráter social da arquitetura, preocupando-se maioritariamente com as questões formais e estéticas. Esta estética assentava numa linguagem formal rígida, onde imperavam fachadas brancas ou de aço e vidro, pautadas por uma grande regularidade de composição e despojadas de elementos decorativos, tal como era possível encontrar nos projetos realizados para a exposição de *Weissenhofsiedlung*. De forma oposta ao que sucedera na referida exposição de Estugarda, a *Modern Architecture: International Exhibition* não se propunha a construir novos projetos de arquitetura, mas sim a interpretar e catalogar projetos existentes, quer na Europa, quer na América, para que, desta forma, fossem difundidos e publicitados.

A questão estética, que os autores defendiam caracterizar este novo movimento, também foi cautelosamente equacionada no que se refere à forma de representação das obras na exposição. Cada obra era apresentada por desenhos, por uma maquete construída especialmente para o evento, sendo que todas eram elaboradas nos mesmos materiais, e por fotografias criteriosamente selecionadas, que foram dispostas com as mesmas dimensões. Assim, neste formato de exposição no qual eram representadas obras construídas, a fotografia protagonizava um papel essencial como instrumento de transmissão de informação. Essa importância era reconhecida e valorizada por Hitchcock e Johnson, que trataram com especial cuidado as quarenta e oito imagens que compunham a secção principal da exposição, referente aos "Modern Architects." O seu cuidado com a escolha das imagens foi de tal forma significativo que, tal como refere Joseph Rosa, pediram a Richard Neutra "to have one of his buildings (the *Lovell House*) rephotographed to show more mature vegetation,"⁸⁴ pois Philip Johnson considerava que a casa parecia muito "estéril". Os organizadores procuravam assim reforçar a construção de uma imagem estética, de forma a dotar a exposição de um maior potencial para ser difundida nas campanhas de propaganda efetuadas através dos média e da publicidade.

O contributo das exposições de arquitetura, e desta em particular, muitas vezes não residia exclusivamente na exposição em si, mas também na publicação de catálogos que, ao fazerem a sua



⁸⁵ Philip Johnson, carta para Margaret Barr, Maio 1930, cit in Franz Schulze, *Philip Johnson : Life and Work*, p 60-61.

⁸⁶ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity*, p 14.

documentação, perpetuavam no tempo um evento efémero. No caso da exposição de Hitchcock e Johnson, as publicações que foram lançadas com o evento, nas quais se encontravam o catálogo e, sobretudo, o livro *The International Style: Architecture since 1922*, suplantaram a importância da própria exposição. Ao constituir-se como um artefato que continuava a validar a exposição para lá do seu término, o livro difundiu o contributo desta a uma escala mundial, tendo-se tornado num dos livros mais influentes da história da Arquitetura Moderna.

Ao constituir uma vigorosa ferramenta de propaganda da exposição, também o livro é elaborado de forma a sintetizar o forte carácter publicitário e estético desta. Assim sendo, uma vez mais a fotografia irá assumir-se como um elemento dominante no seu conteúdo. As imagens reproduzidas no livro não eram precisamente as mesmas que se encontravam na exposição, uma vez que este continha um número significativamente maior de ilustrações. A grande concentração de fotografias nesta publicação foi, desde a fase inicial, uma das ideias principais de Philip Johnson. Este facto pode ser aferido numa carta que enviou a Margaret Barr, durante a viagem de carro que realizou pela Europa na companhia de Russell Hitchcock e Alfred Barr: - “But the book I cannot put it any off any longer although we just got the idea day before yesterday... And Russell has had the idea because he realized that his book was badly illustrated. So what the plan is now is to rewrite in a more popular way paying close attention to the buildings illustrated, parts of his book and incorporate about 150 full page half-tones. The text will be first and then the pictures in a bunch.”⁸⁵ O livro de Hitchcock a que Johnson se refere é o *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, que serviu de base ao livro que viriam a publicar com a exposição.

A exposição *Modern Architecture: International Exhibition* representa a forma como o movimento de Arquitetura Moderna geriu a relação com os diferentes média, servindo-se deles para promover e difundir os seus ideais. Ao seleccionar, interpretar e publicitar várias obras, denominou um novo estilo arquitetónico, o *International Style*, que se tornou verdadeiramente internacional precisamente por estar inserido numa exposição, num espaço público mais acessível do que as obras, e pela respetiva publicação em livro que lhe facultava uma vasta audiência. Assim, para além dos profissionais de arquitetura, era também à sociedade em geral, que por via deste tipo de campanhas o movimento de Arquitetura Moderna se fazia representar, tendo, deste modo, as exposições e a imprensa, muito por força da fotografia, ajudado a dirigir e a moldar o discurso arquitetónico no início do século XX. Este papel levou Beatriz Colomina a afirmar que “it is actually the emerging systems of communication that came to define the twentieth century culture – the mass media – that are the true site within which modern architecture is produced and with which it directly engages. In fact, one could argue that modern architecture only becomes modern with its engagement with the media. ... the work of these architects has become known almost always through photography and the printed media. This presupposes a transformation of the site or architectural production – no longer exclusively located on the construction site, but more and more displaced into the rather immaterial sites of architectural publication, exhibitions, journals.”⁸⁶



Das Case Study Houses ao Sonho Americano

A Segunda Guerra Mundial, tal como sucedera com a Primeira, produz um impacto muito significativo no desenvolvimento da fotografia e da imprensa, assim como, naturalmente, nos ideais e valores da sociedade. A necessidade de documentar a guerra teve como consequência, para além de avanços tecnológicos, a ascensão do fotojornalismo. O papel da fotografia e da imprensa tornou-se nevrálgico para a propaganda dos diferentes países junto do seu povo que, por meio dos jornais e revistas, mostravam através de imagens o estado em que se encontravam as cidades. Assim, ao apresentarem imagens do desenrolar da guerra, onde naturalmente se encontrava a destruição das cidades e do património arquitetónico, como as grandes catedrais, os governos tentaram incutir nas suas nações o sentimento de indignação, necessidade de união e resistência.

Contudo, não foi apenas durante o período da guerra que a fotografia se revelou indispensável. No final da Segunda Guerra Mundial muitas cidades estavam significativamente destruídas e muito património arquitetónico encontrava-se total ou parcialmente desfeito. Desta forma, as imagens captadas durante a guerra revelaram-se determinantes para a reconstrução de muitos edifícios históricos, bem como dos centros históricos das cidades, uso este que foi de encontro ao objetivo da primitiva *Mission Heliographique*. Por todo o papel que desempenhou durante este período dramático, a fotografia no pós-guerra revelava-se dotada de uma grande credibilidade e autenticidade perante o público em geral. Esta importância da fotografia, reforçada pelos avanços tecnológicos que permitiam a facilidade de impressão a baixos custos, levou a que o fotojornalismo e a imprensa vivessem nos anos do pós-guerra uma era dourada.

Compreensivelmente, os ideais e valores da sociedade modificaram-se como consequência do drama vivido durante os anos do conflito. Desta forma, com muitas cidades parcialmente destruídas, no caso da Europa, e com muitos militares a regressarem ao seu país, no caso dos Estados Unidos, existia uma grande necessidade de se realizarem novas construções. O movimento de Arquitetura Moderna dispunha então de todas as condições para se impor com os seus novos valores numa sociedade que se pretendia reconstruir e modernizar. O cenário tornava-se ainda mais favorável a que o Modernismo prosperasse, uma vez que este se materializava predominantemente em construções em aço que, para além de se concretizarem de forma rápida, beneficiavam de uma indústria desenvolvida na guerra. Após eventos importantes como a exposição realizada no MoMA sobre o *International Style*, a migração de alguns dos arquitetos europeus mais importantes para a América, como Mies van der Rohe, Richard Neutra ou Rudolph Schindler, e a prosperidade económica que o país atravessava, os Estados Unidos no pós-guerra foram um palco de excelência para o desenvolvimento do Arquitetura Moderna.

Os jornais e revistas tiveram, neste período, o importante papel de ajudar a promover os novos ideais com os quais a América devia ser moldada, nomeadamente no campo arquitetónico no qual as publicações periódicas se tornaram nos instrumentos de divulgação da modernidade por excelência. Não só se limitavam a reportar o que ia acontecendo no campo arquitetónico, como elas próprias passaram a assumir um contributo muito ativo no desenvolvimento do *International Style*.



⁸⁷ John Entenza, "The Case Study House Program Announcement," *Arts & Architecture*, Janeiro, 1945

⁸⁸ Elizabeth Smith, *Case Study Houses*, p 6

⁸⁹ *Eames: The Architect & The Painter*

⁹⁰ *Promover o Sonho Americano*, Mad Men Temporada 1 – Extras

Um exemplo bastante elucidativo deste contributo foi o programa das *Case Study Houses*, lançado pela revista *Arts & Architecture*, em 1945, sob o comando de John Entenza. No anúncio do programa podia ler-se precisamente essa vontade de a revista colaborar ativamente na evolução dos novos conceitos arquitetónicos, começando o texto por: "Because most opinion, both profound and light-headed, in terms of post war housing is nothing but speculation in form of talk and reams of paper, it occurs to us that it may be a good idea to get down to the cases and at least make a beginning in the gathering of that mass of material that must eventually result in what we know as "house – post war."⁸⁷

O programa resultou num caso de verdadeiro sucesso, no qual os "trinta e seis projetos do programa otimizavam as aspirações de uma geração de arquitetos modernos ativos durante os animados anos do crescimento na construção da América da era pós-guerra."⁸⁸ De entre estes arquitetos destacaram-se as casas de Pierre Koenig, Craig Ellwood, Raphael Soriano, Eero Saarinen e dos Eames, que representaram fielmente o *International Style*, na aplicação dos métodos e materiais da construção industrial, à arquitetura residencial.

A publicação destes projetos nas páginas da *Arts & Architecture*, constituíram o elemento fundamental para o sucesso do programa e o sucesso das habitações modernas no seio da sociedade. Ao serem publicados nas páginas das revistas, por via da fotografia, eram disseminados, quer na comunidade arquitetónica, quer na sociedade em geral. Desta forma, o interesse público que se gerava em torno deles levava a que fossem republicados por outras revistas de arquitetura e mesmo em periódicos generalistas, como a revista *Life*. Este efeito fez-se sentir em outras obras de igual valor arquitetónico, que ao não serem publicadas e, conseqüentemente publicitadas pela revista, não alcançaram a notoriedade e reconhecimento de que as obras incluídas no programa foram alvo.

Com publicação de fotografias de arquitetura por parte de revistas generalistas, e a conseqüente aceitação e compreensão cada vez maior por parte do público em geral, o destinatário destas imagens deixou de ser exclusivamente a comunidade arquitetónica e passou a ser também a sociedade em geral. A fotografia deixou de tentar captar apenas o objeto arquitetónico, mas também incutir nele um estilo de vida, sugerindo formas de ocupação e aludindo a uma cultura de consumo, junto de uma sociedade que via na arquitetura moderna uma forma de distinção social. Na América, os jornais e revistas procuravam aliar técnicas publicitárias, cada vez mais eficazes, à publicação de imagens de arquitetura e de design, para assim construir um novo estilo de vida, o estilo de vida moderno, que representava o "sonho americano". Tal como era promovido à época, "if you want to do something different from your parents, you bought an eames chair. ... here is something new to a new society."⁸⁹ O incentivo e publicidade ao novo estilo de vida por parte das revistas, em grande parte materializado por via da fotografia de arquitetura, foram determinantes para a implantação dos valores da Arquitetura Moderna junto da sociedade, principalmente na americana. Tal como Franklin Roosevelt afirmou: "The general raising of the standards of modern civilization ... during the past half century would have been impossible without the spreading of the knowledge of higher standards by means of advertising."⁹⁰



Fotografia no pós-guerra

91 Robert Elwall, *Building with Light*, p 137

92 Ibid., p 151

93 Ibid., p 160

A fotografia de arquitetura, no período do pós-guerra, sofreu alterações em relação à visão mais pura que caracterizava a *New Vision*. Apresentava agora um caráter mais multiforme e com uma preocupação mais acentuada com o enquadramento da obra, quer na paisagem, quer na sociedade, tentando, muitas vezes, tal como explicitado anteriormente, caracterizar um estilo de vida. Este afastamento não representava mudanças profundas no modo de ver a fotografia de arquitetura. As noções base permaneciam as mesmas, contudo, introduziram-se ligeiras variações estilísticas, de modo a aperfeiçoarem-se alguns aspetos, o que levou a uma disparidade maior no espetro da fotografia arquitetónica.

Imperava agora uma ideia de realçar as características dos edifícios modernos, não tanto a partir do ângulo de enquadramento, como por exemplo acontecia no caso de Moholy-Nagy, mas mais através de outros elementos compositivos, que tiravam partido das próprias características dos edifícios. Assim, tal como Robert Elwall refere, “with the advent of Modernism and its greater use of shiny materials such as steel and glass, reflections assumed a greater significance in architectural photography, allowing photographers to emphasize the modernist repetition of standard elements and to enliven otherwise dull scenes. Water features were a particular boon. Another favoured technique, was the wet look, in which the floor or other surfaces were watered to provide the necessary reflective qualities.”⁹¹ Existiram ainda outros elementos compositivos, como o caso do céu, que só começaram a poder ser utilizados a partir desta época, fruto dos avanços tecnológicos. Desta forma, tal como o autor continua a explicar, “by darkening blue skies and intensifying clouds, these enabled them to be presented as dramatic and irregular foils to the rigid geometry of white-box Modernism.”⁹²

O pós-guerra introduziu consigo uma nova geração de fotógrafos que, na maioria dos casos, dispunha mais de uma formação em arquitetura do que em fotografia, levando a que também por isso se criasse uma maior variação estilística no campo da fotografia de arquitetura. Contudo, tal como podemos conferir na descrição anterior, o tipo de registo fotográfico afastava-se um pouco do experimentalismo mais puro de movimentos como a *New Vision* e aproximava-se da abordagem de firmas de fotografia comercial como os Dell & Wainwright ou os Hedrich Blessing, que já vinham do período anterior à Segunda Guerra Mundial. Os Hedrich Blessing constituem também um dos melhores exemplos de fotógrafos que fizeram a transição do período antes do grande conflito mundial para a época que o sucedeu. Assim, no pós-guerra, juntamente com Ezra Stoller e Julius Shulman, dominaram por completo a fotografia de arquitetura nos Estados Unidos, tal como teremos oportunidade de acompanhar numa fase posterior deste trabalho. Ezra Stoller, com um registo mais clássico, “crisp, precise, restrained, with frequent use of elevational shots, that would have been appreciated by Baldus or Bedford Lemere,”⁹³ tal como Elwall descreve, cobriu predominantemente as obras arquitetónicas na parte Este do país. Por seu turno, Julius Shulman trabalhou de forma maioritária na parte Oeste e distinguiu-se por transformar as suas fotografias em narrativas visuais, recreando a atividade humana dentro da obra arquitetónica, evocando o novo estilo de vida moderno.

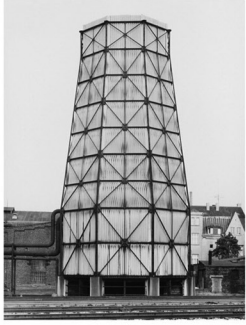
Ken Hedrich, Hedrich Blessing

Apartamentos Lake Shore Drive, Mies van der Rohe,
Chicago, 1950s



Enquanto Julius Shulman, Ezra Stoller e os Hedrich Blessing dominavam o contexto americano, na Europa, de acordo com Elwall, "the photographer whose imagery best embodied the ideals of post-war reconstruction and the determination to build a brave new world was the Dutchman Jan Versnel."⁹⁴ O trabalho de Versnel compartilhava uma visão da fotografia de arquitetura semelhante à dos seus colegas americanos, em especial à de Stoller, e que vinha no seguimento do tipo de registo característico dos Dell & Wainwright.

Contudo, na Europa, a diversidade de abordagens no campo da fotografia de arquitetura foi mais variada. Desta forma, fotógrafos que se afastaram por completo deste tipo de registo mais comercial como o de Stoller ou Shulman, abordando os edifícios por um prisma muito mais artístico, obtiveram também bastante sucesso. Tal é possível constatar, por exemplo, com o caso de Lucien Hervé que, mais do que procurar registar a totalidade de um edifício, se preocupava em captar jogos de luz e sombra presentes nele, bem como as suas texturas (ver p. 143), e através deste tipo de registo mais abstrato e emocional tornou-se no fotógrafo predileto de Le Corbusier, tal como poderemos ver posteriormente. Um outro caso de importância capital na relação da fotografia de arquitetura com a arte foi o trabalho de Bernd e Hilla Becher. Numa altura em que crescia a contestação no meio arquitetónico à fotografia de arquitetura com um carácter cada vez mais comercial e artificial, os Becher desenvolveram o seu projeto artístico documentando uma série de estruturas industriais de forma impessoal, imparcial e sistemática. Estas estruturas, que consistiam, por exemplo, em reservatórios de água, silos de armazenamento, elevadores de grão, armazéns, entre outros, eram fotografadas pelos Becher sempre a partir de um ponto de vista frontal e com as mesmas condições luminosas e atmosféricas, para que nada distraísse de um olhar objetivo sobre a estrutura representada. Estas imagens eram depois organizadas e agrupadas por temas e expostas em galerias. Uma das exposições em que participaram foi a *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, em Janeiro de 1975, no *Museu Internacional de Fotografia na Galeria Eastman House*, em Nova Iorque.⁹⁵ O espírito e a estética desta exposição viriam a inspirar e influenciar as gerações de fotógrafos seguintes, tornando-se antecessores de movimentos como a "deadpan photography." Desta forma, os Becher produziram um tipo de registo fotográfico descomprometido de qualquer relação com arquitetos e exclusivamente focado nas suas próprias intenções mas, ainda assim, as suas imagens constituíram uma grande fonte de inspiração e análise para estes.



3

A importância dos fotógrafos no movimento de Arquitetura Moderna

Introdução ao papel do fotógrafo e à manipulação

96 A Magnum é uma cooperativa de fotógrafos criada em Paris, no ano de 1947, por Robert Capa. Dos seus fundadores faziam ainda parte fotógrafos como Henry Cartier-Bresson. A cooperativa, que é dirigida por todos os membros, notabilizou-se ao longo dos anos como uma das mais emblemáticas.

97 Sarah Coleman, "Magnum and the Dying Art of Dark-room Printing"

98 Robert Elwall, *Building with Light*, p. 128.

A fotografia de arquitetura tornou-se a forma de representação e apresentação da Arquitetura Moderna por excelência. A sua proliferação pelos jornais e revistas conduziu a que assumisse a tarefa de persuadir a sociedade a aceitar esta nova forma de pensar a arquitetura. O seu sucesso esteve, naturalmente, associado à ideia de a fotografia, mais do que qualquer outro meio de representação, como por exemplo o desenho, aparentar representar a realidade de um modo "verdadeiro," tal como explicitado anteriormente. Desta forma, parecia atestar que o que nela estava retratado existia efetivamente.

No período do pós-guerra, a fotografia já tinha atravessado um longo processo de evolução, tanto a nível técnico, como no sentido compositivo. Existia assim uma grande exploração deste meio de representação e a fotografia tornava-se cada vez menos uma representação cristalina da realidade, dando lugar a uma construção artificial intencional, moldada por várias formas de manipulação. Para além de enquadramentos criteriosamente selecionados pelos fotógrafos em momentos específicos do dia, nos quais o posicionamento do sol presenteava uma luz mais adequada a expor certas partes de um edifício, de avanços tecnológicos no equipamento fotográfico, como por exemplo filtros para as lentes, que permitiam capturar as imagens com mais drama, emergia também a técnica de manipulação dos valores das imagens no momento de impressão no *darkroom*, que permitia realçar ou ocultar diferentes elementos da imagem. Esta forma de manipulação era realizada por técnicos especialistas no *darkroom*, como Pablo Inirio, que, ao trabalhar para a *Magnum*⁹⁶ em Nova Iorque, teve nas mãos algumas das fotografias mais icónicas do século XX, como a de James Dean em Times Square, captada por Dennis Stock. No seu pequeno quarto escuro, através de anotações nas imagens e formas complexas de impressão, nas quais controlava as temperaturas dos químicos e o tempo necessário para queimar cada parte, Inirio manipulava as imagens de modo a fazer sobressair o aspeto pretendido.⁹⁷ Porém, existiam fotógrafos, como Julius Shulman, que faziam as suas próprias revelações de modo a poderem controlar todo o processo das suas fotografias.

"As more architects became aware of the latitude open to photographers, and that the camera could not only record but also interpret, flatter or even deceive, so they wanted to help determine those choices to ensure that their buildings were presented to best effect."⁹⁸ Tal como Robert Elwall explicita, com a fotografia a assumir-se cada vez mais como a forma predominante pela qual um edifício era visto, os arquitetos procuraram manipulá-la de forma a recrear da melhor maneira possível as suas ideias e conceções. Deste modo, começaram a estabelecer parcerias com fotógrafos com os quais se identificavam. Por via da confiança e compreensão mútua que se desenvolvia nestas relações, era possível as fotografias retratarem de forma mais natural e significativa a mensagem dos arquitetos. Algumas das parcerias que geraram resultados mais frutuosos foram a de Richard Neutra com Julius Shulman, ou a de Le Corbusier com Lucien Hervé, a título de exemplo, entre tantas outras.

Fruto dos avanços tecnológicos e do estabelecimento das relações previamente caracterizadas, a fotografia assumia efetivamente um papel de uma importância sem precedentes. Desta forma, não



eram apenas os arquitetos que tentavam controlar junto dos fotógrafos a direção das fotografias, mas também os clientes das obras, os construtores, os publicitários e sobretudo os jornais e revistas nos trabalhos que comissariavam. A fotografia tinha-se tornado demasiado importante para ser apenas da exclusiva responsabilidade do fotógrafo. Neste sentido, torna-se imperativo perceber o papel que o fotógrafo de arquitetura ocupou no Modernismo e a forma como geriu a relação com os arquitetos, com a imprensa e, mais do que fotografar, como construiu narrativas visuais que representassem as concepções dos arquitetos, ao mesmo tempo que não abdicavam da sua interpretação pessoal. Vários fotógrafos poderiam servir como caso de estudo pelo seu inestimável valor para a arquitetura, nomeadamente para a Arquitetura Moderna, contudo, os casos de Julius Shulman e Ezra Stoller salientam-se dos restantes. Para além de terem dominado o panorama da fotografia de arquitetura, principalmente no pós-guerra americano, período durante o qual captaram imagens que iconizaram uma época e um estilo, representam também a dicotomia entre o carácter pictórico e documental que foi pontuando a história da fotografia de arquitetura. Poder-se-ia também ter optado por fotógrafos europeus como Jan Versnel, John Maltby ou Richard Einzig, entre tantos outros. Todavia, com o *International Style* e forma como a Arquitetura Moderna passou a ser abordada apenas pelo ponto de vista estético, principalmente na América, considerou-se mais pertinente explorar o caso de dois fotógrafos desse país.



Percurso na fotografia

Ezra Stoller fez parte do conjunto de fotógrafos de arquitetura cuja formação não provinha da área da fotografia, mas sim da de arquitetura. Frequentou o curso na *New York University*, mas cedo percebeu que não era a prática de arquitetura que verdadeiramente o fascinava. Desta forma, optou por não concluir o curso, acabando por se formar em Design Industrial, em 1938.

Apesar de ter abdicado do curso de arquitetura, as experiências e conhecimentos adquiridos durante o tempo em que o frequentou viriam a ser determinantes no seu percurso enquanto fotógrafo. Uma dessas experiências foi precisamente a aquisição da sua primeira câmara fotográfica, comprada com o propósito de fotografar as suas maquetes, bem como as dos seus colegas. A partir desse momento, começou a perceber que a sua verdadeira paixão seria a fotografia e não a prática arquitetónica. Durante o curso não foi apenas o gosto pela fotografia que desenvolveu, mas também o fascínio pela Arquitetura Moderna, impondo-se contra o estilo *Beaux-Arts* seguido pela faculdade. Tal como John M. Dixon refere, "Stoller's education and early experience nurtured his commitment to Modernism. For him, Modern Architecture represented progress and high social purpose. Almost everyone he knew and dealt with – at least up to the mid-1960s – saw Modern design as a force for the improvement of the human condition."⁹⁹

O fascínio pela fotografia e pelo Modernismo não foram, porém, os únicos fatores determinantes para a sua carreira enquanto fotógrafo de arquitetura, extraídos do período que frequentou na Universidade. As suas primeiras encomendas para fotografar edifícios foram obtidas, precisamente, por intermédio dos seus ex-colegas, que agora se encontravam a trabalhar em diversos *ateliers*. Exemplo deste facto foi a primeira comissão que recebeu e que consistiu em fotografar um edifício suburbano projetado por um *atelier* onde trabalhava um amigo seu. As fotografias destinavam-se à participação num concurso de arquitetura que, muito por força da qualidade das fotografias de Ezra Stoller, o edifício viria a vencer.¹⁰⁰ Como resultado da qualidade das imagens obtidas em comissões como esta, ou noutras, como a cobertura à Feira Internacional de Nova Iorque de 1939, na qual captou a célebre imagem do interior do *Pavilhão Finlandês*, projetado por Alvar Aalto, Stoller, despertou o interesse de muitos arquitetos e editores de publicações de arquitetura.

O interesse dos editores de revistas pelo seu trabalho começou a materializar-se em comissões a obras de alguns arquitetos, de entre as quais se destacou uma efetuada pela *Architectural Forum*, em 1941, e na qual viria a conhecer Walter Gropius e os seus parceiros do *The Architects' Collaborative*. Após este encontro, a carreira de Stoller teve um impulso significativo, passando a ser frequentemente requisitado por revistas e arquitetos. Dos contactos cada vez mais preponderantes que ia estabelecendo, destaca-se a comissão a *Taliesin West*, que também a *Architectural Forum* lhe encomendou no ano de 1945, e que lhe permitiu estabelecer uma relação com Frank Lloyd Wright. Com o seu trabalho a ser admirado por mestres como Wright, a sua carreira ficou projetada para o sucesso, tendo-se corporalizado num portefólio composto por mais de cinquenta mil imagens, entre as quais se encontram as icónicas fotografias do *Seagram Building*, de Mies van der Rohe e Philip Johnson, do *Museu Guggenheim* em Nova Iorque de Frank Lloyd Wright, ou do *Terminal de passageiros da TWA*, de Eero Saarinen.



As fotografias captadas por Stoller foram sempre expostas através de publicações em jornais e revistas, que para si constituíam a forma mais adequada para a exibição deste tipo de imagens. Deste modo, o seu trabalho chegava à comunidade arquitetónica e ao público em geral pelas páginas das revistas mais importantes da época na América como a *Architectural Forum*, a *Fortune*, a *Life*, a *Look*, entre tantas outras. Ezra Stoller beneficiava ainda de viver e trabalhar em Nova Iorque que, ao ser igualmente a sede das principais publicações, lhe conferia alguma facilidade no contacto com estas.

No ano de 1961, como resultado de uma longa carreira, através da qual fotografou frequentemente obras de arquitetos como Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Philip Johnson, Eero Saarinen, Richard Meier ou os SOM, difundindo assim a Arquitetura Moderna através das mais variadas publicações arquitetónicas e generalistas, o *American Institute of Architects* atribuiu a Ezra Stoller a primeira medalha para fotografia de arquitetura.

Embora tendo produzido algumas das imagens mais marcantes da história da fotografia de arquitetura, através de um tipo de registo bastante próprio, Stoller procurava não atribuir qualquer valor artístico à fotografia em si, mas sim fazer sobressair através desta a qualidade do projeto que representava. Desta forma, tinha como objetivo exercer um papel anónimo e impessoal nas imagens que produzia. Esta relação impessoal refletia-se também no espetro de clientes que possuía. Apesar de manter relações de trabalho bastante próximas e extensas com arquitetos como Frank Lloyd Wright, Eero Saarinen ou Richard Meier, não ficou intimamente ligado a um arquiteto em específico, tal como acontecia com outros seus contemporâneos.

Stoller, seguindo o exemplo dos Hedrich Blessing ou dos Dell & Wainwright, decidiu estabelecer uma agência fotográfica, que em 1965, após vários anos de trabalho, designou por *Esto*. A agência era composta por três componentes: "assignment photography, a darkroom production facility, and a stock archive."¹⁰¹ Para além de gerir a *Esto*, Stoller mantinha uma grande preocupação e atenção com os direitos dos fotógrafos, tendo sido um membro ativo da *American Society of Media Photographers*, associação a que chegou a presidir no início dos anos 60.

Ao longo da sua carreira, captou os mais exímios exemplares da Arquitetura Moderna, movimento este com o qual se identificava inteiramente, o que fomentou um entendimento bastante preciso do modo com devia fotografar os edifícios. Desta forma, com o aparecimento do Pós-Modernismo, Stoller começou progressivamente a desinteressar-se pelas novas formas arquitetónicas, o que, aliado ao avançar da sua idade, conduziu a que iniciasse a sua aposentação.



102 Ezra Stoller, Entrevista com Kay Reese e Mimi Leipzig

103 Ezra Stoller, citado em Margalit Fox, “Ezra Stoller, Who Captured Modern Buildings, Dies at 89”

104 Ezra Stoller, Entrevista com Kay Reese e Mimi Leipzig

105 A expressão “Stollerized” era aplicada às fotografias de Ezra Stoller, como tributo e reconhecimento pela forma muito própria que tinha de fotografar, e pela consistência nas suas imagens.

Caraterísticas e Metodologia

Stollerized

As fotografias de Ezra Stoller, pela sua qualidade excecional na forma como representavam em imagem os ideais e as qualidades espaciais da Arquitetura Moderna, tornaram-no num dos principais fotógrafos de arquitetura da época, sendo ainda hoje celebrado como um dos expoentes máximos da fotografia de arquitetura. De modo a que se perceba melhor o porquê destas imagens serem capazes de compreender tão bem a essência dos edifícios e a visão dos arquitetos, não importa apenas analisar o seu resultado final, mas sobretudo tentar compreender o processo através do qual Stoller construía estas fotografias.

Para Stoller, o objetivo primordial quando fotografava era captar os edifícios de forma a que as suas fotografias comunicassem e ajudassem a perceber esses espaços, tal como os arquitetos idealizavam que eles fossem percecionados. Encarava a fotografia como um trabalho, relegando para um plano completamente secundário o facto de estas possuírem ou não qualidade que as caracterizasse como obras de arte. Tal como refere, “what I do is a job of work, that is what it is. And I think that’s what architects always saw and understood. Very often, I can understand what they’re trying to do, and so I photograph it from the point of view of what they were trying to say, rather than what it might actually be.”¹⁰²

Desta forma, Stoller exercia uma função de intérprete, tal como o próprio explica numa analogia muito curiosa: “I see my work in a way that is analogous to a musician given a score to play who must bring it to life and make the piece as good as it can be. While I cannot make a bad building good, I can draw out the strengths in a work that has strength.”¹⁰³ Nesta capacidade de interpretação e leitura de uma obra arquitetónica residia a sua genialidade, que era amplamente reconhecida pela maioria dos arquitetos. Um exemplo deste reconhecimento pode ser aferido num episódio no qual Frank Lloyd Wright foi informado por um editor que Stoller iria fotografar um edifício seu, questionando se tinha alguma recomendação a fazer-lhe. Apesar de Lloyd Wright ser bastante exigente e minucioso na forma como gostava que os seus edifícios fossem fotografados, o seu telegrama com a resposta não poderia ter sido mais conciso: “Ezra will know.”¹⁰⁴

A preocupação primordial de Stoller em fotografar de acordo com as conceções dos arquitetos podia fazer crer que a sua forma de captar os edifícios era desprovida de propósitos, contudo, tal não correspondia de forma alguma à realidade. O seu tipo de registo era, de facto, até bastante particular, o que não só não invalidava a sua intenção de se aproximar da visão dos arquitetos, como muita das vezes constituía a principal ferramenta para que essa intenção fosse materializada. Assim, a sua abordagem caracterizava-se pelo uso frequente de técnicas fotográficas compostas por enquadramentos que englobavam pontos de vista elevados, simetrias na composição, pelo uso de imagens com apenas um ponto de fuga e pela focagem precisa em toda a imagem. O controlo exímio destes aspetos levava a que produzisse imagens marcantes, icónicas e desejadas por todos os arquitetos da época, que pretendiam que os seus edifícios fossem Stollerized.¹⁰⁵



¹⁰⁶ Andy Grundberg, "The Double Life of Ezra Stoller's Photographs," in *Ezra Stoller, Photographer*, p. 13.

¹⁰⁷ Erica Stoller, "Preface", in *Ezra Stoller, Photographer*, p. 8.

Compreender o modernismo

O fascínio pelo Modernismo e o modo intuitivo como compreendia uma obra arquitetônica, aspetos que Stoller desenvolveu enquanto frequentava o curso de Arquitetura, tal como explicitado previamente, constituíram um fator determinante no seu modo de fotografar.

A Arquitetura Moderna impunha-se com principal preponderância na América, onde o *International Style* representava os valores arquitetónicos de uma nova sociedade que emergia no pós-guerra. Assim, nos anos em que Stoller iniciou o seu percurso pela fotografia de arquitetura, alguns dos principais edifícios que incorporavam este movimento encontravam-se em construção, tal como era o caso da *Sede das Nações Unidas*. Nestes edifícios, a clareza formal e transparência da estrutura, bem como o uso de novos materiais, de entre os quais o vidro e o betão sobressaíam, era particularmente explícita. A representação destas características formais puras, em sintonia com o novo estilo de vida moderno, constituía precisamente o aspeto em que as imagens de Stoller se tornavam particularmente bem-sucedidas. Tal como Andy Grundberg afirma, as suas fotografias "incorporate an obvious love for the purity of structures with an equal appreciation for the living, breathing aspects of the spaces they define. Stoller's best images reverberate between revealing the fundamental rationality of the Modernist built environment and instilling a sense of personality or place-ness that both distinguishes the buildings from one another and reveals them to be inflected by their human uses."¹⁰⁶

O Percurso Visual

Uma das características menos visíveis, mas com maior importância na sua abordagem a uma obra arquitetónica, prende-se com a sua vontade em efetuar um registo documental o mais completo e abrangente possível, criando uma espécie de percurso virtual pelo edifício. Desta forma, em muitos casos, fotografava a obra arquitetónica em maquete, durante a sua construção, e, quando completa, procurava captá-la desde um ponto de observação distante numa rua, de forma a revelar o edifício no seu todo, até aos seus detalhes construtivos, passando, naturalmente, pelos interiores. Esta espécie de percurso era cuidadosamente estudado mesmo depois de concluído o registo fotográfico, tal como a sua filha Erica Stoller explica: "Back at the studio once the film was processed, he would spend hours studying the photographs, cropping and organizing them in sequence. His carefully arranged tours often included a corner or an edge of one image in the next, providing a framework for entering and moving through spaces."¹⁰⁷ Um exemplo de um edifício sobre o qual produziu uma cobertura fotográfica exaustiva desde a sua construção foi o *Seagram Building*, de Mies van der Rohe e Philip Johnson.

Porém, não era apenas na seleção de enquadramentos que Stoller procurava efetuar uma documentação tão completa e variada quanto possível. Esta sua obsessão por produzir uma cobertura fotográfica repleta de opções de escolha também se traduzia na quantidade de fotografias que registava para um mesmo enquadramento, onde apenas alterava a disposição das pessoas, dos carros ou dos reflexos, como se pode constatar uma vez mais pelo testemunho da sua filha, "he

Ezra Stoller

Edifício das Nações Unidas, Equipa internacional de arquitetos liderada por Wallace K. Harrison, Nova Iorque, 1950



¹⁰⁸ Erica Stoller, "Looking Twice - Understanding Urban Construction Through Photographs"

¹⁰⁹ Ezra Stoller, citado em Elwall, *Building with Light*, p 180.

will probably expose two or three black and white negatives, and then two, or three, or four color transparencies, so there always were choices, something were moving, the traffic were moving, there were different exposes."¹⁰⁸ Compreensivelmente, deste vasto conjunto de fotografias, apenas aquelas que transmitiam de uma forma mais assertiva a essência dos edifícios foram publicadas. O restante conjunto de imagens destinava-se unicamente para uso dos próprios arquitetos.

Luz

Um dos aspetos essenciais para qualquer fotógrafo, e em especial para qualquer fotógrafo de arquitetura, é a relação do objeto com a luz. Naturalmente, Stoller não constituía uma exceção e dedicava uma importância capital a este elemento. A luz era tão importante para si que em muitos casos dedicava o primeiro dia de uma comissão fotográfica a perceber a forma como o sol se relacionava com o edifício, de modo a compreender em que altura do dia se encontravam as condições ideais para captar determinadas características da obra arquitetónica. Sempre que necessário utilizava também o auxílio de luzes artificiais, mesmo em cenas exteriores, tendo, contudo, sempre a clara preocupação de que isso não fosse perceptível na imagem final.

Como resultado desta determinação em descobrir o momento ideal no qual a luz revela o edifício no seu maior esplendor, Stoller foi capaz de explicitar as formas dos edifícios Modernos que fotografava. Deste modo, tirava partido de elementos como as sombras e os reflexos, para colocar em evidência os elementos construtivos, os ritmos criados pela sua aplicação, assim como as relações espaciais entre interior e exterior.

Um exemplo superlativo da magnífica relação entre a luz solar e a obra arquitetónica nas suas fotografias pode ser constatado na *Johnson Wax Tower*, de Frank Lloyd Wright. Aqui, Stoller desenvolveu uma estratégia plástica que lhe permitiu reforçar as características espaciais do edifício. Ao contrário da utilização comum da luz para iluminar a fachada de um edifício, neste caso o fotógrafo brinca com ela e espera que se coloque por detrás deste, de forma a iluminar o seu tronco central. Tal como o próprio explica "Wright made the point that the building was to be seen as a tree with its floors like branches, cantilevered from the central trunk ... it occurred to me that working with the sun behind the building might be the way to use the transparency of the building to reveal its structure."¹⁰⁹

Figuração

As fotografias de Stoller, tão particulares pela disciplina rígida e olhar minimal com que retratavam um edifício, características essas que os próprios incorporavam, continham frequentemente elementos externos à arquitetura que ajudavam a colocar a obra no tempo e no espaço, enquanto contrabalançavam a rispidez do projeto. Ao posicionar pessoas, automóveis ou outros elementos indicativos da presença humana, Stoller representava a obra arquitetónica como um produto de uma era, ao mesmo tempo que criava uma sensação de profundidade na fotografia. Contudo, o uso deste tipo de elementos tinha que ser abordado com grande mestria, de forma a evitar criar uma situação que retirasse a atenção do edifício em si.



¹¹⁰ Andy Grundberg, "The Double Life of Ezra Stoller's Photographs," in *Ezra Stoller, Photographer*, p. 13.

¹¹¹ Akiko Busch, "Capturing House and Home," in *Ezra Stoller, Photographer*, p. 41.

O uso destes elementos é particularmente notório nas coberturas fotográficas a muitos edifícios situados no coração das grandes metrópoles, que ao incluírem as sumptuosas formas dos automóveis americanos, em conjunto com a sensação de movimento ilustrada pelo fluir de pessoas nas largas avenidas, captam na perfeição o estilo de vida moderno. Porém, não era apenas num cenário urbano que estes elementos adquiriam uma grande preponderância, e a forma como fotografou o Terminal da TWA, projetado por Eero Saarinen, é o exemplo que melhor o reflete. Através da colocação de aviões num primeiro plano, Stoller realçou o desejo de voar e colocou em evidência as formas do edifício. O mesmo sentimento está presente nas fotografias interiores do edifício onde as pessoas aparentam deslocar-se quase que para uma nova dimensão.

Uma outra característica também muito peculiar no registo fotográfico de Ezra Stoller era a utilização de uma focagem nítida em toda a imagem. O uso deste efeito obtido através da utilização de uma abertura de lente muito reduzida tinha como objetivo minimizar a sensação de que "the photographer has intervened in the scene by choosing what part is most important; instead we see the world within the frame as if it had chosen to present itself. ... The crisp edges where glass meets steel, ask for crisp rendition, and the patterns on poured concrete left by the forms that defined them beg for a wealth of detail,"¹¹⁰ tal como explica Andy Grundberg.

Habitação

Apesar de se ter notabilizado sobretudo pelas fotografias excepcionais que registou sobre edifícios corporativos nas grandes metrópoles, ao longo da sua carreira também fotografou com um sucesso muito significativo as residências unifamiliares que representavam a nova vivência doméstica das famílias americanas no pós-guerra. As suas fotografias a estas habitações, construídas seguindo princípios do *International Style*, e que eram amplamente publicadas por revistas como a *House & Garden*, *House Beautiful*, *the Ladies's Home Journal*, ou mesmo a *Architectural Forum*, captavam de forma distinta a clareza, a economia, e a eficiência não só presente na obra arquitetónica, como no próprio modo de as vivenciar.¹¹¹

Tal como nas suas fotografias a grandes edifícios corporativos ou museus, Ezra Stoller mantinha um registo fotográfico sóbrio e analítico. Porém, neste tipo de registo de interiores optava por excluir a presença humana das suas imagens. Tal não significava que esta fosse negligenciada ou totalmente excluída, mas que era representada apenas por apontamentos, que remetiam para a presença humana no espaço, tais como um chapéu num bengaleiro, um copo numa mesa, um brinquedo no chão, ou mesmo uma cadeira colocada numa posição que remetesse para o seu uso recente.

Uma outra característica das suas fotografias domésticas era a transversalidade visual que procurava captar nos espaços interiores. Através da presença num espaço era possível observar os espaços conseguintes, tal como explica Akiko Busch: "this is what these photographs do; they offer us this multiplicity of views. And sightlines. Time and again one finds frames within frames within frames; or a view to a view to a view. The eye travels down a hall, beneath a set of stairs, past



112 Akiko Busch, "Capturing House and Home," in *Ezra Stoller, Photographer*, p. 44.

113 Richard Conway, "Recording Modernism: The Work of Ezra Stoller"

a cabinet, through a window to a mountain beyond. ... But such was the range and such were the possibilities of the mid-century American home, and Ezra Stoller saw them all."¹¹²

Síntese Conclusiva

Como se pode perceber, a forma como Ezra Stoller captou e interpretou os espaços da Arquitetura Moderna e foi capaz de os transpor para representações bidimensionais tornou-se um elemento fundamental para os introduzir a um público mais vasto, permitindo assim, uma maior acessibilidade da Arquitetura Moderna a toda a sociedade, mas também uma melhor compreensão dos seus espaços e ideias. A forma clara e pura com que revelava as estruturas e os materiais desta nova corrente arquitetónica não só documentou de forma inteligente os princípios destes edifícios como, ao salientar as suas principais virtudes e ao criar imagens que ainda hoje nos magnetizam, inspirou os arquitetos emergentes a obterem resultados semelhantes nos seus projetos. Desta forma é perfeitamente compreensível a descrição que Richard Conway faz do trabalho de Stoller: "If modernism sought to give us Le Corbusier's "machine for living [in]," photographer Ezra Stoller, who died in 2004, used the camera as a machine for living through. His work was not only so comprehensive that it documented modernism's rise, but was a part of the modernist movement itself."¹¹³



Percurso na Fotografia

No pós-guerra, enquanto Ezra Stoller dominava o panorama da fotografia de arquitetura na costa Este dos Estados Unidos, na costa Oeste esse domínio era estabelecido por Julius Shulman, que se constituiu numa das figuras mais determinantes para a evolução do Modernismo na Califórnia. Num Estado tão solarengo, e no qual frequentemente predominam temperaturas elevadas, a relação da obra arquitetônica com a luz natural, assim como a relação entre espaço interior e espaço exterior, adquiriam uma importância significativa. Estes dois aspetos, que constituíam uma preocupação central no pensamento de arquitetura Moderna, eram retratados de forma exímia nas fotografias de Shulman. A capacidade superior na forma com que se relacionava com estes elementos estava umbilicalmente conectada à sua infância, tal como Esther McCoy explica: "the gift of perception was enhanced when his family moved from Brooklyn, where he was born in 1910, to a small farm in Connecticut. Subtle changes of light were more significant in the country, and dozens of gradations from sunrise to dusk informed his sensitive eye. As a child, he discovered nature with a capital N – so strong that it was to become a major force both in his life and his photography."¹¹⁴ Aos dez anos de idade mudou-se, juntamente com a sua família, do Connecticut para Los Angeles, na Califórnia, cidade na qual viria a residir e trabalhar para o resto da sua vida, e sobre a qual desenvolveria um profundo fascínio. Enquanto frequentava o ensino secundário inscreveu-se, aos dezasseis anos de idade, num curso facultativo de fotografia. Este curso, que serviu para adquirir as noções básicas de fotografia, constituiu-se também na única formação que obteve na área, tendo posteriormente desenvolvido toda a sua aprendizagem de forma autodidata. A partir deste momento a paixão pela fotografia não mais cessou e com a câmara *Brownie* da sua família começou a fotografar as paisagens naturais e urbanas da área de Los Angeles. Ao ingressar no curso de engenharia na *UCLA*, de onde, em 1934, se transferiu para Berkeley, dedicou-se com mais afinco a fotografar o campus universitário do que a concluir as cadeiras com sucesso. Nas fotografias que ia registando na Universidade já era perceptível a sua grande capacidade em compor uma imagem, tal como Joseph Rosa descreve: "the notion of "framing" the subject matter becomes more evidente in Shulman's 1934 photographs of the Berkeley campus. ... All of these photographs were asymmetrical in composition and depict fragments of buildings and landscape that embody a visual aura of the campus setting. Shulman maintains that he never learned technique, "it was a hit-or-miss process."¹¹⁵

No ano de 1936, de forma inesperada, a frutuosa carreira de Julius Shulman enquanto fotógrafo de arquitetura iria ter início. Um conhecido seu, que trabalhava com o arquiteto Richard Neutra, e que era conhecedor da paixão de Julius por fotografia, convidou-o a acompanhá-lo numa visita à *Kun House*, que Neutra estava a construir. Após ter fotografado a casa e enviado as imagens para Neutra, este ficou surpreendido com a qualidade destas e contratou Shulman para lhe fotografar outros projetos, tal como Esther McCoy nos relata: "He came by chance to architectural photography. A Richard Neutra draftsman who rented a room from Shulman's sister took him to see Neutra's Kun House off Hollywood Boulevard. Shulman's vest pocket Kodak shots of it so pleased Neutra that he



116 Esther McCoy, "Persistence of Vision," in *A constructed View*, p 9.

117 Joseph Rosa, *A constructed View*, p 67.

118 Esther McCoy, "Persistence of Vision," in *A constructed View*, p 10.

asked him to photograph other work."¹¹⁶

Neutra desenvolveu um papel basilar na carreira de Shulman enquanto fotógrafo de arquitetura. Para além de o ter contratado para fotografar mais obras suas, recomendou o seu trabalho a outros arquitetos como Raphael Soriano, Rudolph Schindler, Gregory Ain ou J. R. Davidson, o que permitiu a Shulman ter uma carteira de clientes suficiente para se estabelecer enquanto fotógrafo profissional. Contudo, não foi apenas por contratá-lo e recomendá-lo a outros arquitetos que Neutra foi determinante na sua carreira. Até fotografar a *Kun House*, Julius nunca tinha visto uma casa Moderna e era completamente alheio aos valores do Modernismo, tendo sido por intermédio de Neutra e dos arquitetos a que este o introduziu que absorveu tal forma de pensar arquitetura e de estar na vida. Shulman acabaria por interiorizar estes valores de forma tão convicta, que se transformou num dos embaixadores da Arquitetura Moderna, procurando viver em espaços que reflectiam os padrões característicos do estilo Moderno, bem como segundo os ideais deste estilo. Um dos exemplos que caracteriza este aspeto prende-se com a encomenda a Raphael Soriano, em 1950, da residência e estúdio na qual viria a viver a partir daí, sempre com grande preocupação na sua conservação, o que levou a *Cultural Heritage Board of the City of Los Angeles*, em 1987, a classificá-la como a única casa projetada em aço por Raphael Soriano que se encontrava no seu estado original.¹¹⁷

A qualidade das imagens de Shulman, para além de cativar os arquitetos que tomavam conhecimento do seu trabalho, começava a cativar de forma muito significativa os editores dos periódicos de arquitetura. À medida que os jornais e revistas iam publicando com maior frequência as suas imagens, difundia a arquitetura que emergia na Califórnia por toda a América. Tal como Esther McCoy refere, "It was through Shulman that the message of California reached the eastern editors. Before him, the message rarely got beyond the rockies before it was blown back. He carried his photographs to the editors in the east and had a great deal to do with educating them about what to see in western design."¹¹⁸

De entre todas as revistas com as quais colaborou, a *Arts & Architecture*, dirigida por John Entenza, foi a que mais marcou a sua carreira, bem como a história do Modernismo na Califórnia. Shulman começou a trabalhar para a revista em 1938, pouco tempo depois de Entenza a ter adquirido, e prolongou a sua colaboração até ao final da revista em 1967. Durante esse período, foram as suas fotografias sobre as casas projetadas no âmbito do programa *Case Study Houses* que impulsionaram e iconizaram a Arquitetura Moderna que se desenvolvia na costa Oeste dos Estados Unidos. De entre as 26 casas que foram construídas, Shulman fotografou 18, sendo uma delas a *CSH#22*, projetada por Pierre Koenig, e que Shulman iconizou numa das fotografias mais famosas e republicadas na história da arquitetura.

Para além da *Arts & Architecture*, Julius colaborava com inúmeros jornais e revistas, tanto especializados em arquitetura, como de carácter generalista, onde a título de exemplo se podem enumerar a *Architectural Forum*, a *Progressive Architecture*, a *Architectural Digest*, a *House and Garden*, a *Good Housekeeping*, a *Life*, a *Time*, ou a *Newsweek*. Esta publicação frequente, aliada



à forma notável com que fotografava os edifícios, levava a que os arquitetos ávidos por verem os seus trabalhos expostos a toda a comunidade o contratassem para fotografar os seus edifícios, tal como relata Joseph Rosa: “As Shulman’s work for magazines grew in quantity, so did his listing of architectural clients. The magazine commissions also helped Shulman meet other architects outside of his LA circle, many of whom continued to hire him in order to insure a visual consistency and to place them in a league with established architects. Furthermore, they doubtless knew that Shulman would promote their work at other magazines throughout the world; in this way Shulman became the photographer and *de facto* representative for many lesser-known architects.”¹¹⁹

Julius Shulman construiu desta forma uma das carreiras mais notáveis enquanto fotógrafo de arquitetura, tendo ao longo dos anos registado mais de seis mil fotografias de obras de arquitetos como Richard Neutra, Raphael Soriano, Charles Eames, Eero Saarinen, Craig Ellwood, Pierre Koenig, JR Davidson, Quincy Jones, John Lautner ou Rudolf Schindler, na “sua” Califórnia; e de mestres como Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies Van der Rohe ou Oscar Niemeyer, noutras partes dos Estados Unidos e do mundo. Como reconhecimento da qualidade do seu trabalho para a arquitetura, o *American Institute of Architects* atribuiu-lhe a medalha para fotografia de arquitetura em 1969 e em 1987 tornou-o membro honorário.

Assumindo-se, ao longo da sua vida, como devoto das ideias do movimento de Arquitetura Moderna, e tendo trabalhado em alguns dos melhores exemplares arquitetónicos que representavam essa ideologia, foi com naturalidade que, tal como acontecera com Stoller, se decidiu aposentar à medida que o Pós-modernismo emergiu. Tal como Joseph Rosa explica, “As a true Modernist Shulman naturally had a hard time accepting post modern aesthetics as a viable architectural style. As postmodernism started to gain greater acceptance, Shulman refused to photograph this “type of bad architecture”.”¹²⁰



Caraterísticas e Metodologia

A relação com o Modernismo

Nos anos do pós-guerra, o *International Style* adquiria cada vez mais uma importância significativa, sobretudo na América, onde se afastava das conotações sociais que faziam parte do Modernismo na Europa, focando-se exclusivamente na componente estética. O tipo de construção assente em estruturas modulares elaboradas em materiais industriais, como o aço e o vidro, e despojadas de ornamentos decorativos, contribuíam para que o aspeto final das obras arquitetónicas fosse rígido, austero e pouco aconchegante. Enquanto esta nova expressão arquitetónica era muito bem-sucedida nos edifícios corporativos, situados nas largas avenidas das grandes metrópoles, no que convinha à arquitetura residencial, a sua aceitação tornava-se bastante mais complicada.

Na costa Oeste dos Estados Unidos, grupos emergentes de arquitetos, adeptos do *International Style*, procuravam aplicar os fundamentos deste movimento à arquitetura residencial, defendendo que esta devia ser baseada numa economia de custos e de meios. Porém, a aceitação deste pensamento por parte dos clientes foi bastante difícil, urgindo, deste modo, a necessidade de persuadir a sociedade a aceitar esta nova ideologia e, sobretudo, estética. Neste contexto, os fotógrafos de arquitetura, de onde Julius Shulman sobressai, tiveram um papel essencial ao comunicarem e representarem estas obras através de um ponto de vista mais humanístico, e ao serem capazes de transmitir uma atmosfera confortável, otimista e sofisticada nas suas fotografias. Julius Shulman vivia e compreendia a arquitetura Moderna dessa forma, com um grande otimismo, e foi capaz de contagiar as suas imagens com o seu espírito, tal com refere Eric Bricker, realizador do documentário sobre Shulman, *Visual Acoustics*: “I think what set Julius Shulman’s photography apart ... was that he was able to infuse a sense of spirit. It comes from him, really, I think it’s in a way his spirit that is infused into the photography. He was the perfect ambassador for this, because Julius was the eternal optimist. ... And that’s what I believe these architects and designers really were so passionate about. And they were looking at technology, and new materials, and seeing how ultimately they could rework things to make life better. And I think Julius saw that in the work. I think he was a person who wanted the same things and he had enough artistry to articulate that in an image.”¹²¹ Julius Shulman desenvolveu um modo muito próprio de fotografar, que lhe permitiu retratar uma forma de vida, um modo de estar no espaço, mais do que meramente captar um edifício. Ao incluir nas fotografias elementos como pessoas ou objetos de uso diário, quebrou o aspeto frio que esta arquitetura por vezes ostentava, e mostrava à sociedade uma forma de viver naqueles espaços. Orquestrando todos os elementos que compunham uma fotografia, foi capaz de persuadir o público das suas imagens a focar-se precisamente nos pontos que ele pretendia. Tal como o próprio refere, “I engage my viewers so their eyes follow the thrust of the lines that echo in my stills. The viewer is carried into the scene to where I want him to stop, look, and feel (sense) the architecture – not the photograph; it reads by subject matter and composition.”¹²²



Relação com os arquitetos

A relação de Julius Shulman com o arquiteto Richard Neutra foi provavelmente a mais frutuosa que existiu entre um fotógrafo e um arquiteto na história da arquitetura. Para além de ter resultado numa colaboração que se estabeleceu desde 1936 até 1968, ao longo da qual Shulman foi o fotógrafo responsável por noventa por cento das imagens que se produziram sobre a obra Neutra, esta relação projetou de forma imensurável tanto a carreira de um, como de outro.

Shulman nunca teve qualquer formação, quer na área de arquitetura, quer na área de fotografia, à exceção do pequeno curso de introdução à fotografia em que se inscreveu aos dezasseis anos de idade. Desta forma, quando conheceu Richard Neutra, em 1936, o campo da arquitetura e da fotografia de arquitetura constituíam um universo completamente novo para si. Para além de ter possibilitado o início da carreira de Julius, por via das encomendas que lhe fez, Neutra ensinou Shulman a compreender o espaço arquitetónico, levando-o a perceber as noções base através das quais devia captar o espaço. Tal como Joseph Rosa descreve, "In the early years Neutra directed a large number of the assignments, from the views through to the camera angle; this was a good though exasperating experience for Shulman. But over time they reached an understanding that allowed Shulman more creative freedom."¹²³ Na fase inicial da sua carreira, para além do tipo de enquadramentos que devia fazer, Shulman aprendeu também com Neutra, entre muitas outras coisas, a alterar por completo a disposição do mobiliário nas casas que fotografavam, de modo a que o espaço se tornasse mais perceptível na imagem final.

Contudo, Neutra não foi o único arquiteto com qual Shulman aprendeu. Enquanto o Modernismo ainda não era completamente aceite pela sociedade, os arquitetos não tinham muito trabalho e, deste modo, dispunham de tempo suficiente para acompanhar Julius nas sessões fotográficas e, assim, trocar ideias com ele. Shulman desfrutou tanto destas sessões de troca de perspetivas, que mesmo numa fase posterior da sua carreira, quando já era um ícone na fotografia de arquitetura e sabia perfeitamente o que fazer, ficava bastante agradado quando podia contar com a participação dos arquitetos, tal como o próprio refere quando questionado sobre a participação destes nas sessões fotográficas: "Oh, I love it. Especially in the days when Polaroid was involved with photography. ... that's where I would discuss the composition with the architect. The architect would look at the picture, look at the building, and the sensible ones who knew about composition in their own work would say, "What would happen if you moved your camera here?" and I would look and say, well, you're right. Very often they were right. What is it that happens when an architect says to me, "Oh, you know better than we do. Go ahead and do it your own way." I could, but that's not the point. It was the enjoyment of the conversation, of discussing these kinds of issues."¹²⁴

Uma das grandes lições que aprendeu através de um arquiteto foi por Rudolph Schindler, sobre a iluminação de interiores. Tendo como objectivo iluminar as zonas menos visíveis nos espaços interiores, Julius Shulman utilizava floodlights nas suas fotografias. Contudo, até Schindler o alertar, não se apercebeu de que, desta forma, descaracterizava por completo a luminosidade natural de um espaço interior, que dispunha de diferentes valores de luminosidade em cada parede. Tal como



recorda, Schindler disse-lhe - "Shulman the light you use was so basically the same on both walls, that's not natural. Look to this room, the light is different there than it is on this wall, but when you photographed the *Daugherty House* on Santa Monica Caine, you used floodlights and you got the same value of light on this wall as you have on that wall." "He gave me that one photo correction which I adopted in the next house I did, the *Fitzpatrick House*."¹²⁵

Encenação do Espaço

De modo a expressarem o mais aproximadamente possível a visão do arquiteto e a atmosfera que caracterizava o estilo de vida moderno, as fotografias de Julius Shulman resultavam na grande generalidade dos casos de uma encenação completa do espaço. Uma fotografia apenas revela o que aparece num determinado enquadramento e, nesse sentido, somente o que está contido nele é relevante. Tendo isto em consideração, Shulman habituou-se a que, no momento da sessão fotográfica às casas de Richard Neutra, este trouxesse o seu próprio mobiliário para substituir pelo dos proprietários. Desta forma, nas fotografias, tanto a obra arquitetónica, como os objetos de decoração, e a sua disposição no espaço, representavam a visão idealizada pelo arquiteto. Julius Shulman compreendeu a importância significativa que tinha reorganizar e substituir o mobiliário, de modo a que o espaço fosse fotografado de forma mais adequada, e utilizou esta metodologia em todas as sessões fotográficas ao longo da sua carreira, chamando a este processo "*dressing the scene*."¹²⁶

A diferença entre a forma como resulta uma imagem captada com o mobiliário utilizado pelos proprietários no seu uso diário e o mobiliário introduzido pelo arquiteto e disposto de uma forma completamente diferente é visível na cobertura fotográfica que Shulman fez à *Maslom House* de Richard Neutra. Aqui, para Shulman, Neutra levou o seu conceito de uma casa minimalista ao extremo, tendo removido quase todos os elementos e deixando a sala com um aspeto vazio. Ao não concordar com esta abordagem, voltou num outro dia, já sem Neutra, para fotografar a casa como realmente era vivida, tal como Shulman recorda: "When I went into the house with Neutra, he didn't like her furniture, he didn't want it to compete with his architecture. ... I said to him - Richard the room is naked, where is the asset? - "I don't care", he said, "I want to show my architecture". So after I finished photographing the house, I said to Mrs. Maslom - I would like to photograph the house the way you live it, may I come back?"¹²⁷ Quando Shulman voltou a fotografar a casa, procurou fazê-lo a partir do mesmo ângulo, sendo assim possível comparar as diferenças patentes entre cada caso.

A alteração das peças de mobiliário não eram em si o único fator propulsor para a encenação de uma determinada narrativa visual. O outro fator determinante para o que Shulman considerava "*dressing the scene*", era o próprio posicionamento da câmara no espaço e a forma como os elementos compositivos da imagem se relacionavam com o seu enquadramento. O modo como o mobiliário estava disposto numa residência, apesar de muitas vezes fazer sentido na vivência do espaço nas suas três dimensões, nem sempre correspondia também à posição ideal para representar aquele



mesmo espaço em apenas uma imagem, limitada pelas suas duas dimensões. O modo como Julius reorganizava os elementos que compunham a imagem, e o ângulo em que colocava a câmara em relação ao espaço, criando uma representação que parecia sugar o observador para dentro da imagem, e transmitindo-lhe a sensação de estar a participar na ação, era um dos aspetos que o diferenciavam dos demais fotógrafos e que contribuía largamente para o sucesso das suas imagens junto do público em geral. Tal como Joseph Rosa descreve, a propósito de uma imagem da residência de Gordon Drake, mas que se pode aplicar à generalidade das suas imagens, “one of the compositions is constructed from the perspective of the viewer, who is presumably sitting on a couch or chair in the living room, looking toward other people seated on the terrace. By setting up the photograph in this manner, Shulman forces the viewer to participate in the scene: the viewer occupies the photograph, acting not as a voyeur but as a presence in the room.”¹²⁸

A forma como a câmara se posiciona perante o espaço e a reorganização dos elementos que vão compor a fotografia não era determinante apenas nas fotografias de interiores, também nas fotografias de exteriores esses fatores possuíam um papel significativo. A relação com a paisagem natural, e a relação fluida entre o espaço interior e exterior, constituíam uma das preocupações centrais na conceção das residências modernas, sobretudo no movimento que emergia na Califórnia. Julius Shulman foi capaz de representar essa simbiose de uma forma verdadeiramente extraordinária, constituindo um dos aspetos pelos quais as suas imagens mais se destacavam. Porém, devido ao facto de as obras arquitetónicas serem fotografadas, na grande maioria dos casos, imediatamente após a sua conclusão, as vegetações envolventes muitas vezes ainda não tinham tido tempo suficiente para se desenvolverem. Desta forma, muitas residências, na altura em que eram fotografadas, pareciam desenquadradas da sua envolvente paisagística.

De modo a solucionar este problema, Shulman, em alguns casos, procurava ramos de árvores e flores nas proximidades do local, sendo que noutros já vinha mesmo preparado com este tipo de elementos, e construía assim um cenário à frente da sua câmara, de forma a captar a obra envolvida por uma aparente paisagem natural. Numa comissão que teve da revista *Good Housekeeping*, utilizou precisamente este tipo de utensílio e pediu ao seu assistente que registasse esta situação. Shulman relata esta situação numa entrevista para os *Smithsonian Archives of American Art*: “It was supposed to have been ready. We got out there that morning. There wasn’t a stick of landscaping. Not a shrub. ... And it was the deadline, in this case. Somebody in the house told us, “There’s a nursery down the road here.” So I went to the nursery and rented some canned plants and set them up in front of the house and framed the picture with these plants, and we broke off a branch from a walnut tree that was growing nearby and fastened the branches to a lightstand so we could frame the picture with an arching branch to look like there was a tree there. And in the finished pictures, the house is perfectly landscaped.”¹²⁹



130 Esther McCoy, "Persistence of Vision," in *A constructed View*, p 10.

131 Julius Shulman, "Voice of the Photographer: Julius Shulman"

132 Joseph Rosa, *A constructed View*, p 95

Figuração

A par do modo como enquadrava as fotografias e reposicionava as peças de mobiliário, um dos elementos mais característicos e singulares na forma de fotografar de Julius Shulman era a inclusão de pessoas em todas as suas imagens. Ao contrário de Stoller, que nas suas fotografias de interiores apenas sugeria a presença humana através de objetos, Shulman colocava pessoas a representarem cenas domésticas, para assim encorajar o público a desfrutar deste novo estilo de vida. Julius Shulman percebeu que era através da colocação de pessoas nos espaços domésticos, a quem ele chamava "*witnesses*,"¹³⁰ que podia ilustrar a forma como estes espaços deviam ser ocupados, aludindo a um novo estilo de vida moderno, no qual a arquitetura desempenhava um papel determinante. Tal como o próprio refere, "Whatever I do in my photography, my exercise is to be sure that my composition spells out how you can enjoy this kind of architecture. ... I want to show architecture being functional, and I use people in all sorts of ways in my photographs. The moment a person appears in the picture, it entices the audience of the photo to see another dimension of the architecture: as it appears to the people who live and work in the house. I'm a merchandiser, I merchandize architecture."¹³¹

Julius tinha a perfeita noção de que o seu trabalho enquanto fotógrafo comercial de arquitetura era o de vender e promover a arquitetura, e com a inclusão de pessoas e objetos de design, que também eram promovidos à época, tanto nas revistas, como na televisão, tornava o espaço arquitetónico muito mais apetecível. As revistas generalistas, ao contrário das especializadas em arquitetura, também compreendiam e fomentavam este fenómeno e neste sentido procuravam publicar as imagens de Shulman, fazendo o seu trabalho ter um grande sucesso comercial. Os arquitetos, entusiasmados com a projeção que as suas obras podiam ter ao serem fotografadas por Julius, não se importavam que este incluísse todos estes elementos nas imagens, mesmo correndo o risco de por vezes a arquitetura aparentar apenas ser um plano de fundo, tal como refere Joseph Rosa: "At times Shulman's photographs relegate the architecture to the status of backdrop events. Many architects approved this, believing it put houses in context and emphasized the functions of the home. If Shulman had not employed these methods, many of the buildings would look sterile, unoccupiable spaces. Shulman himself has said that some of the buildings he photographed "appeared cold and literally lifeless and needed people (in them) to come alive". This was an alluring way to lead the viewer's gaze into the architecture and the ideal life that went with it."¹³²

Um exemplo bastante explícito da inclusão de pessoas numa fotografia, de forma a retratar a utilização do espaço arquitetónico, e o estilo de vida moderno, pode ser encontrado numa imagem da *Case Study House #21*, projectada por Pierre Koenig. Aqui, a senhora, vestida de forma elegante, aparenta estar descontraidamente no sofá à espera do seu marido, que tinha acabado de chegar do trabalho e preparava uma bebida para si, enquanto colocava música. Todos os elementos desta imagem foram orquestrados até ao mais pequeno detalhe por Shulman, tal como o próprio descreve: "We put this couch here, because otherwise it's all empty, and I had this model posed for me here. I suddenly observed her ring, her wedding ring. I said, "Hey put your arm on the couch



133 Julius Shulman, "Shelter"

134 Julius Shulman, citado em Joseph Rosa, *A constructed View*, p 70.

135 Esther McCoy, "Persistence of Vision," in *A constructed View*, p 10.

136 Julius Shulman, *Photographing Architecture and Interiors*, p 71.

here". ... The husband just came from his work, parked the car, and was putting music on, making a cocktail. A domestic scene."¹³³

Luz

As fotografias de Julius Shulman não eram apenas narrativas visuais que procuravam seduzir o público por meio dos métodos explicitados anteriormente e nos quais a arquitetura quase que podia passar despercebida. Esses artefactos, que eram de facto importantes, funcionavam apenas como um valor adicional que Shulman acrescentava à obra arquitetónica. Acima de tudo, era fotógrafo de arquitetura e trabalhava numa relação estreita com arquitetos, que naturalmente o contratavam com o objetivo de expor as suas obras e não apenas modos de vida. Se o talento de Shulman já era excecional na construção de narrativas visuais, ainda maior era na capacidade de revelar e acentuar as qualidades formais de uma obra arquitetónica.

Um dos elementos absolutamente preponderantes para a fotografia de arquitetura é a luz natural e Julius Shulman desde as suas primeiras fotografias revelava ter um talento inato para a compreender. Tal como ele referia, "Light and shadow bring architecture to life at certain times of the day – you have to be ready to see it."¹³⁴

Apenas por uns escassos meses no início da sua carreira fotografou com o auxílio de um medidor de luz, que deixou de utilizar por lhe ser desnecessário, uma vez que ele compreendia tão bem a luz, que ao fazer a primeira visita a uma obra era capaz de perceber com grande exatidão a forma como o sol ia funcionar a determinada hora, numa dada parte da casa. Esther McCoy foi testemunha desta sua capacidade e relata a experiência de ter acompanhado Shulman numa comissão fotográfica da seguinte forma: "'I'll take this at sunset to get the last light on that wall", or "this will work in a four o'clock sun". After an hour spent turning the house into a sundial, he'd say "Well, shall we go to lunch?" I was shocked that he could leave so soon. But when we returned, he found the exact spots and pointed the camera in the direction his eye had recommended for that hour. Sometimes he would move the camera a foot over, but usually his initial quick preliminary decision was right on the button. He always got the essential facts from that first walk around."¹³⁵

Um dos aspetos em que as suas fotografias se evidenciavam na relação com a luz era na utilização das sombras para realçar a estrutura. Para além da utilização de outros elementos como espelhos de água, ou paredes de vidro, Julius procurava, através das sombras, refletir os edifícios e duplicar a sua estrutura. Assim, era possível evidenciar o ritmo e a métrica das obras arquitetónicas, que era uma característica bastante relevante na Arquitetura Moderna.

O modo como fotografava as imagens noturnas também era bastante revelador da sua perspicácia na forma como se relacionava com a luz. Na verdade, as fotografias não eram captadas de noite, mas antes nos momentos de crepúsculo, pois com a escuridão total apenas surgem iluminados os espaços interiores e a forma exterior torna-se imperceptível, tal como afirma Shulman: "The overhang or edge of the building does not separate from the sky – there is no delineation, all that is illuminated is the interior"¹³⁶

Julius Shulman

Wohlstetter House, Josef Van der Kar,
Los Angeles, 1954



¹³⁷ Julius Shulman, citado em Joseph Rosa, *A constructed View*, p 74.

¹³⁸ Julius Shulman, Entrevista “A Singular Vision, Cite Talks with Julius Shulman,” p 28.

Um exemplo contundente da capacidade que tinha em trabalhar com a luz foi a fotografia que captou sobre a *Kaufmann House*, de Richard Neutra, em Palm Springs, e que se tornou numa das suas imagens mais célebres. Shulman tirou esta fotografia contra a vontade do arquiteto, que considerava que o ponto de vista exterior não era muito relevante, sobretudo àquela hora do dia, e que deveriam aproveitar a pouca luz que restava para fotografar o interior. Toda a habilidade do fotógrafo foi posta à prova nesta fotografia composta por três exposições, que perfizeram um total de 45 minutos. Como não era possível captar de uma forma satisfatória a luz proveniente do céu, a do interior da casa e a da piscina com uma única exposição, Shulman disparou três vezes sobre o mesmo negativo, de maneira a captar de forma apropriada cada um desses tipos de luz. Um pormenor bastante curioso consiste na colocação da Sr^a. Kaufmann, deitada ao lado da piscina, não apenas para dar vida à imagem como Julius tantas vezes fazia, mas sobretudo para tapar o foco de luz da piscina, tal como o fotógrafo descreve numa conversa com Joseph Rosa: “It took me forty five minutes to set up by myself, running back and forth between the house and the camera, turning on and off lights to balance the interior and exterior light value. All lighting for the photograph came from house light – no auxiliary lighting was used for the total exposure. The reclining figure next to the pool (Mrs. Kauffman) was used to block the glare from the swimming pool light.”¹³⁷

Do darkroom à difusão das imagens

O conjunto de práticas que Julius Shulman, a quem chamavam “*one-shot Shulman*,”¹³⁸ já que, ao contrário de outros fotógrafos, como Ezra Stoller, apenas disparava uma vez sobre cada composição, aproveitando todas as imagens que produziu ao longo da sua carreira, conduzia de forma a construir as suas narrativas visuais não se esgotava nos casos apresentados previamente, mas estendia-se a muitos outros aspetos, como, por exemplo, a utilização de filmes infravermelhos. A utilização deste tipo de filmes era criticada por alguns fotógrafos na altura, por não retratar de forma verdadeira a realidade. Contudo, sempre que Julius considerava necessária a sua utilização para realçar os céus, ou separar de forma mais clarividente a vegetação das obras arquitetónicas, não tinha qualquer preconceito em utilizá-los.

Porém, as suas técnicas de manipulação da imagem não se limitavam ao ato de fotografar, mas estendiam-se também ao controlo da imagem no processo de revelação das fotografias. Ao contrário de outros fotógrafos, Shulman, com a ajuda de um assistente, fazia sempre as revelações das suas imagens no seu próprio estúdio, pois estas constituíam uma parte fulcral no aspeto final das suas fotografias. Um dos pontos da imagem que sofria uma manipulação significativa de forma frequente era o céu, pois, devido às limitações das películas, nem sempre ficavam com os valores tonais desejáveis e, deste modo, eram frequentemente escurecidos no processo do *darkroom* por parte de Shulman. Um dos casos em que este processo ocorreu com um resultado significativo foi na fotografia à *Kaufmann House*, referida anteriormente. De acordo com o fotógrafo, a manipulação dos valores do céu no processo de revelação era a forma mais adequada para poder efetuar a sua representação naquela situação. “Photographing into western sky shortly after sunset with prolonged exposure had destroyed the residual tones. They had to be restored in the darkroom...



139 Julius Shulman, *Photographing Architecture and Interiors*, p 70.

140 Carlos von Frankenberg, *Visual Acoustics*

141 Cathleen McGuigan, "Some Buildings Are Like Supermodels"

142 Julius Shulman, "My Odyssey," in *A constructed View*, p 214.

Because of photographic limitations, a direct print of the original negative was not desirable."¹³⁹ Porém, o seu papel não se limitava ao acto fotográfico e à revelação dessas imagens, extendendo-se também à forma como estas eram disseminadas e publicadas pela imprensa. Devido à sua influência e aos contactos que mantinha com os mais diversos editores de publicações de referência, como por exemplo John Entenza, editor a *Arts & Architecture*, Julius Shulman conseguia colocar as suas imagens nas mais diversas publicações, promovendo, desta forma, tanto as obras arquitetónicas que fotografava, como os seus arquitetos. Deste modo, foi capaz de projectar para o reconhecimento público o trabalho de muitos arquitetos, até então desconhecidos, tal como se pode ver num exemplo relatado pelo seu assistente, Carlos von Frankenberg: "One time, he had an assignment to photograph the work of an architect by the name of Herb Green, in the Oklahoma City. He designed and built this wonderful house that we call "the prairie chicken", and Julius said, "This is exciting! I'm going to run to New York with this in my bag, I know they are going to pick this up." That piece of architecture was published all over the world and his architecture business strived, of course. So, Julius helped to make a career for an architect, often more than once."¹⁴⁰

Síntese Conclusiva

A carreira de Julius Shulman acaba por se confundir com a expressão do movimento de Arquitetura Moderna que emergiu na Califórnia, no período do pós-guerra. Esta conotação não se deve apenas a ter fotografado a maioria dessas obras arquitetónicas, mas sobretudo porque encarnou o espírito presente nos arquitetos e na nova sociedade, e foi capaz de fazer transparecer essa forma de estar nas suas imagens. O espírito da época está tão patente nas suas fotografias que levou críticos como Cathleen McGuigan, editor—chefe da *Architectural Record*, a referir que "Some of his photographs of modern glass houses ... with their sleek patios and shimmering swimming pools, are so redolent of the era in which they were built you can practically hear the Sinatra tunes wafting in the air and the ice clinking in the cocktail glasses."¹⁴¹

Enquanto fotógrafo de arquitetura, não teve inibições em assumir a vertente comercial do seu trabalho, que como prioridade deveria ser capaz de "vender arquitetura" à sociedade, que a sua função deveria ser criar imagens sugestivas através do uso dos mais variados elementos, desde a iluminação à inclusão de pessoas e objetos, assemelhando o seu trabalho ao de um publicitário. A sua formação na fotografia de arquitetura foi feita através da partilha de ideias com arquitetos e por isso foi capaz de desenvolver uma capacidade de percepção do espaço arquitetónico, que poucos fotógrafos de arquitetura possuíam, permitindo-lhe captar a essência das obras que fotografava e tornar as suas imagens quase que em ecos dos desenhos dos arquitetos.¹⁴² Como resultado da qualidade do seu trabalho, e da sua ampla difusão por revistas de arquitetura e generalistas, tanto nos Estados Unidos como na Europa, foi capaz de difundir para lá dos domínios da costa Oeste Americana o trabalho de arquitetos como Richard Neutra, Rudolph Schindler, John Lautner, entre muitos outros, projetando as suas carreiras para um plano internacional.

Assim, ao longo da sua carreira, foi capaz de impulsionar a Arquitetura Moderna, fazendo-a chegar às pessoas e persuadindo-as a acreditarem que aqueles eram os espaços em que desejavam

Julius Shulman

Herb Greene House "Prairie Chicken", Herb Greene,
Norman, OK, 1961



¹⁴³ Julius Shulman, Entrevista, "The Making of an Icon"

¹⁴⁴ Carlotta Stahl, Entrevista, "The Making of an Icon"

¹⁴⁵ Paul Goldberger, "When Modernism Kissed The Land of Golden Dreams"

¹⁴⁶ Eduardo Souto Moura, entrevista com Catarina Prata, p. 36.

habitar, utilizando para isso uma série de técnicas que conjugava com grande mestria. Naquela que é provavelmente a sua fotografia mais celebrada, a imagem noturna da *Case Study House #22*, projetada por Pierre Koenig sobre Los Angeles, e registada no ano de 1960, estão contidos todos os elementos que marcavam a construção das suas narrativas visuais: a casa ainda não estava completamente concluída no dia da sessão fotográfica e, deste modo, as zonas que não eram incluídas no enquadramento dinâmico de Shulman encontravam-se caóticas; o mobiliário tinha sido trazido pelo arquiteto; a vegetação era falsa, consistia em ramos e arbustos encontrados na envolvente e fixados apenas para a fotografia; as raparigas que aparecem elegantemente vestidas, a conversar na imagem, eram a namorada e uma amiga do assistente de Pierre Koenig, a quem este tinha pedido para as convidar a participar na sessão fotográfica; e a imagem consistia numa dupla exposição, onde primeiro foram captadas as luzes da cidade, ao longo de uma exposição de sete minutos com as luzes da casa desligadas, e seguidamente uma exposição rápida para registar a casa, já com as suas próprias luzes ligadas, de forma a iluminar o interior, e com a ajuda de um *flash* para revelar o exterior. Na fotografia é possível ver o efeito da dupla exposição, com as luzes da cidade a transparecerem através dos vestidos das raparigas, mas, sobretudo, é possível perceber a forma como habilmente Shulman escondeu o efeito do *flash* no caixilho das paredes de vidro.¹⁴³ Esta imagem conclui ainda o entendimento perfeito que existiu na relação entre o cliente, o arquiteto e o fotógrafo. Desde que adquiriram o lote, os donos da casa, Buck e Carlotta Stahl, pretendiam que esta fosse completamente em vidro, de modo a poderem vislumbrar a paisagem de forma ilimitada, tal como a própria relembra: "We didn't want to lose any view anywhere. ... I have friends who say, "Why don't you have some walls where you hang pictures?" And I say, "I've got a picture out there that is perfect."¹⁴⁴ Após procurarem alguns arquitetos, que se negaram a projetar a casa porque achavam que era impossível alcançar o seu desejo, encontraram em Pierre Koenig o arquiteto que, através da construção em aço, podia aceder ao seu pedido. Se a construção de Koenig se traduziu de forma soberba na intenção dos Stahl, essa concretização foi eternizada na imagem de Shulman, que captou, acima de tudo, a essência do projeto na sua plenitude, tendo ao mesmo tempo sido capaz de retratar uma era, tal como refere Paul Goldberg, no seu artigo para o *New York Times*. Esta fotografia é "...one of those singular images that sums up an entire city at a moment in time. (...) Modernity and elegance, privacy and openness - things that so rarely went together in the older cities of the East Coast - here become one, bound together in a way that epitomizes the seductive power of Los Angeles in the first years of its heady postwar growth. Here was the modern world, fresher and newer than in the East, possessed of a visual drama that the cities of the East Coast could only dream of, and yet with all of their luxury and style."¹⁴⁵ A mestria de Julius Shulman consistia precisamente em conseguir persuadir o público em geral, ao criar uma atmosfera nas suas imagens e, ao mesmo tempo, ainda hoje fascinar arquitetos como Eduardo Souto Moura, pelo rigor arquitetónico que revela nas suas fotografias, ao ser capaz de mostrar a obra na sua plenitude, pois nas suas imagens, tal como o próprio refere, "uma pessoa consegue perceber como é tudo por trás, como é construído. Eu não acho piada nenhuma à fotografia de pormenor, porque o pormenor deve-se subentender."¹⁴⁶



Stoller vs Shulman

Unidos pelo objetivo de, através das suas fotografias, representarem e comunicarem a Arquitetura Moderna da forma que melhor explicitasse os seus ideais e características, os fotógrafos Julius Shulman e Ezra Stoller adotaram sobre o mesmo tema abordagens significativamente distintas. As diferenças patentes entre ambos surgiam logo desde a própria forma de interpretar o papel do fotógrafo: enquanto Ezra Stoller pretendia registar o edifício da forma mais completa possível, fotografando todos os ângulos, detalhes e fases de evolução da obra, Julius Shulman via-se apenas no papel de intérprete e comunicador da obra, procurando com as suas imagens fotográficas captar a essência de um projeto e salientar as suas qualidades de forma expressiva.

Este modo distinto de encarar o papel do fotógrafo refletia-se nas técnicas fotográficas e nas características plásticas que as fotografias de cada um revelavam. Enquanto as imagens de Stoller enalteciam o carácter das linhas de força dinâmicas e muitas vezes rectilíneas, bem como as simetrias ou assimetrias presente nas obras de Arquitetura Moderna, através de fotografias predominantemente construídas com um ponto de fuga ou, quando tal não acontecia, captadas a uma distância suficiente para que se percebesse a forma marcante como edifício se impunha no lugar, as imagens de Julius Shulman procuravam revelar as qualidades espaciais que estas obras introduziam utilizando perspectivas capazes de criar uma maior dinâmica, de forma a colocar o espectador em interação com a composição fotográfica, explorando a relação fluida entre interior e exterior que caracterizava este estilo arquitetónico. A relação da obra com a envolvente também assumia uma importância muito significativa, sendo normalmente utilizados por Shulman elementos num primeiro plano, de forma a enquadrar a obra arquitetónica.

As fotografias de Stoller e Shulman remetiam também para a dicotomia existente entre um carácter documental, supostamente mais objectivo, e um mais expressivo, algo que podemos encontrar desde o período inicial da fotografia, representado à época por fotógrafos como o francês Edouard Baldus (ver p. 19) ou o britânico Philip Henry Delamotte (ver p. 21), respetivamente. Esta diferença de abordagem também se refletia na utilização de elementos externos à arquitetura nas fotografias, como pessoas, automóveis, objetos decorativos, entre outros. Ezra Stoller utilizava os automóveis e pessoas nas ruas, captando-as nas suas rotinas diárias, de forma a refletir a vivência agitada das grandes metrópoles, enquanto nas habitações preferia utilizar apenas objetos que remetessem para a presença humana; já Julius Shulman, por seu turno, considerava as pessoas como elementos centrais das suas composições, utilizando-as para animar a composição e representar a vivência do espaço, e para isso coreografava as suas poses nas fotografias, tal como um realizador coordenava um ator.

A diferença de abordagem característica entre os dois fotógrafos é visível nas fotografias que registaram sobre a *Lever House*, projetada pelos SOM em Nova Iorque, e nas quais captaram o edifício aproximadamente do mesmo ponto de vista. A imagem de Stoller reflete a forma impositiva como o edifício se implanta na *Park Avenue*, bem como a sua materialidade e clareza formal, ao mesmo tempo que retrata a agitação típica da cidade ao captar, em primeiro plano, o trânsito automóvel, objeto este, aliás, muito apreciado pelos arquitetos Modernistas.



Embora se trate de um edifício corporativo e não de uma residência familiar, que era o objeto de grande parte das fotografias de Shulman, as particularidades que distinguem o seu tipo de registo também estão bem presentes, destacando-se desde logo a forma como procurou enquadrar o edifício na envolvente, captando a fotografia debaixo do Seagram Building, utilizando-o como moldura num primeiro plano. Apesar de se tratar de um cenário urbano que não pode ser tão facilmente manipulado como o interior de uma casa, Shulman utilizou as pessoas para animarem a composição e atribuírem um ambiente descontraído à imagem, afastando-se da rua, e do consequente movimento, bem como procurando reforçar este carácter tranquilo com o uso de elementos naturais como a água.

É então possível perceber que, apesar de todas as diferenças que existiam na abordagem destes fotógrafos relativamente à forma como fotografavam um edifício, ambos procuravam evidenciar as características significativas destes, bem como o seu valor enquanto obras arquitetónicas representantes do Modernismo, embora em sentidos diferentes.



4

Arquitetos Modernos e a fotografia

No início do século XX, os avanços tecnológicos que se desenvolveram na área da fotografia possibilitaram que esta fosse explorada pelos arquitetos de forma verdadeiramente ímpar, dotando este meio de representação de potencialidades que não continham paralelo na sua história. Se por um lado a importância desta nova forma de representação da arquitetura se tinha tornado consensual entre os arquitetos Modernos, o modo como se relacionavam com ela, e como tiravam partido das suas capacidades, não obedecia a um padrão muito bem definido e, assim, a sua relação com a fotografia tornou-se bastante heterogénea.

Apesar da fotografia de arquitetura ter usufruído de um grande consenso junto dos arquitetos Modernos, e de ter sido bastante explorada como forma de desenvolverem e promoverem as suas obras, a verdade é que também dividiu posições, tendo existido arquitetos como Adolf Loos que chamaram à atenção para os perigos da arquitetura ser representada através da imagem fotográfica e a sua consequente utilização enquanto forma de promover a arquitetura. Para Loos, a arquitetura existia para ser vivida, e experienciada no próprio espaço, através de contacto direto com este, e só aí a sua apreensão fazia sentido. Assim, a representação fotográfica, que ganhava cada vez mais destaque nas publicações, não constituía para si uma forma rigorosa de representar o espaço arquitetónico, evitando, por isso, que as suas obras fossem apresentadas através da fotografia, em detrimento da vivência dos espaços, apesar de pontualmente a ter utilizado para representar alguns dos seus espaços, como a *Villa Müller* ou a casa *Steiner*. A sua forma de pensar arquitetura estava tão afastada da fotografia, que os espaços que concebia não eram bem representados através desta, considerando mesmo que a sua obra não era fotogénica, tal como é possível ver neste excerto que Beatriz Colomina cita de um texto de Loos para a *Architektur*, em 1910: "It is my greatest pride that the interiors which I have created are totally ineffective in photographs... I have to forego the honor of being published in the various architectural magazines."¹⁴⁷

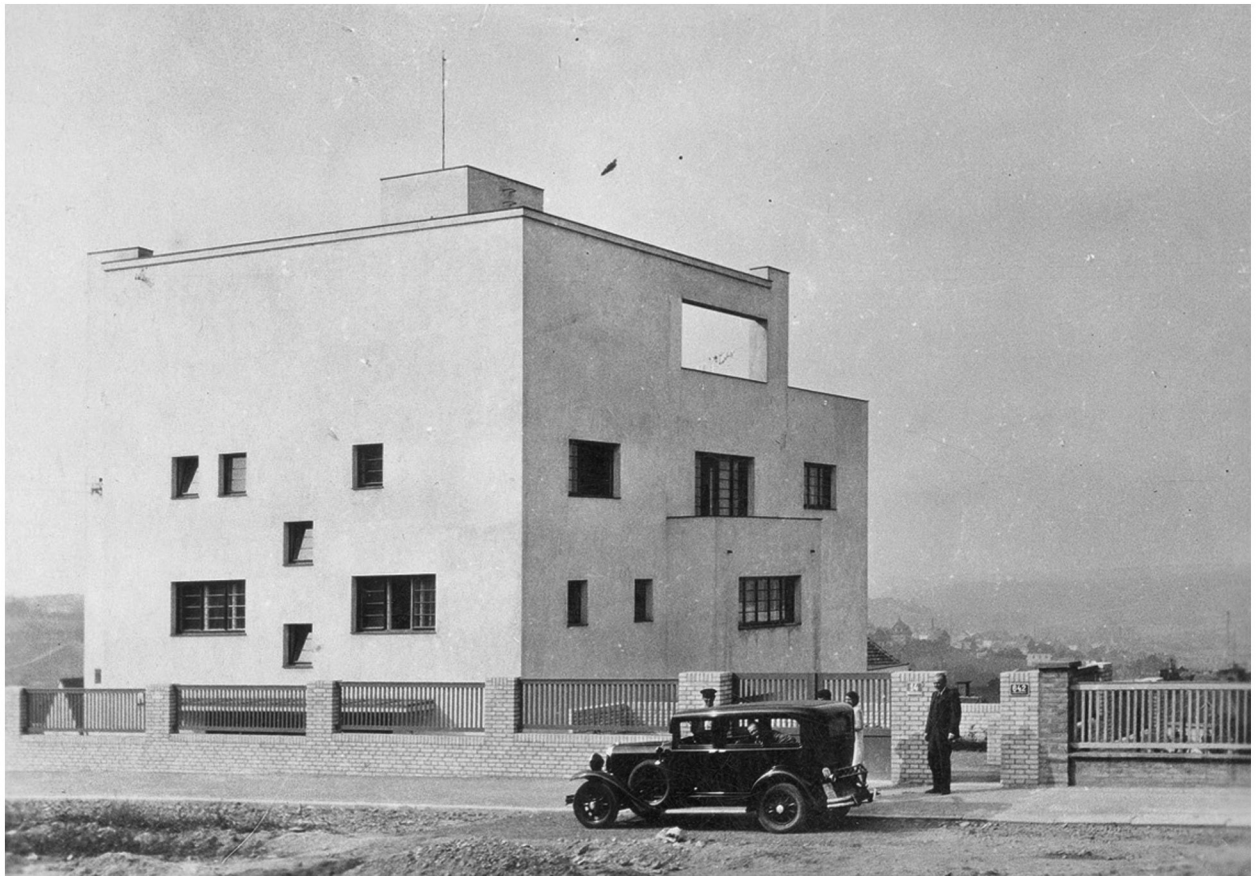
No entanto, apesar de pontualmente existirem arquitetos como Loos, que se procuravam afastar da fotografia enquanto forma de representar a sua arquitetura, a generalidade dos arquitetos no período do Modernismo via esta forma de representação como absolutamente essencial para a comunicação do seu trabalho. Os arquitetos entendiam que, através da imagem fotográfica, as suas conceções poderiam ficar registadas de forma imaculada e perene, e que a compreensão da obra poderia ser acentuada ou melhorada. Lorenzo Rocha cita uma entrevista de Mathias Goeritz, na qual este explica que o seu amigo Louis Barragán percebia que os seus edifícios eram frágeis e iriam ser suplantados pelo tempo, mas isso não o preocupava, pois a sua visão e o testemunho da sua obra ficariam assegurados através das imagens fotográficas. Nas suas palavras, "...his buildings were fragile. He knew that they will fall apart, but he didn't care, because the photos preserved them as he wanted them to look."¹⁴⁸

Este reconhecimento que o valor da fotografia não se traduzia, contudo, através de uma mesma abordagem ou numa abordagem homogénea por parte dos arquitetos Modernistas. Se, por um lado, existiam alguns arquitetos, como Mies van der Rohe, que assumiam uma postura de experimentação em relação à fotografia, utilizando-a para produzir fotomontagens e trabalhar sobre elas,



tentando desta forma procurar antecipar o resultado final das suas obras; por outro lado, existia o caso de arquitetos como Richard Neutra, que dedicavam toda a sua atenção à forma como os seus edifícios eram fotografados e disseminados pelas publicações. Procuravam controlar todos os aspetos relativos à forma como os seus edifícios eram captados e trabalhavam em estreita colaboração com um fotógrafo conhecedor da sua obra. Existiu ainda o caso particular de Le Corbusier, que, tal como na sua visão em relação à arquitetura, foi inovador na forma de compreender a importância da imagem, colocando-se num patamar à parte, revelando uma abordagem original e extensa em toda a linha na forma profunda como lidava com esta questão.

Podíamos ter selecionado um vasto número de arquitetos para exemplificar a importância dada à fotografia e de como esta se revestiu de diferentes formas de utilização. Contudo, e sem a intenção de excluir algum, selecionara Mies, Neutra e Corbusier, por terem sido os que representaram as três vertentes que foram consideradas de forma mais representativa e inovadora.



Mies e a utilização operativa da fotografia

149 Terence Riley e Matilda McQuaid, *Envisioning Architecture*, p. 50

Mies van der Rohe constitui um exemplo de como utilizar a fotografia, não apenas na difusão da arquitetura, mas sobretudo na sua aplicação ao trabalho de conceção do arquiteto. Apesar de não ser o inventor da fotomontagem, foi por si que esta se celebrou no campo da arquitetura.

Mies desenvolveu a técnica de fotomontagem, através de sobreposição de desenhos em fotografias, para participar em concursos de arquitetura. A primeira vez que apresentou uma imagem baseada nesta técnica foi no concurso para o *Bismarck Monument*, em 1910. Contudo, uma das fotomontagens mais icónicas da sua carreira viria a surgir apenas onze anos depois, em 1921, na sua entrada para o concurso de um arranha-céus em Friedrichstrasse, Berlim. Sobre esta montagem é possível perceber a forma como Mies van der Rohe foi desenvolvendo o projeto, ao trabalhar sobre a fotografia.

Numa análise evolutiva através de três imagens relativas a este projeto, percebe-se que, no primeiro caso, existe claramente uma fotografia à qual é sobreposto um desenho com o edifício projetado por Mies. Aqui, a proposta surge como um “cristal” assente sobre a cidade, reforçando as suas linhas verticais, e expressando um claro contraste entre o projeto e a envolvente, que é evidenciado pela diferença de expressão gráfica existente entre a fotografia e o desenho. A proposta que Mies apresentava era completamente inovadora, não se destacando apenas pela sua forma, mas sobretudo pelo seu método construtivo, tal como explica Terence Riley: “his design for a crystal tower, ... was unprecedented in 1921. It was based on the untried idea that a supporting steel skeleton would be able to free the exterior walls from their load-bearing function, allowing a building to have a surface more translucent than solid. A number of American skyscrapers had featured expanses of glass, but Mies was the first to imagine such a building without a structural or decorative frame of masonry.”¹⁴⁹ Esta característica do edifício começa a ser explicitada na segunda imagem, na qual Mies acrescenta detalhe ao seu projeto, salientando as lajes que surgem completamente visíveis e soltas por detrás da cortina de vidro. Ao mesmo tempo que acrescentou detalhe à sua obra arquitetónica, retirou realismo à fotografia que lhe serve de fundo, procurando assim estabelecer um maior equilíbrio entre os dois elementos da imagem. É ainda perceptível que a parte direita e a parte inferior da imagem não foram trabalhadas, deixando antever que iria proceder a um reenquadramento da mesma. Esse reenquadramento surge na terceira imagem, a imagem final. Aqui, Mies, por via do desenho a carvão, elimina os detalhes retratados pela fotografia, permitindo apenas que a envolvente surgisse como um vulto. Desta forma, nesta imagem, que é a mais expressiva das três, pretende colocar em evidência a proposta arquitetónica, na qual se destaca a superfície translúcida que reveste o edifício, permitindo uma forte relação visual com o seu interior e refletindo como um “cristal.”

Mies continuou a desenvolver as suas fotomontagens como forma de ilustrar as propostas arquitetónicas que elaborava para concursos. No período decorrido entre 1928 e 1933, participou em cinco concursos, sendo eles para o *Banco de Estugarda*, em 1928; as *Adam Department Stores*, em 1929; o *desenho urbano da Alexanderplatz*, em 1929; um *edifício de escritórios em Friedrichstrasse*, também no ano de 1929; e a sede do *Reichsbank*, em 1933. Apesar de Mies não ter gan-

Mies van der Rohe

Fotomontagem para o concurso do
Friedrichstrasse Skyscraper, 1921



MSPITZ
Ankauf
von
Juwelen

I. Etage

Hygien-
Artikel

Herren
Hüte

SWELN
Brillanten

ANKAUF

Brillanten

GOLD
JUWELEN

Edward Palm

NEUFELD

DE GUTS MANARS

¹⁵⁰ Luis Fernández-Galiano, "Metropolitan Competitions: the German Laboratory of the Universal," p 27.

¹⁵¹ Ada Louise Huxtable, citada em Terence Riley, "Making History: Mies and the Museum of Modern Art," p 98.

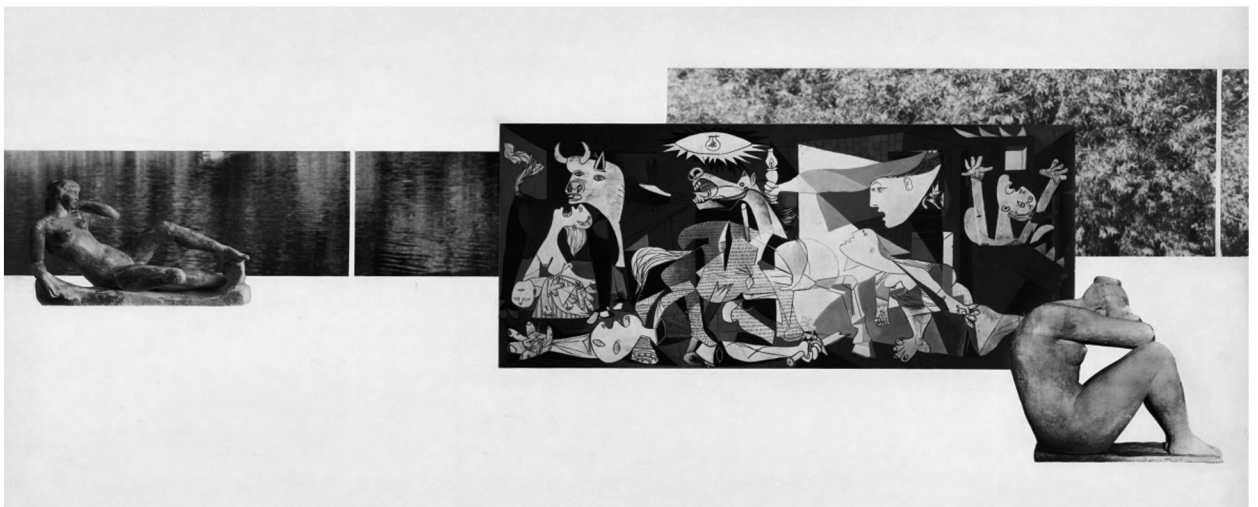
¹⁵² Terence Riley, "Making History: Mies and the Museum of Modern Art," p98

havia nenhum desses concursos, para a posterioridade ficaram as belíssimas fotomontagens que produziu, e nas quais expressou o lado da sua obra mais ligado à Nova Objectividade, tal como refere o editor da *Arquitetura Viva*, Luis Fernández-Galiano: "(the photomontages) show the side of Mies's work closest to the rational *Sachlichkeit*, and prefigure the abstract universality of the American period."¹⁵⁰

No ano de 1947, decorreu no *MoMA* a exposição *Mies van der Rohe*, que era organizada por Philip Johnson e fazia uma retrospectiva da carreira do arquiteto. A exposição revelou-se um enorme sucesso e foi bastante reproduzida em revistas da especialidade, como a *Architectural Record* e a *Architectural Forum*, ou mesmo por periódicos generalistas. A exposição constituía sobretudo uma experiência visual, concebida através da utilização de fotografias. Esta não continha textos nas paredes, axonometrias, e as plantas e alçados eram apenas quatro. A forte ligação da exposição com imagem fotográfica é exemplificada por Terence Riley, ao citar Ada Louise Huxtable, que foi a curadora assistente da exposição, e mais tarde a crítica de arquitetura do *New York Times*: "Using a new approach to the display of architecture, the photographs shown will be very large (the largest 20' x 14') and so arranged that they can be viewed from a distance to give the effect of actual buildings."¹⁵¹

A exposição, para além de ter sido um sucesso pelo seu conteúdo, constituiu também um modelo na organização do espaço e na utilização de grandes murais fotográficos, tornando-se desta forma uma referência para outras exposições que lhe advieram. A relação da exposição com a fotografia não se ficou apenas pela forma como esta servia para expor o conteúdo, mas foi também determinante para a sua conceção. Neste sentido, as fotomontagens de Mies assumiram um papel essencial, uma vez que a disposição da exposição do *MoMA* já havia sido testada pelo arquiteto num projeto para um museu de uma pequena cidade. Aí, através de uma série de fotomontagens, o arquiteto desenvolveu a ideia das fotografias estarem dispostas no espaço através de grandes murais, tal como explica Terence Riley: "As a whole, Herbert Matter's photographs of Mies's installation show a remarkable resemblance to the collage perspectives of Mies's project for a Museum for a Small City (1942), which were included in the exhibition. Within the existing gallery space, an area of roughly seventy by seventy feet, Mies designed a configuration consisting of four freestanding partitions arranged in a pinwheel fashion. To one side of each of these partitions he attached a large photomural, edge to edge and floor to ceiling, in such a way that it appeared to float in space, like the images of Picasso's *Guernica* (1937) in the Museum for a Small City collages."¹⁵² Assim como Riley aponta, as fotomontagens não só estiveram na conceção da exposição, como fizeram parte do conteúdo exposto nela. Para além das fotomontagens do museu para uma pequena cidade, estiveram expostas outras de diversos projetos, entre os quais se destacam as da *Casa Resor* e as do arranha-céus em *Friedrichstrasse*.

Mies van der Rohe, apesar de ter lidado com a fotografia de forma operativa, utilizando as imagens para desenvolver os seus projetos, também procurava controlar criteriosamente todas as imagens fotográficas que eram captadas e publicadas, tanto sobre a sua obra arquitetónica, como sobre



a sua pessoa. Ao contrário de muitos arquitetos que tinham uma preocupação focalizada no seu trabalho, Mies era também obcecado pela forma como a sua imagem era transmitida. Ricardo Daza faz, ao longo do seu livro *Looking for Mies*, uma análise detalhada sobre um retrato de Mies van der Rohe, captado por Bill Engdahl, um dos fotógrafos da Hedrich Blessing, no seu edifício do *Crown Hall*. Todos os detalhes da fotografia em questão foram trabalhados e pensados até ao mais ínfimo pormenor, desde a forma como pegava no cigarro, até ao seu enquadramento na imagem, tal como Daza refere: “The framing was a perfect, calculated balance of opposites. To the left, the blurred branches of the tree, the open blinds, the light. To the right, Mies in his black suit, the closed blinds, the darkness. But it wasn’t just the position; Mies chose a particular pose as well.”¹⁵³ Porém, o autor fornece um exemplo ainda mais explícito da forma como Mies controlava todos os aspetos das imagens que o retratavam. Utilizando duas fotografias, que se percebe que foram captadas na mesma altura, e nas quais o arquiteto se encontra sentado numa das suas cadeiras tubulares, é possível compreender as diferenças e correções que foram efetuadas entre a primeira e a segunda imagens. Tal como Daza explica, “the setting has been carefully checked and rearranged for the second photograph. ... The electrical socket on the wall, which can be seen beneath the table, the black box behind the chair and the inconvenient thread hanging from the edge of the chair – invisible to the eyes of the seated Mies, but obvious and tiresome in the eyes of the photographer, or in Mies eyes when scrutinizing the photograph – were meticulously suppressed. In a short space of time the scene was corrected. Mies himself, conscious of the subterfuge, changes his comfortable and relaxed pose; obliged to by the chair, he straightens up, adjusts his elegant jacket, puts his feet together and, to our surprise, changes his Montecristo cigar from one hand to the other.”¹⁵⁴

Assim, é possível perceber que Mies dedicou à imagem fotográfica um grande valor. Apesar de a sua obra, magnificamente proporcionada, dificilmente poder conter tanta qualidade numa imagem fotográfica, como numa experiência em contacto direto com o espaço, Mies não descurou a questão da imagem e procurou controlar de forma meticulosa todas as fotografias que eram produzidas sobre si e a sua obra, mas sobretudo usufruiu das vantagens que a fotografia lhe podia proporcionar enquanto objeto de trabalho.



Neutra e a cristalização de uma ideia

155 Richard Neutra, "The Photographer and Architect," p VI

156 Ibid., p VI

157 Ibid., p VII

O arquiteto austríaco Richard Neutra foi uma das principais figuras do movimento de Arquitetura Moderna, destacando-se sobretudo na aplicação destes ideais à arquitetura residencial. O seu trabalho foi desenvolvido de forma significativa na Califórnia, encontrando-se, assim, afastado dos grandes núcleos onde o Modernismo emergia, a Europa e a costa Este dos Estados Unidos. Neutra percebeu que precisaria de difundir o seu trabalho, para que este se tornasse relevante junto da comunidade arquitetónica, que focava as suas atenções sobretudo nas obras realizadas nesses dois núcleos. Desta forma, a fotografia surgiu como a melhor solução para que pudesse divulgar a sua obra arquitetónica e desenvolveu sobre ela uma obsessão em controlar criteriosamente todos os seus processos.

Para Neutra, apenas o arquiteto tinha um conhecimento suficiente da obra para poder perceber o que devia ser evidenciado nas fotografias, e que pontos de vista seriam relevantes acentuar. Na sua opinião, um fotógrafo, ao deparar-se pela primeira vez com um edifício no momento em que o vai fotografar, não dispõe do tempo suficiente para que compreenda a obra de forma extensiva, tal como o próprio afirma: "Photography can be a heartbreaking job for a man who is called to find his stance before a complicated piece of architecture, accumulated or designed over the years. It has been a long, laborious process to arrive at this momentous morning or evening of picture taking. What is the photographer supposed to do when he suddenly, for the first time, lays eyes on this project unless the architect can tell him what design features had really been foremost in his own mind and had been worked into this composition?"¹⁵⁵ Perante esta incapacidade ou dificuldade que os fotógrafos, naturalmente, teriam ao abordar uma obra arquitetónica, considerava que lhe competia a ele, enquanto arquiteto, conduzir o fotógrafo ao longo da sessão, explicando e controlando o que era fotografado, tal como explica: "The architect who has conceived and creatively worked on this composition, and truly has devotion and gifts for it, cannot be a guesser when it comes to photography – there is little time for guessing. It is a breath-taking job while the sun is moving from one shadow cast to another and from one illumination to the next. He will have to know his building by heart as a conductor knows his score; and the time element, as mentioned, plays an important role. ... Left alone to his own devices on the scene of the "crime," the photographer would have to be a Sherlock Holmes."¹⁵⁶ Acrescentando ainda, "I guess the artist himself and the photographer would enjoy the work in company with somebody who knows where the "game" can be found, at what time of the day, and at what certain spot."¹⁵⁷

Neutra estabeleceu uma relação de trabalho e amizade ao longo da vida com Julius Shulman, o que fomentou um melhor entendimento e uma compreensão mútua entre as ideias de um e outro, permitindo assim alcançar mais facilmente os objetivos desejados. Antes de trabalhar com Shulman, Neutra colaborou com outros fotógrafos, como Willard D. Morgan ou os Luckhaus Studios; todavia, estes não produziam imagens que distinguíssem a sua obra das demais construídas na Europa. Foi apenas com Julius Shulman que conseguiu representar nas imagens o carácter e a atmosfera que se vivia na América, bem como começar a manipular e controlar com sucesso os elementos que apareciam nas composições fotográficas, tal como explica Joseph Rosa: "Shulman's photographs



158 Joseph Rosa, *A constructed View*, p. 49.

159 Julius Shulman, Entrevista, *Oral history interview with Julius Shulman*.

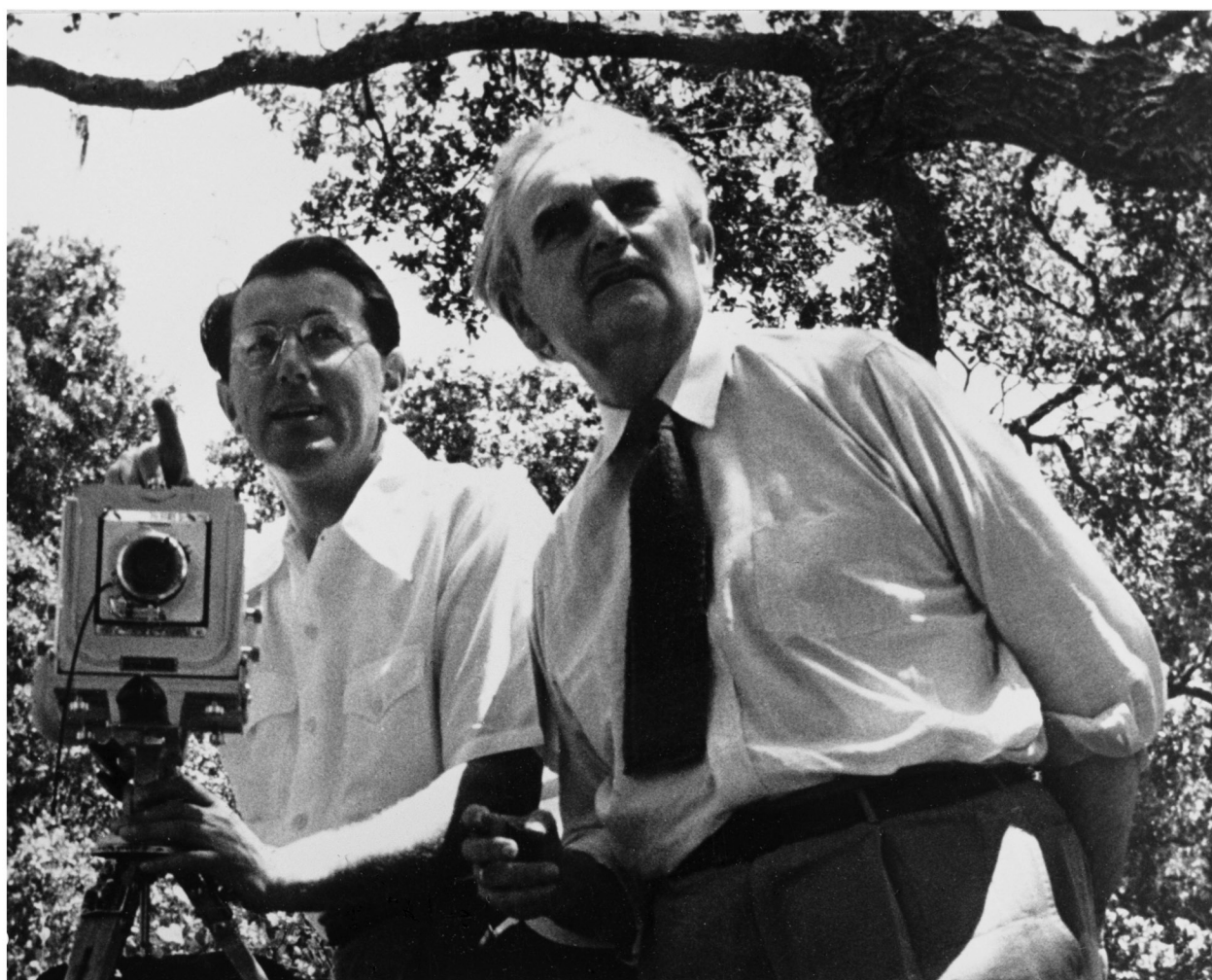
160 Richard Neutra, citado em Joseph Rosa, *A constructed View*, p. 49

represented the “American Image” that Neutra needed to present to Europe through magazines and books. His photographs illustrated Neutra’s ideology, expressed the use of materials, and at times provided the ideal image of the material. During the early years many of the houses had steel window frames with the entrance and garage doors constructed of wood instead of metal and painted silver to simulate the image of the machine-made. This worked very well for the camera lens; the painted surface read as silver, further enhancing and perpetuating the Neutra image.”¹⁵⁸

Apesar da excelente relação com Shulman, de confiar plenamente nas suas capacidades, e do resultado das imagens produzidas por ambos obter um grande sucesso, Richard Neutra nunca deixou de ter uma atitude totalmente controladora no momento das sessões fotográficas, defendendo afincadamente a sua posição de ser o verdadeiro conhecedor da obra e, como tal, apenas ele seria capaz de determinar as melhores escolhas. Shulman, relata na sua entrevista para os *Archives of American Art*, a forma como Neutra controlava todos os movimentos da sua câmara, indicando ao fotógrafo como devia enquadrar a imagem. Nas suas palavras, “How many times he’d push me away. ... “Let me look. Let me look.” He said, “Okay.” He had his eyes adjusted to seeing it upside down. He was good at that. And he’d say, “Okay, loosen the knob so I can turn the camera sideways.” So I’d loosen the control knob, and then he would turn and, “Now lock it there,” he would say. ... “Okay, crank. Whoop. Go back a little bit. Whoop. Now tighten that crank. That’s it.” Neutra’s good that way.”¹⁵⁹

A forma como Richard Neutra geria o processo fotográfico foi parte determinante para o sucesso da sua obra. Julius Shulman foi-se tornando num dos fotógrafos mais proeminentes da sua era e as suas imagens projetaram a carreira de muitos arquitetos. Apesar de Neutra estar ciente que Shulman poderia desenvolver com grande qualidade as sessões fotográficas de forma autónoma e que os seus conhecimentos, e reconhecimento, no meio editorial, lhe garantiriam a publicação das fotografias em todos os jornais e revistas de relevo, o arquiteto nunca se excluiu destes processos e tratou sempre ele próprio da gestão mediática da sua carreira.

Para além da importância que reconhecia na fotografia como forma de difusão dos projetos arquitetónicos, utilizava também as imagens fotográficas como um instrumento de reflexão e análise sobre a obra construída, analisando e esmiuçando as fotografias, de forma a perceber o que em determinado projeto resultava ou não resultava, e o que deveria corrigir no futuro. As imagens fotográficas assinalavam também o culminar de um longo processo que decorria com o desenvolvimento de um projeto e que se iniciava com a primeira ideia. Passava por todos os aspetos relativos à sua construção, e terminava ali, naqueles retângulos que congelavam para a posterioridade uma obra eternamente fresca. Richard Neutra tinha um grande prazer em ver essas imagens que significavam o findar de um ciclo, tal como escreve numa carta para Shulman, citada por Joseph Rosa: “After what involved as much as a year or two of planning, debating, discussion, and arguing with contractors, how rewarding to spend days with you, to study, to evaluate design statements, to scan the camera’s ground glass, and finally to relax in bed on the evening of your delivery of the finished works... The crisp, brilliant glossy prints – what a summation.”¹⁶⁰



A fotografia na obra de Richard Neutra, tal como na de muitos outros arquitetos modernos, teve o papel de comunicar e difundir os projetos, tanto pela comunidade arquitetônica, como pela sociedade. Contudo, a envolvimento dos arquitetos com este meio de representação era tão significativa e recorrente, que ela própria começou a ser indissociável das suas práticas arquitetônicas, moldando as suas visões e a forma como analisavam a sua obra, bem como a dos seus pares. A fotografia tornou-se também num documento de registo de uma obra para memória futura, comportando a possibilidade de eternizar a obra arquitetônica, uma vez que hoje, mais de meio-século depois da construção de muitas destas obras, nomeadamente das de Richard Neutra, o estado físico em que se encontram já não é o melhor, salvo raras exceções, e muitas já foram mesmo demolidas. Assim, é apenas por via da fotografia que muitos projetos significativos do movimento de Arquitetura Moderna são conhecidos atualmente. Neutra percebeu isso na época e, num texto sobre o trabalho de Shulman, refere que “his work will survive me. Film (is) stronger and good glossy prints are easier (to) ship than brute concrete, stainless steel or even ideas.”¹⁶¹



O caso particular de Le Corbusier

¹⁶² El Lissitzki, citado em Nathalie Herschdorfer e Lada Umstatter, *Le Corbusier and the Power of Photography*, p 18.

¹⁶³ Nathalie Herschdorfer e Lada Umstatter, *Le Corbusier and the Power of Photography*, p 22.

¹⁶⁴ Norman Foster, "Preface," in *Le Corbusier and the Power of Photography*, p 13.

Fotografia, ideia, e obra - uma inter-relação

Se a fotografia foi uma forma de representação importante no movimento de Arquitetura Moderna, constituindo uma ferramenta muito útil para todos os arquitetos, foi na obra de Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, que a fotografia foi mais explorada como instrumento de conceção, difusão e estudo da obra arquitetónica e território de intervenção. O arquiteto suíço compreendeu o poder que a imagem fotográfica continha e utilizou-o das mais diversas formas para promover o seu trabalho.

Na verdade, desde a obsessão em colecionar imagens de diversas áreas, que lhe construíam uma imensa biblioteca visual e gráfica, à utilização das imagens para, em conjunto com os seus textos, publicitar as suas ideias, passando pela manipulação deliberada das fotografias, de modo a exprimir os seus conceitos em detrimento da realidade, Le Corbusier assumiu a fotografia como a principal ferramenta para a exposição da sua obra, uma vez que, tal como El Lissitzki referia, "No kind of representation is as completely comprehensible to all people as photography."¹⁶²

Para Le Corbusier a arquitetura era sobretudo de essência concetual e por isso a sua preocupação em dar corpo e forma às suas ideias, uma arquitetura de certo modo muito iconoclasta, e como consequência dava uma grande importância à imagem. Desta forma, o seu principal objetivo era promover as suas ideias e conceitos. Assim, para si, o retrato fidedigno da realidade assumia-se de menor importância, e o facto de considerar que a câmara produzia uma visão distorcida da realidade não o perturbava, uma vez que se servia das imagens produzidas por esta e as distorcia ainda mais. Essa distorção tanto era produzida por manipulação direta na imagem, como por associação com outras ideias, quer em forma de texto, quer em forma de imagem. De modo a assegurar que a sua mensagem era transmitida de forma explícita, exercia um forte controlo sobre todo o material que era produzido sobre a sua obra, bem como sobre as fotografias que os fotógrafos registavam da mesma.

Na sua produção arquitetónica, Le Corbusier, tal como Mies van der Rohe, também dedicava uma atenção significativa à sua imagem e ao controlo das fotografias que eram produzidas sobre a sua pessoa. Tal como referem Nathalie Herschdorfer e Lada Umstatter, "He was a great communicator and knew how to pose for photographs; the proof is that – like a handful of other artists of his time, such as Picasso, Dalí and Sartre – he is still instantly recognized by a wide section of the public, for whom his face is sometimes more familiar than his work."¹⁶³

Desta forma, é compreensível que Le Corbusier tenha desenvolvido um papel basilar na afirmação da fotografia na disciplina de arquitetura, o que levou arquitetos como Norman Foster a afirmar que "Le Corbusier was perhaps the first architect to understand that image, idea and message are wholly interdependent. In that, as in so many other ways, he was far ahead of his time."¹⁶⁴

Máquina fotográfica, um dispositivo para ver

Desde muito cedo Le Corbusier desenvolveu um fascínio pela imagem, o que o levou a colecionar postais, páginas de publicidades em revistas, panfletos, entre outros: no fundo, todo o tipo de ima-



¹⁶⁵ Tim Benton, "Le Corbusier's Secret Photographs," p 32.

¹⁶⁶ Nathalie Herschdorfer e Lada Umstatter, *Le Corbusier and the Power of Photography*, p 17.

¹⁶⁷ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity*, p 128.

¹⁶⁸ Tim Benton, "Le Corbusier's Secret Photographs," p 53.

gens que lhe captavam a atenção. Desta forma, nas viagens que realizou desde jovem, procurava documentá-las de forma pictórica, quer através da aquisição de postais dos sítios por onde passava, quer pelo registo em desenho das situações que lhe despertavam a curiosidade, mas também através do registo fotográfico que efetuava com a sua câmara *Kodak*.

Nas viagens que realizou entre 1907 e 1911 à Itália, Alemanha, Áustria e na famosa *Voyage d'Orient*, o registo fotográfico que efetuou foi muito extenso e significativo. O objeto das suas fotografias era maioritariamente relacionado com arquitetura, no entanto, também registava outro tipo de situações exteriores ao campo arquitetónico. Durante vários anos continuou, a par do desenho, a fazer um uso bastante extenso da câmara fotográfica, e apenas entre os anos de 1936 e 1938, consta que tenha registado mais de seis mil fotografias.¹⁶⁵

Não obstante, da vastíssima quantidade de fotografias que Le Corbusier captou, muito poucas foram extraídas dos seus negativos, e ainda menos foram as que se tornaram do conhecimento público. O registo fotográfico aparentava ser um processo do domínio privado do arquiteto e este utilizava a máquina fotográfica, sobretudo, para moldar e enquadrar o que via, servindo como um dispositivo ótico do qual o arquiteto tirava partido. Tal como refere Nathalie Herschdorfer e Lada Umstatter, "In 1936, the camera was indeed a machine that allowed the artist to see, to experiment on framing and to isolate fragments of reality. But the 'mental images' that Le Corbusier accumulated seem to have been adequate for his purposes, and he did not appear to feel the need to keep a tangible trace of them in form of prints."¹⁶⁶ Esta forma de ver a realidade através da câmara, através de fragmentos da realidade, tornou-se muito significativa na produção da sua obra arquitetónica. Segundo a opinião de Beatriz Colomina, o papel da janela, um elemento tão importante na obra do arquiteto, advém da forma de ver através da câmara, tal como explica: "The rethinking of culture through a systematic reappropriation of photography transforms the fundamental sense of space in Le Corbusier's work. The transformation is most evident in his thinking of the window. After all, the window like photograph is first of all a frame. The frame of Le Corbusier's horizontal window, like his photographs of the Parthenon, upsets the classical viewer's expectations, precisely because it cuts something out of the view."¹⁶⁷

A partir das poucas imagens que foram reveladas por Corbusier na altura, e a partir também de muitas outras que se revelaram após a sua morte, ficou visível que o arquiteto dispunha de pouca paciência, ou habilidade, para controlar os aspetos técnicos da fotografia. A generalidade das suas imagens eram totalmente impercetíveis, tanto por estarem sobre-expostas, como por estarem totalmente desfocadas. Contudo, naquelas que ficaram corretamente expostas, é perceptível a preocupação em registar a essência dos edifícios, mais do que a sua ornamentação (como se pode ver na fotografia do Panteão de Roma), mas sobretudo é visível a qualidade de enquadramento da composição de que o arquiteto dispunha, tal como refere Tim Benton: "the majority of these photographs that were correctly exposed and taken at a suitable distance are carefully framed with a real photographer's eye. Like the best protagonists of the New Photography of the 1920s and 1930, he had the ability to capture unusual and disconcerting images."¹⁶⁸

Apesar da grande quantidade de fotografias que Le Corbusier registou nestes primeiros anos da



¹⁶⁹ Le Corbusier, cit in Tim Benton, "Le Corbusier's Secret Photographs," p 40

¹⁷⁰ Le Corbusier, cit in Beatriz Colomina, "Le Corbusier and Photography," p 4-5

¹⁷¹ Beatriz Colomina, "Le Corbusier and Photography," p 6

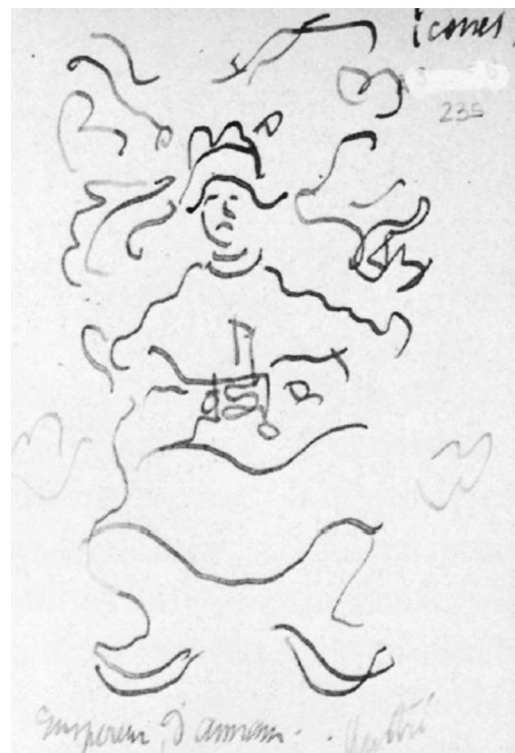
sua carreira, a verdade é que este processo não se estendeu por muito mais tempo. O arquiteto começou a considerar que a fotografia o distraía da essência do que estava a observar, e decidiu dedicar-se exclusivamente ao registo dos seus apontamentos através do desenho, passando a rejeitar de forma assertiva a máquina fotográfica, tal como o próprio descreve numa entrevista citada por Tim Benton: "I bought myself one of the little *Kodak* cameras that *Kodak* was selling for six francs in order to sell film to all those idiots who use it (I was one of them), and I noticed that by entrusting my emotions to a lens I was forgetting to have them pass through me – which was serious. So I abandoned the *Kodak* and picked up my pencil, and ever since then I have always drawn everything, wherever I am."¹⁶⁹ Numa passagem citada por Beatriz Colomina vai ainda mais longe, e reforça o papel fulcral que o desenho desempenha, ao constituir a única forma de verdadeiramente fazer ver, "When one travels and works with visual things - architecture, painting or sculpture - one uses one's eyes and draws, so as to fix deep down in one's experience what is seen. Once the impression has been recorded by the pencil, it stays for good - entered, registered, inscribed. The camera is a tool for idlers, who use a machine to do their seeing for them."¹⁷⁰

Esta negação absoluta da fotografia, em detrimento do desenho, não significou de forma alguma que Le Corbusier se tivesse afastado deste meio de reprodução. O arquiteto apenas deixou de registar imagens fotográficas por si, mas a utilização de fotografias provenientes de outros meios para a sua obra, como através de fotógrafos profissionais, não só não cessou, como aumentou cada vez mais. Le Corbusier, depois de ter registado tantas imagens, de ter construído tantas composições fotográficas, dedicou-se ao processo inverso, a desconstruí-las. A preocupação do arquiteto passava por compreender a imagem. Ao isolar alguns elementos, e ao delinear outros, por via do desenho, decompunha a fotografia, de forma a perceber quais eram os pontos nevrálgicos de determinada composição fotográfica, assim como Beatriz Colomina explicita: "Le Corbusier takes pleasure in "deconstructing" the images, isolating, for instance, some of them from their original context, an illustrated magazine or a mail order catalogue, and drawing sketches after them. Again, the sketch learns from what the photograph excludes. By drawing he is obliged to select, to reduce to a few lines the details of the image. The preformed image thus enters Le Corbusier's creative process, but interpreted."¹⁷¹

Le Corbusier evolui desta forma a sua exploração e relação com a fotografia e passa, assim, do simples registo fotográfico, para um domínio mais aprofundado da gramática e sintaxe da imagem fotográfica. O enfoque passa então a estar sobretudo na forma como esta podia expressar claramente as suas intenções e para isso não se inibiu, após dissecar várias imagens, de proceder à manipulação de tantas outras.

Manipulação do retrato fotográfico

Um aspeto muitas vezes ignorado é a incapacidade da fotografia em traduzir de um modo fidedigno a perceção que se obtém de um edifício ao presenciá-lo diretamente, algo que foi compreendido desde muito cedo por Le Corbusier. Beatriz Colomina relata o desalento que se apoderou do arquiteto, quando, após a sua primeira viagem a Itália e a Viena, recebeu fotografias enviadas



172 Le Corbusier, cit in Beatriz Colomina, "Le Corbusier and Photography," p 6

173 Beatriz Colomina, "Le Corbusier and Photography," p 8

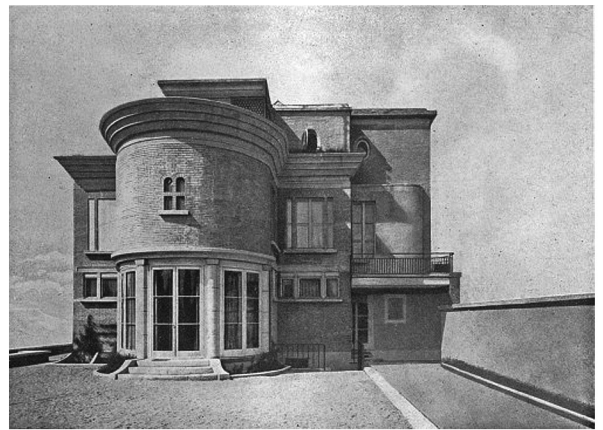
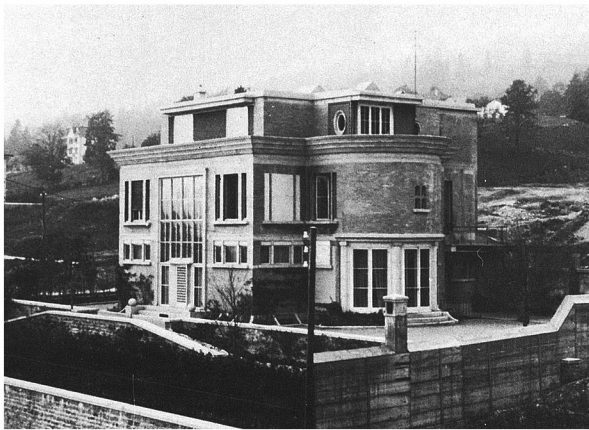
174 Ibid., p 8

por L'Eplattenier, sobre uma obra que tinha visitado. Nessas imagens a beleza do espaço que tinha contagiado Corbusier não estava totalmente explicitada e o arquiteto respondeu de volta a demonstrar o seu desânimo e a referir que o mesmo problema tinha sucedido com as fotografias que ele próprio tinha registado. Lamentou-se afirmando que "the effect of photographs is always distorted and offensive to the eyes of those who have seen the originals."¹⁷²

Corbusier percebeu assim o potencial e as limitações da representação fotográfica e, com esse conhecimento, foi capaz de explorar a fotografia de uma forma relevante. Isto significou tirar partido das capacidades únicas da fotografia para ser utilizada simultaneamente como signo (ideias/conceitos ligados à imagem) e como registo do referente (obra/território). Neste sentido, não se inibiu de efetuar todo o tipo de manipulação para que uma imagem fotográfica representasse de forma mais clara as suas ideias e conceitos. Assim, as suas manipulações iam desde simples reenquadramentos, até à omissão de elementos completos da composição, passando por desenhar por cima da imagem de forma a salientar determinados pormenores. Estes processos foram materializados desde uma fase relativamente inicial da sua carreira, como por exemplo nas imagens fotográficas da *Villa Schwob*, publicadas na *L'Esprit Nouveau* 6, nas quais Le Corbusier manipulou a imagem de forma a realçar o aspeto purista da obra. Esses retoques, tal como explica Colomina, consistiram "In the "facade sur la cour," for instance, he masked the pergola in the court, leaving its white trace on the ground, and cleared the garden of any organic growth or distracting object (bushes, climbing plants, and the dog house), revealing a sharply defined outer wall. He also modified the service entrance to the garden, cutting the protruding vestibule and the angled steps with a straight plane aligned with the door (a difference observable in the original plans published in the same article). The window corresponding to the vestibule became a pure rectangular opening."¹⁷³

Tal como a autora continua explicar, para além de Corbusier ter descartado todos os elementos pitorescos da imagem, de forma a que a atenção recaísse apenas nas suas qualidades formais, o arquiteto vai mais longe e remove por completo todas as referências ao cenário envolvente da casa. Esta tentativa de abstrair a casa do lugar servia para reforçar a ideia de Corbusier de que o objeto arquitetónico e o lugar são independentes. Como exemplo desta sua postura, Colomina cita o projecto urbano para Buenos Aires, que consistia em vinte "réplicas" da *Villa Savoye*.¹⁷⁴

Ao longo da sua carreira, Corbusier continuou a explorar este tipo de tratamento de imagem nas fotografias relativas à sua obra. Contudo, esta manipulação estendeu-se a imagens externas à obra arquitetónica de Corbusier, mas que ele usava como forma de apoiar e explicar as suas teorias e ideias sobre arquitetura nas diversas publicações e eventos de que foi autor. Em *Vers une architecture*, o arquiteto utiliza uma fotografia de Walter Gropius que havia sido publicada no livro *Jahrbuch des deutschen Werkbundes*. Ainda assim, a imagem que Corbusier publica no seu livro surge com inúmeras alterações em relação à de Gropius. Tal como Andrzej Piotrowski salienta, uma comparação entre as duas imagens revela que "the cropping was altered, and the dome visible in the right side of Figure 2.8 (imagem de Gropius) has been eliminated altogether. The three-dimensional appearance of the main structure has been modified, too. While the first picture appears to have been taken during a cloudy day, the second selectively enhances the visual plasticity of its components.



175 Andrzej Piotrowski, "Le Corbusier and the Representational Function of Photography," p 40-41

176 Le Corbusier, *Por Uma Arquitetura*, p 13.

177 Veronique Boone, "The Promise of the Radient City: The Visual media Campaign for the Unité d'Habitation in Marseille," p 114

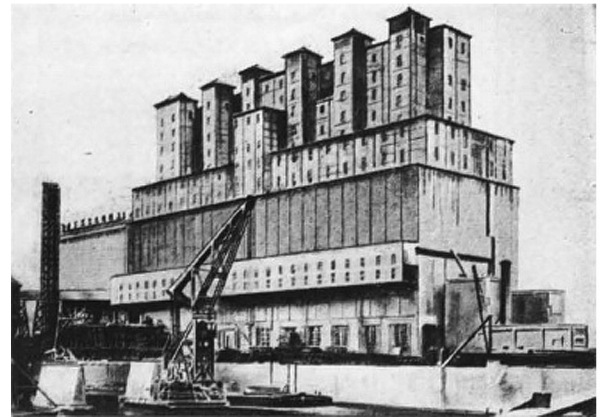
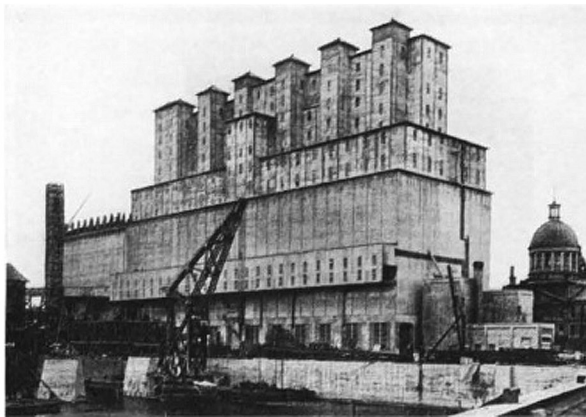
178 Ibid., p 114

The directional light emphasizes a spatial modulation at the top, while the horizontal band and the water embankment appear much brighter in the lower part of the building. Even the crane in the later image shows enhanced contrast."¹⁷⁵ É então claramente perceptível que Le Corbusier procurou salientar determinados aspetos que evocavam de forma mais clara a sua ideia de arquitetura. Tal como Piotrowski salienta, um dos aspetos em que as modificações foram mais incisivas foi na relação da obra com o sol. Esta relação constitui um fator chave para a conceção de arquitetura de Le Corbusier, tanto mais que esta imagem surge no capítulo que começa com a célebre afirmação: "A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes rendidos sob a luz."¹⁷⁶

Torna-se então claro que Le Corbusier se apercebe das limitações da imagem fotográfica enquanto forma de representação da realidade, mas também de que esta comporta um grande potencial para a comunicação das ideias de um projeto. Mais do que transmitir a realidade de forma aparentemente "verdadeira", Le Corbusier procurou manipular as fotografias de forma a expressar as suas ideias. Ao retirar-lhes o seu contexto, remover-lhe elementos e realçando ou escondendo determinados aspetos, procurou reforçar as conotações que pretendia estabelecer com as imagens fotográficas, criando no imaginário de quem as observa a sua ideia ou conceção de arquitetura e não o que efetivamente acabou por ser materializado. Procurou explorar o lado da imagem mais relacionado com a simbologia, com o signo. Para ele, a manipulação da imagem fotográfica era perfeitamente aceitável, uma vez que pelas suas limitações esta tornava-se bastante redutora e, ao concentrar toda a nossa atenção num pequeno retângulo, deveria poder manipular as suas irregularidades, pois, dada a dimensão de um edifício, elas também não são perceptíveis na realidade.

Controlo dos média e a relação com os fotógrafos

Como parte da estratégia de comunicação de Le Corbusier em selecionar criteriosamente toda a informação que era publicada sobre a sua obra, de modo a expressar claramente as suas intenções, o arquiteto mantinha um controle muito apertado sobre o trabalho que os fotógrafos registavam sobre os seus edifícios. No período antes da Segunda Guerra Mundial, era o próprio arquiteto a definir a forma como as fotografias deviam ser captadas. Porém, após este período, com a popularização da fotografia, e também da sua própria obra, tornou-se uma tarefa árdua manter este controlo, e assim passou apenas a selecionar as imagens que os vários fotógrafos lhe enviavam e a determinar quais e como deveriam ser publicadas.¹⁷⁷ Um exemplo deste controlo rígido efetuado por Le Corbusier é referido por Veronique Boone, ao salientar uma circular que o arquiteto emitiu para os fotógrafos que iriam registar a *Unidade de Habitação de Marselha*. Neste documento, intitulado *Notice for the Use of Photographers*, Le Corbusier estabelecia, segundo a autora, três condições: todas as fotografias registadas sobre a *Unidade de Habitação*, também conhecida como *Cité Radieuse*, teriam de ser enviadas para o arquiteto, às custas do fotógrafo; o fotógrafo apenas poderia publicar as imagens que fossem selecionadas por Corbusier; e ele ficaria com o direito de utilizar qualquer fotografia que lhe seja submetida. Segundo Corbusier, "I am a master of my site and, in permitting the taking of pictures, I do not authorize any photographer to take commercial advantage of them."¹⁷⁸



¹⁷⁹ Le Corbusier, cit in Veronique Boone, "The Promise of the Radient City: The Visual media Campaign for the Unité d'Habitation in Marseille," p 114

¹⁸⁰ Robert Elwall, *Building with Light*, p 174

¹⁸¹ Lucien Hervé, citado em Robert Elwall, *Building with Light*, p 174

¹⁸² Le Corbusier, *Por Uma Arquitetura*, p 195

Le Corbusier mantinha então uma relação bastante autoritária e controladora sobre os fotógrafos. Porém, existiu um fotógrafo que constituiu numa exceção a este cenário, Lucien Hervé, em quem o arquiteto confiava profundamente e com o qual se identificava. Hervé, que foi fotojornalista nos primeiros anos da sua carreira, foi enviado para Marselha, no ano de 1949, pela *France Illustration* com o objetivo de fotografar a *Unidade de Habitação*. Nessa viagem registou cerca de 650 fotografias do edifício, mas ao entregá-las à *France Illustration*, de acordo com Veronique Boone, essas imagens não satisfizeram as exigências dos editores e não foram publicadas. Contudo, o fotógrafo enviou as fotografias para Le Corbusier e este ficou impressionado com a sua qualidade, respondendo "You really have the soul of an architect and you know just how architecture should be viewed."¹⁷⁹

As imagens de Hervé focavam-se sobretudo em captar as relações da obra com a luz, as suas texturas e proporções. Nas palavras de Robert Elwall, "His photography is one of contrasts – light versus dark; rough versus smooth; dynamic versus static; void versus corporeality – that together enable him to achieve an astonishing illusion of three-dimensionality."¹⁸⁰ Hervé utilizava então a luz e os contrastes para captar a essência plástica do edifício, tal como o próprio afirma: "it is not the theme that is important, it is not the subject, but essentially the plastic expression."¹⁸¹ Esta procura pela representação da expressão plástica do edifício colocava-o em sintonia com Le Corbusier, que, para além do mais, também ficava deslumbrado pelo facto de nas imagens de Hervé tudo parecer em sintonia, tanto com a natureza, como com as pessoas. Desta forma, o arquiteto iniciou uma colaboração e amizade com o fotógrafo, colaboração e amizade essas que iriam perdurar até à sua morte.

Fotografia e texto

Uma das razões pelas quais a carreira de Le Corbusier foi tão significativa prende-se com o facto de, para além de as suas ideias arquitetónicas terem sido revolucionárias, ter tido a capacidade de as difundir e propagar com bastante sucesso. Tal como na área de arquitetura, Corbusier foi um mestre na publicidade, percebendo que o êxito das suas ideias estaria dependente da sua capacidade em promover-las através de jornais e revistas. Tal como escreve em *Vers une architecture (Por uma arquitetura)*, "At every moment, either directly or through the medium of newspapers and reviews, we are presented with objects of an arresting novelty. All these objects of modern life create, in the long run, a modern state of mind."¹⁸²

Desde jovem, Le Corbusier, desenvolveu o gosto e o hábito de colecionar todo o tipo de imagens e catálogos, sobretudo imagens publicitárias, tal como afirma Beatriz Colomina em *Privacy and Publicity*, "Le Corbusier collected a great number of industrial catalogues and manufacturer's publicity brochures lavishly illustrated with photographs of their products. These include not only the automobiles Voison, Peugeot, Citroën, and Delage, Farman airplanes and Caponi seaplanes, suitcases and trunks from Innovation, office furniture by Or'Mo and file cabinets by Roneo, hand bags, sport bags and cigarettes' cases by Hermès, and Omega watches. ... Along with the catalogues, Le Corbusier collected department store mail and brochures and clippings from newspapers and



183 Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity*, p 143-148

184 Catherine de Smet, "Beware Printer!: Photography and the Printed Page," p 56.

185 Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity*, p 159

186 Le Corbusier, citado em Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity*, p 159

187 Catherine de Smet, "Beware Printer!: Photography and the Printed Page," p 56

magazines of the time.”¹⁸³ Através da relação contínua com este tipo de imagens e catálogos publicitários, o arquiteto apreendeu da melhor forma como utilizar a fotografia para, mais do que representar, personificar as suas ideias.

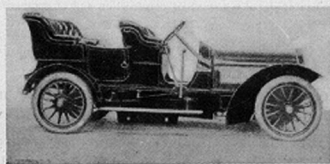
No ano de 1920, Le Corbusier, juntamente com o pintor Amédée Ozenfant, fundou a revista *L'Esprit Nouveau*. A revista foi criada com o propósito de se constituir um instrumento para a difusão do novo estilo artístico, o Purismo. Le Corbusier utilizou a revista quase como um “laboratório” para as suas técnicas de edição gráfica e propaganda. Ao longo das páginas desta introduzia frequentemente as fotografias que vinha colecionando ao longo dos anos. Contudo, as fotografias não eram utilizadas apenas como ilustração para a capa ou para as páginas interiores, Corbusier pretendia estabelecer uma verdadeira relação de diálogo entre as imagens e o texto, para que estes se tornassem interdependentes.¹⁸⁴ Toda a estrutura destas publicações, bem como dos seus livros, era desenhada por si até ao mais pequeno detalhe, passando desde a importância da mancha gráfica e a sua relação com as imagens, até ao próprio lettering. As imagens serviam para dar força ao texto e para simbolizar a ideia que se pretendia transmitir, tal como Beatriz Colomina explica: “When le Corbusier selects images from the airplane catalogues of *Farman*, *Voisin*, *Bleriot*, etc. for the article “Des yeux qui ne voient pas” in *L'Esprit Nouveau*, it is important to note that he is not talking here about airplanes but about mass-produced houses. His interest is the insertion of architecture into the contemporary conditions of production.”¹⁸⁵ Neste caso, Corbusier utilizou imagens de aviões para representar a ideia de construção em massa que pretendia introduzir nas habitações, não servindo a imagem como uma ilustração das habitações específicas de que o arquiteto falava, mas remetendo para objetos de sucesso que eram produzidos desta forma rápida, fácil e económica, tal como o próprio arquiteto escreveu num artigo da revista: “(it’s) impossible to wait on the slow collaboration of the successive efforts of excavator, mason, carpenter, joiner, tiler, plumber ... houses must go up all of a piece, made by machine tools in factory, assembled as Ford assembles cars, on moving conveyor belts...”¹⁸⁶

Como resultado de muitas ideias que Le Corbusier já vinha enunciando em alguns artigos da *L'Esprit Nouveau*, em 1923 o arquiteto publicou-a o seu famoso livro *Vers une Architecture*. O livro tornou-se completamente revolucionário na forma como relacionava as fotografias com o texto, apenas com paralelo nas edições da revista por ele desenhada, e essa importância da imagem foi anunciada logo nos documentos promocionais do livro escritos pelo próprio, onde segundo Catherine de Smet se lê: “These magnificent illustrations provide a powerful parallel message alongside the written text. This modern concept of a book, consisting of a vibrant explicit message from the illustrations, enables the author to avoid lame written descriptions; the message simply jumps out of the images.”¹⁸⁷ No livro, Le Corbusier expôs lado a lado imagens tão díspares como automóveis ou templos gregos, pois estas serviam como signos de ideias relacionadas com o discurso do seu texto e não como mera ilustração do que era escrito, assim como afirma Colomina: “Photography in Le Corbusier’s book is rarely employed in a representational manner. Its conception and intention are fundamentally different. Instead it is the agent of a never resolved collision of images and text, its meaning derived from the tension between the two. In this technique LeCorbusier borrowed



PAESTUM, 600-550 B.C.

When once a standard is established, competition comes at once and violently into play. It is a fight; in order to win you must do better than your rival *in every minute point*, in



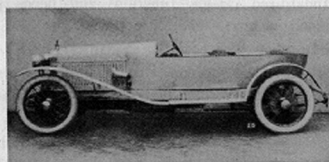
HUMBER, 1907



THE PARTHENON, 447-434 B.C.

the run of the whole thing and in all the details. Thus we get the study of minute points pushed to its limits. Progress.

A standard is necessary for order in human effort.



DELAUGE, "GRAND-SPORT," 1921

¹⁸⁸ Beatriz Colomina, "Le Corbusier and Photography," p 11

¹⁸⁹ Nathalie Herschdorfer e Lada Umstatter, *Le Corbusier and the Power of Photography*, p 16

¹⁹⁰ Beatriz Colomina, "Le Corbusier and Photography," p 10

much from modern advertising: the association of ideas that can be produced through the juxtaposition of images and of images with writing. Images are not used to "illustrate" the text; rather they construct the text."¹⁸⁸

Le Corbusier não só geria de forma brilhante a utilização de fotografias de todo o tipo de objetos nas suas publicações, tornando-as parte construtiva do texto, como ainda retirava partido comercial delas. Ao colocar muitas imagens de catálogos nos seus artigos da *L'Esprit Nouveau*, o arquiteto conseguia também arranjar o patrocínio das empresas referentes às imagens que colocava.

Desta forma, é fácil perceber que, tal como Nathalie Herschdorfer e Lada Umstatter referem, "If his work influence has been so significant, it is also because Le Corbusier was a tireless propagandist for his own ideas, through countless articles, books and manifestos."¹⁸⁹ E que uma parte muito significativa do seu processo de propaganda era efetuado através da utilização da imagem fotográfica. O método que desenvolveu para aplicar as inúmeras imagens que colecionava ao seu texto, e assim construir o argumento, diferenciou-o de todos os outros arquitetos.

Fotografia, uma dimensão da arquitetura

O arquiteto Le Corbusier foi uma figura essencial do movimento de Arquitetura Moderna, um dos seus maiores exemplos de referência e impulsionadores, e parte desse sucesso está, como se pode perceber, relacionado com o uso da fotografia. Por todas as formas possíveis, a fotografia é indissociável do pensamento do arquiteto. Desde o modo como começou por tentar ver a realidade através dos enquadramentos da câmara fotográfica, e que se repercutiu na sua forma muito particular de interpretar a janela; passando pela manipulação da fotografia de forma a apresentar a sua realidade imaginada e teórica, ao invés da que aparentemente existe e, claro, não menos importante, na forma como controlava o trabalho dos fotógrafos, das imagens que eram publicadas e de como utilizava essas imagens, associando-as a outras dos mais diversos tipos, para exteriorizar as suas ideias e as suas referências, construindo também através da fotografia os seus argumentos. É possível compreender que, para o arquiteto a arquitetura não é apenas o que é construído, que isso representa somente uma parte do processo, e que todas as outras partes, onde a fotografia ocupa um papel de destaque, são igualmente importantes. Tal como refere Colomina, "Stanislaus von Moos has written that for Le Corbusier the relationship of the architectural work to a specific site and its material realization are secondary questions; that for him architecture is a conceptual matter to be resolved in the purity of the realm of ideas, that when architecture is built, it gets mixed with the world of phenomena and necessarily loses its purity. And yet it is significant that when this same built architectural piece enters the bidimensional space of the printed page it returns to the realm of ideas. The function of photography is not to reflect, in a mirror image, architecture as it happens to be built. Construction is a significant moment in the process, but by no means its end product. Photography and layout construct another architecture in the space of the page. Conception, execution, and reproduction are separate, consecutive, moments in a traditional process of creation. But in the elliptic course of Le Corbusier's process this hierarchy is lost. Conception of the building and its reproduction cross each other again."¹⁹⁰



Considerações finais

O presente trabalho, mais do que retirar conclusões definitivas sobre a utilização da fotografia em arquitetura, procura responder a dúvidas e inquietações sobre o modo como esta foi utilizada e gerida pelos diferentes intervenientes no período do movimento de Arquitetura Moderna.

No início do século XX, quando este movimento emerge, a evolução tecnológica afeta à fotografia, bem como a utilização de novos processos de impressão, como o método do meio-tom, possibilitaram que a imagem fotográfica fosse facilmente produzida e reproduzida. Fruto destas inovações tecnológicas surgiram também, neste período, diversos jornais e revistas arquitetónicas, que se transformaram nas principais vias de publicação destas imagens. Estavam desta forma reunidas as condições técnicas que permitiam a utilização da fotografia de um modo que nunca antes tivera paralelo.

A par das possibilidades técnicas favoráveis à utilização deste meio de reprodução, agregava-se também a reputação que a fotografia dispunha junto de grande parte da sociedade, de que era uma forma de representação transparente, fidedigna e impermeável à subjetividade de quem a registava, aparentando assim ser “verdadeira.” Contudo, para quem lidava de perto com ela, era evidente que esta podia ser manipulada de várias formas e que podia conter visões muito distintas sobre um mesmo objeto, tal como, aliás, era explícito na sua história, que contém inúmeros exemplos de como isso aconteceu em diferentes situações com variados propósitos.

Os arquitetos e os editores das publicações arquitetónicas rapidamente se aperceberam do poder da imagem fotográfica e esta forma de representação passou a dominar as páginas das referidas publicações, bem como a constituir-se no principal meio de difusão das obras que incorporavam os princípios deste novo movimento, servindo como anúncio e prova de que estes princípios não eram utópicos e estavam, efetivamente, a ser construídos. A fotografia difundida pelos periódicos arquitetónicos possuía também a vantagem de espalhar e publicitar, pelas mais longínquas partes, as poucas obras de Arquitetura Moderna que existiam, viabilizando o seu sucesso a nível internacional ao conquistar mais admiradores.

A difusão das obras arquitetónicas, através de imagens, não foi determinante apenas para a sua promoção comercial, mas sobretudo para a propagação dos seus ideais e do novo estilo no seio dos arquitetos, permitindo-lhes visualizar os novos edifícios e inspirando-os a seguir o mesmo caminho. A arquitetura passou a ser estudada e apreciada num primeiro momento nas páginas das publicações, onde a fotografia procurou inspirar os arquitetos, servindo de estímulo visual, pois, tal como Aristóteles referiu, “The soul never thinks without an image.”¹⁹¹ Este aspeto revelou-se absolutamente fundamental para a unidade deste movimento que seria o primeiro a tornar-se verdadeiramente internacional.

Tal como se pode perceber no decorrer do argumento, não só o movimento de Arquitetura Moderna foi promovido através da publicação de fotografias nas páginas das revistas, como também o sucesso da carreira de muitos arquitetos esteve intimamente ligado a este aspeto. Neste sentido, o fotógrafo de arquitetura acabou por desempenhar um papel muito significativo para estes arquitetos. Não só muitas vezes foram eles que geriram a forma como os edifícios foram fotografados, acabando



por ser eles os responsáveis por definir o modo como os projetos eram apresentados à sociedade, como também eram eles que, geralmente, logravam de boas relações com os editores das publicações arquitetônicas, garantindo assim que as imagens fossem publicadas.

Enquanto muitos arquitetos permitiram aos fotógrafos a realização livre do seu trabalho, confiando que estes seriam capazes de interpretar as suas obras da melhor forma, muitos outros encaravam a fotografia como uma extensão do seu pensamento e da sua ideologia. Percebendo que esta podia ser manipulada, procuraram fazê-lo das mais diversas formas, desde a coordenação do trabalho dos fotógrafos, à manipulação do cenário a fotografar, bem como à pós-produção das imagens obtidas. Utilizaram e encararam a fotografia como uma outra dimensão da sua obra, que devia ser trabalhada da forma mais adequada, não para representar o real, mas para representar uma narrativa que explicitasse as suas intenções. Tal como refere Juhani Pallasmaa, “All artistic images simultaneously take place in two realities and their suggestive power derives from this very tension between the real and the suggested, the perceived and the imagined. In the act of experiencing a work, the artistic image shifts from the physical and material existence into a mental and imaginary reality.”¹⁹²

As imagens fotográficas registadas sobre o Modernismo não só procuravam representar os edifícios da melhor forma, como também elas próprias foram o reflexo da linha de pensamento do movimento. Observando o trabalho de fotógrafos como Ezra Stoller pode-se facilmente perceber que as imagens fotográficas eram bastante rígidas, simétricas, que colocavam em evidência os elementos construtivos, e procuravam utilizar a luz natural na sua relação com a obra arquitetónica. Contudo, não esqueciam o carácter mais expressivo e a conexão com o modo de vida característico de uma sociedade que pretendia ser, também ela, moderna. No caso de Stoller, esse aspeto, embora sempre presente, foi mais contido, mas fotógrafos como Julius Shulman tiraram partido dessa expressividade de forma muito significativa, retratando de uma maneira bastante inspiradora a forma de habitar nesta, então, nova arquitetura, persuadindo assim a sociedade a aceitar a Arquitetura Moderna.

Mais do que apenas utilizar a fotografia como inspiração para o processo projetual, ou como forma de representação e comunicação das suas ideias e obras, os arquitetos tiraram partido da imagem fotográfica de forma operativa, utilizando-as como um instrumento de ajuda ao projeto. As formas de utilização da fotografia para a prática projetual eram bastante diversas, e foram utilizadas de modo distinto por cada arquiteto, sendo que os seus usos iam, por exemplo, desde o registo fotográfico do local onde se iria construir, à fotomontagem enquanto forma de antever a realidade, ou à análise do que resultou e não resultou em obras anteriores, agora estudadas através da fotografia. Um exemplo onde se demonstrou poder ver este carácter operativo da fotografia, de forma bastante clara, foi no trabalho de Mies van der Rohe. O arquiteto utilizava a fotografia para documentar e estudar os locais de intervenção, sendo que numa fase posterior fazia uso de algumas dessas imagens para construir fotomontagens, que apesar de também servirem como representação das suas propostas para os concursos em que participava, serviam sobretudo para auxiliar o desenvolvimento do projeto, procurando antever o resultado final da sua intervenção. Também se pôde evidenciar a importância que a fotografia teve para o ato de conceção arquitetónica de Le Corbusier, bem como para a forma de comunicação e promoção das suas ideias.



Assim, é então possível compreender que a fotografia possuiu uma importância muito significativa no movimento de Arquitetura Moderna, tendo servido não só como um instrumento de difusão, mas também de registo, estudo e conceção da obra arquitetónica. Estas obras passaram a ser vistas, em primeira, e muitas vezes única, instância nas páginas das publicações, e, deste modo, foi através das fotografias que foram analisadas, estudadas e que muitas delas adquiriram o estatuto de ícones. A Arquitetura Moderna apresentava uma visão radical sobre a conceção de arquitetura, pretendia quebrar com as tradições e métodos construtivos do passado, concebendo uma nova realidade ou re-imaginando a existente. A fotografia, ao ser manipulada e controlada, possibilitou aos arquitetos encenar a realidade, revelando não o que efetivamente existia, mas as suas ideias do que deveria existir, ajudando assim a re-imaginar a realidade. Por conseguinte, acreditamos que a fotografia tem o potencial de se assumir como uma forma de representação da obra de arquitetura e uma arte independente, com a possibilidade de criar mundos ficcionais e simbólicos.

É no facto de a fotografia ter o poder de fazer crer o observador que a arquitetura, que representa, possui as características e a poética da sua imagética, criada a partir das lentes de uma máquina fotográfica, onde reside o seu potencial e confusão, ou seja, é simultaneamente um registo da “realidade” visual, mas apenas um registo, e uma forma de expressão artística do autor, um discurso/conceito que se comunica através da gramática e síntese visual específica.

Foi possível explicar e exemplificar, de forma clara, como ao longo do tempo a fotografia foi manipulada, com objetivos diversos, por arquitetos e fotógrafos: tanto através do “apagar” de certos elementos, que deixaram de existir dentro do enquadramento da imagem, como através de diversas operações de pós-edição, ou até pela mudança de lentes, com as suas características óticas diversas, e muitas outras possibilidades que, na atualidade, são quase ilimitadas devido ao evoluir da técnica e universo digital.

Parece-nos, assim, que o mais importante é mesmo a consciência crítica, ou literacia visual, sobre as características da fotografia e, especialmente, de como esta pode induzir uma perceção da arquitetura que pode não corresponder à realidade, mas questionar e influenciar a arquitetura, tanto na forma de a perceber, como relativamente ao próprio ato de projetar e conceber a arquitetura.

No fundo, tudo isto nos mostra como as imagens fotográficas podem ser instrumentos de representação e conceção da prática e da disciplina de arquitetura e que esta deve ser percebida de uma forma abrangente, por um lado capaz de integrar e dar forma e significado a diversas dimensões – construtivas, sociais, económicas, históricas, políticas e artísticas – por outro lado, ser entendida como um processo e produção cultural, o que significa, entre outras coisas, perceber a imagem fotográfica para além de uma representação construtiva ou técnica, mas como um instrumento de pensamento arquitetónico.

Neste sentido, é possível pensar a imagem e o projeto fotográfico como detentor de uma autonomia própria e um suporte e instrumento capaz de criar pensamento e ideias de arquitetura que tem como base esses pensamentos. A fotografia como um significativo suporte de comunicação e instrumento de representação e conceção do universo da arquitetura.



Índice de Imagens

p 5. António Mesquita - Villa Tugendhat, Mies van der Rohe, Brno, 2013
Imagem do autor do trabalho

p 7. Reinhard Friedrich - Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, Berlim, 1968
<http://criticalissuesintheculturalindustries2.files.wordpress.com/2012/05/roel-mies2.jpg>

p 11. Autor não identificado - Ilustração Câmara Obscura
http://1.bp.blogspot.com/_LBRoOF0MNW0/Sh1cSbbkucl/AAAAAAAAAGY/9rCnIEKkd-I/s1600-h/029387.jpg

p 13. Joseph Niépce - Point de vue du Gras, Saint-Loup-de-Varennes, 1826
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/View_from_the_Window_at_Le_Gras%2C_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce%2C_uncompressed_UMN_source.png

p 15. Louis Daguerre - Boulevard du Temple, Paris, 1838
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg

p 17. William Henry Fox Talbot - Janela da galeria sul da Abadia de Lacock Abbey, Lacock, 1835
http://www.edinphoto.org.uk/0_P/0_photographers_talbot_smm_latticed_window.jpg

p 19. Édouard Baldus - Pavilhão Colbert, Novo Louvre, Paris, 1855
<http://artblart.files.wordpress.com/2012/10/pavillon-colbert-web.jpg?w=655&h=836>

p 21. Philip Henry Delamotte - Galeria Superior, Crystal Palace, Londres, 1853/1854
http://video.michaelklothphotography.com/FA380/wp-content/uploads/2012/11/DelamontteL9msSEHMT-pln3dd9DKWCdgR0o1_r1_500.jpg

p 23. Fratelli Alinari - Torre pendente di Pisa, Pisa, 1860
<http://www.tribune.com/wp-content/uploads/2012/11/5.-Pisa.-La-torre-pendente-1860-ca.-Raccolte-Museali-Fratelli-Alinari-Firenze.jpg>

p 25. Bedford Lemere - Great Hall, Mentmore Towers, Buckinghamshire, 1878-1890
<http://hdl.handle.net/1813.001/5szz>

p 27. Alfred Stieglitz - New York from the Shelton, Nova Iorque, 1935
<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/66564>

p 29. Frederick H. Evans - A Sea of Steps, Wells Cathedral, Wells, 1903
<http://onphotographydotorg.files.wordpress.com/2011/04/frederick-evans-stairway1.jpg>

p 31. Alvin Langdon Coburn - The House of a Thousand Windows, Woolworth Building, Nova Iorque, 1912
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/2/2c/Alvin_Langdon_Coburn_-_House_of_a_Thousand_Windows_-_Google_Art_Project.jpg

p 35. Werner Mantz - Detail Kalkerfeld settlement, Cologne, 1928
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/mantz-detail-kalkerfeld-settlement-cologne-1928-p79945>

p 37. László Moholy-Nagy - Bauhaus balconies, Walter Gropius, Dessau, 1926
http://www.iconofgraphics.com/moholy/large/moholynagy_photograph2.jpg

p 39. Dell & Wainwright - 66 Old Church Street, Gropius & Fry, Londres, 1936
<http://www.architecturetoday.co.uk/wp-content/uploads/riba8456.jpg>

p 41. Bill Hedrich, Hedrich Blessing - Fallingwater, Frank Lloyd Wright, Mill Run, PA, 1937
http://www.hedrichblessing.com/print_classics8.html

p 43. Revista Bauhaus - Capa da revista Bauhaus, vol.2, no.4, Joost Schmidt 1928
http://www.vam.ac.uk/_data/assets/image/0004/182362/2006AB5736_bauhaus_magazine.jpg

p 45. Richard Nickel - National Farmer's Bank, Louis Sullivan, Owatonna, MN, 1908
<http://archpaper.com/uploads/image/NatlFarmersBank-owatonna.jpg>

- p 47. Frank Scherschel - Mies van der Rohe com maquete dos apartamentos em Lake Shore Drive , Revista Life, 1956
<http://archimodels.info/post/76707758215/c-frank-scherschel-life-magazine-mies-van-der>
- p 49. Erich Mendelsohn - Amerika, Equitable Trust Building, Nova Iorque, 1926
http://p2.la-img.com/375/12362/3401787_1_l.jpg
- p 51. Autor não identificado - Double House, Weissenhofsiedlung, Le Corbusier, Stuttgart, 1927
http://www.iainclaridge.co.uk/blog/wp-content/uploads/0610/le_corbusier.jpg
- p 53. Berenice Abbot - Lower Manhattan, Nova Iorque, 1938
<http://fotokudra.lt/files/1697271.jpg>
- p 55. Modern Architecture: International Exhibition - Maquete e fotografias da Villa Savoye, Le Corbusier, MoMA, 1932
<http://www.archdaily.com/409918/ad-classics-modern-architecture-international-exhibition-philip-johnson-and-henry-russell-hitchcock/>
- p 57. Julius Shulman - Lovell House, Richard Neutra, Los Angeles, 1950
http://hdl.handle.net/10020/2004r10_job761
- p 59. Julius Shulman - Spencer House, Richard Spencer, Malibu, CA, 1956
http://hdl.handle.net/10020/2004r10_job2168
- p 61. Julius Shulman - Case Study House #22, Pierre Koenig, Los Angeles, 1960
http://hdl.handle.net/10020/2004r10_job2980
- p 63. Ken Hedrich, Hedrich Blessing - Apartamentos Lake Shore Drive, Mies van der Rohe, Chicago, 1950s
http://www.hedrichblessing.com/print_classics33.html
- p 65. Bernd & Hilla Becher - Cooling Towers, Ruhr District, 1983
http://24.media.tumblr.com/tumblr_lzt06os6lF1qizk91o1_1280.jpg
- p 69. Dennis Stock - James Dean, Nova Iorque, 1955
<http://life.time.com/culture/james-dean-dennis-stock-photos-1955/#1>
- p 71. Anotações de Pablo Inirio, Dennis Stock - James Dean, Nova Iorque, 1955
<http://theliteratelens.files.wordpress.com/2012/02/pablo1copy.jpg?w=377&h=503>
- p 73. Ezra Stoller - Terminal da TWA, Aeroporto JFK, Eero Saarinen, Nova Iorque, 1962
<http://ezrastoller.com/portfolio/twa-terminal>
- p 75. Ezra Stoller - World's Fair, Pavilhão Finlandês, Alvar Aalto, Nova Iorque, 1939
<https://artsy.net/artwork/ezra-stoller-worlds-fair-finnish-pavillion-alvar-aalto-queens-ny>
- p 77. Ezra Stoller - Edifício Pepsi-Cola, SOM, Nova Iorque, 1960
http://www.yossimilo.com/artists/ezra_stol/images/large-es-15.jpg
- p 79. Ezra Stoller - Edifício das Nações Unidas, Equipa internacional de arquitetos liderada por Wallace K. Harrison, Nova Iorque, 1950
<http://ezrastoller.com/portfolio/united-nations>
- p 81. Ezra Stoller - Johnson Wax Tower, Frank Lloyd Wright, Racine, 1950
<https://artsy.net/artwork/ezra-stoller-johnson-wax-administration-building-and-research-tower-frank-lloyd-wright-racine-wi>
- p 83. Ezra Stoller - Terminal da TWA, Aeroporto JFK, Eero Saarinen, Nova Iorque, 1962
<http://ezrastoller.com/portfolio/twa-terminal>
- p 85. Ezra Stoller - Deering House, Paul Rudolph, Casey Key, FL, 1958
<http://ezrastoller.com/portfolio/rudolph-houses>

- p 87. Julius Shulman - Case Study House #20, Buff, Straub and Hensman, Altadena, CA, 1958
http://hdl.handle.net/10020/2004r10_job2675
- p 89. Julius Shulman - Kun House, Richard Neutra, Los Angeles, 1936
http://hdl.handle.net/10020/2004r10_job076
- p 91. Julius Shulman - Shulman House, Raphael Soriano, Los Angeles, 1951
http://hdl.handle.net/10020/2004r10_job944
- p 93. Julius Shulman - Case Study House #22, Pierre Koenig, Los Angeles, 1960
http://hdl.handle.net/10020/2004r10_job2980
- p 95. (esq.) Julius Shulman - Daugherty House, Rudolph Schindler, Los Angeles
http://hdl.handle.net/10020/2004r10_job530
- p 95. (dir.) Julius Shulman - Fitzpatrick House, Rudolph Schindler, Los Angeles, 1937
http://hdl.handle.net/10020/2004r10_job0132
- p 97. (esq.) Julius Shulman - Maslon House, Richard Neutra, Palm Springs, CA, 1963
http://hdl.handle.net/10020/2004r10_job3501
- p 97. (dir.) Julius Shulman - Maslon House, Richard Neutra, Palm Springs, CA, 1963
http://hdl.handle.net/10020/2004r10_job3527
- p 99. (ambas) Julius Shulman - Cliff May House, Cliff May House, West Covina, CA, 1954
http://hdl.handle.net/10020/2004r10_job1753
- p 101. Julius Shulman - Case Study House #21, Pierre Koenig, Los Angeles, 1959
http://hdl.handle.net/10020/2004r10_job2622
- p 103. Julius Shulman - Wohlstetter House, Josef Van der Kar, Los Angeles, 1954
http://hdl.handle.net/10020/2004r10_job1791
- p 105. Julius Shulman - Kaufmann House, Richard Neutra, Palm Springs, CA, 1947
http://hdl.handle.net/10020/2004r10_job093
- p 107. Julius Shulman - Herb Greene House "Prairie Chicken", Herb Greene, Norman, OK, 1961
http://hdl.handle.net/10020/2004r10_job3278
- p 109. Julius Shulman - Case Study House #22, Pierre Koenig, Los Angeles, 1960
http://hdl.handle.net/10020/2004r10_job2980
- p 111. Ezra Stoller - Lever House, SOM, New York, 1952
<https://artsy.net/artwork/ezra-stoller-lever-house-skidmore-owings-and-merrill-new-york-ny>
- p 113. Julius Shulman - Lever House, SOM, New York, 1959
http://hdl.handle.net/10020/2004r10_job2779
- p 117. Armando Salas Portugal - Casa Gálvez, Luis Barragán, Cidade do México
http://www.design-museum.de/fileadmin/_processed_/csm_Baragan_01_15ec815a54.jpg
- p 119. Autor não identificado - Villa Müller, Adolf Loos, Praga, 1930
<http://thecharnelhouse.org/2014/03/17/someone-is-buried-here-adolf-loos-on-architecture-and-death/#jp-carousel-18311>
- p 121. Mies van der Rohe - Fotomontagem para o concurso do Friedrichstrasse Skyscraper, 1921
 AV Monographs 92: Mies van der Rohe, Novembro-Dezembro, 2001, p 80
- p 123. Mies van der Rohe - Fotomontagens do Friedrichstrasse Skyscraper, 1921.
 AV Monographs 92: Mies van der Rohe, Novembro-Dezembro, 2001, p 81

p 123. Mies van der Rohe - Fotomontagem do Museum for a Small City, 1942
AV Monographs 92: Mies van der Rohe, Novembro-Dezembro, 2001, p 98

p 125. Autor não identificado - Mies van der Rohe, Chicago, 1965
AV Monographs 92: Mies van der Rohe, Novembro-Dezembro, 2001, p 119

p 127. Julius Shulman - Chuey House, Richard Neutra, Los Angeles, 1960
http://hdl.handle.net/10020/2004r10_job2920

p 129. Autor não identificado - Julius Shulman com Richard Neutra, Tremaine House, Los Angeles, 1947
<http://archpaper.com/uploads/image/ShulmanNeutra.jpg>

p 131. Julius Shulman - Maslon House, Richard Neutra, Palm Springs, CA, 1963
http://hdl.handle.net/10020/2004r10_job3501

p 133. Autor não identificado - Le Corbusier, Paris, 1965
<http://acontinuouslean.com/wp-content/uploads/2013/12/LEC5-837x1024.jpeg>

p 135. Le Corbusier - Panteão de Roma, Roma, 1911-16
Herschdorfer, Nathalie. e Umstatter, Lada. Le Corbusier and the Power of Photography. Londres: Thames and Hudson, 2012, p 38

p 137. Imperador Khai Dinh do Vietnam, desenho de Le Corbusier, 1925
Colomina, Beatriz. "Le Corbusier and Photography." Assemblage, nr. 4 (1987) p 9.

p 139. (esq.) Villa Schwob, Le Corbusier, La Chaux-de-Fonds, 1920.
Colomina, Beatriz. "Le Corbusier and Photography." Assemblage, nr. 4 (1987) p 13.

p 139. (dir.) Villa Schwob, versão publicada na L'Esprit Nouveau 6
Colomina, Beatriz. "Le Corbusier and Photography." Assemblage, nr. 4 (1987) p 13.

p 141. Versão publicada em Jahrbuch des Deutschen Werkbundes. Versão publicada em Vers une Architecture
Piotrowski, Andrzej. "Le Corbusier and the Representational Function of Photography," in Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City, ed. Andrew Higgott e Timothy Wray (Farnham: Ashgate, 2012) p 41.

p 143. Lucien Hervé - Construção da Unidade de Habitação de Marselha, Le Corbusier, Marselha, 1949
<http://legrenierdechoco.over-blog.com/article-le-photographe-du-samedi-lucien-herve-73364458.html>

p 145. Le Corbusier - Vers Une Architecture, p 124-125
http://formandwords.files.wordpress.com/2011/02/vua_p124-1251.jpg

p 147. Lucien Hervé - Secretariat Building, Le Corbusier, Chandigarh, 1961
http://artblart.files.wordpress.com/2013/04/concrete_herve_02-web.jpg?w=655&h=655

p 151. Bertrand Goldberg - Unidade de Habitação de Marselha, Le Corbusier, Marselha
<http://arcchicago.blogspot.pt/2011/12/door-to-heart-bertrand-goldberg.html>

p 153. Julius Shulman - Congresso Nacional, Oscar Niemeyer, Brasília, 1977
<http://hdl.handle.net/10020/2004r10/job5441>

p 155. Ezra Stoller - Terminal da TWA, Aeroporto JFK, Eero Saarinen, Nova Iorque, 1962
<http://ezrastoller.com/portfolio/twa-terminal>

Bibliografia

Livros

- Amar, Pierre-Jean. *História da Fotografia*. Traduzido por Vitor Silva. Lisboa : Edições 70, 2001.
- Benton, Tim. "Le Corbusier's Secret Photographs." In *Le Corbusier and the Power of Photography*, eds. Nathalie Herschdorfer, e Lada Umstatter. Londres: Thames and Hudson, 2012
- Boone, Veronique. "The Promise of the Radient City: The Visual media Campaign for the Unité d'Habitation in Marseille." In *Le Corbusier and the Power of Photography*, eds. Nathalie Herschdorfer, e Lada Umstatter. Londres: Thames and Hudson, 2012
- Busch, Akiko. "Capturing House and Home." In *Ezra Stoller, Photographer*, ed. Nina Rappaport e Erica Stoller. New Haven: Yale University Press, 2012
- Colomina, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Londres: The MIT Press, 1994
- Daza, Ricardo. *Looking for Mies*. Barcelona: Actar Publishers, 2008
- Dixon, John M. "Architectural Photography." In *Ezra Stoller, Photographer*, eds. Nina Rappaport e Erica Stoller. New Haven: Yale University Press, 2012
- Dubois, Phillipe. *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Veja, 1992.
- Elwall, Robert. *Building with Light – The International History of Architectural Photography*. Londres: Merrell Publishers Ltd, 2004
- Fanelli, Giovanni. *Storia della Fotografia di Architettura*. Roma: Laterza, 2009.
- Foster, Norman "Preface." In *Le Corbusier and the Power of Photography*, eds. Nathalie Herschdorfer, e Lada Umstatter. Londres: Thames and Hudson, 2012
- Frampton, Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History*. Londres: Thames and Hudson Ltd, 1982
- Grundberg, Andy. "The Double Life of Ezra Stoller's Photographs." In *Ezra Stoller, Photographer*, eds. Nina Rappaport e Erica Stoller. New Haven: Yale University Press, 2012
- Herschdorfer, Nathalie. e Umstatter, Lada. *Le Corbusier and the Power of Photography*. Londres: Thames and Hudson, 2012
- Hitchcock, Henry R. e Johnson, Philip. *The International Style*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1995.
- Janser, Daniela. Seelig, Thomas. e Stahel, Urs. *Concrete: Photography and Architecture*. Zurique: Scheidegger and Spiess, 2013
- Le Corbusier. *Por uma arquitetura*. Traduzido por Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva, 2009
- McCoy, Esther. "Persistence of Vision." In *A constructed View: The Architectural Photography of Julius Shulman*, Joseph Rosa. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 2012
- Neutra, Richard. "The Photographer and Architect." In *Photographing Architecture and Interiors*, Julius Shulman. Glendale: Balcony Press, 2000
- Nerdinger, Winfried. *Deutscher werkbund: 100 anos de arquitetura e design na Alemanha, 1907-2007*. Traduzido por Virginia Blanc de Sousa. Bonn: VG Bild Kunst, 2008.
- Pallasmaa, Juhani. *The Embodied Image: Imagination and Imagery*. In *Architecture*. Nova Jérsei: John Wiley & Sons, 2011
- Prata, Catarina. *A Eternização da Arquitetura: Arquitetura e Imagem Fotográfica*. tese de mestrado, Universidade do Porto, 2004

Piotrowski, Andrzej. "Le Corbusier and the Representational Function of Photography," in *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*, ed. Andrew Higgott e Timothy Wray. Farnham: Ashgate, 2012.

Rappaport, Nina. e Stoller, Erica. *Ezra Stoller, Photographer*. New Haven: Yale University Press, 2012.

Riley, Terence. e McQuaid, Matilda. *Envisioning Architecture: Drawings from The Museum of Modern Art*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2002

Riley, Terence. "Making History: Mies and the Museum of Modern Art." *AV Monographs 92: Mies van der Rohe*, Novembro-Dezembro, 2001

Rocha, Lorenzo. "Photography and Modern Architecture." In *Concrete: Photography and Architecture*, eds. Daniela Janser, Thomas Seelig e Urs Stahel. Zurique: Scheidegger and Spiess, 2013

Rosa, Joseph. *A Constructed View: The Architectural Photography of Julius Shulman*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 1994

Schulze, Franz. *Philip Johnson: Life and Work*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996

Serraino, Pierluigi. *Julius Shulman, Modernism Rediscovered*. Colônia: Taschen, 2009

Smith, Elizabeth. *Case Study Houses*. Colônia: Taschen, 2006

Smith, Elizabeth. *Case Study Houses: the Complete CSH Program, 1945-1966*. Colônia: Taschen, 2009

Shulman, Julius. "My Odyssey." In *A constructed View: The Architectural Photography of Julius Shulman*, Joseph Rosa. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 2012

Shulman, Julius. *Photographing Architecture and Interiors*. Glendale: Balcony Press, 2000

Smet, Catherine de. "Beware Printer!: Photography and the Printed Page." In *Le Corbusier and the Power of Photography*, eds. Nathalie Herschdorfer, e Lada Umstätter. Londres: Thames and Hudson, 2012

Stoller, Erica. "Preface." In *Ezra Stoller, Photographer*, eds. Nina Rappaport e Erica Stoller. New Haven: Yale University Press, 2012

Walther, Ingo F. *Arte do Século XX*, vol. II. Colônia: Taschen, 2005.

Warner Marien, Mary. *Photography: A Cultural History*. Londres: Laurence King, 2002

Wigley, Mark. *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Cambridge: MIT Press, 2001

Revistas/Jornais

AV Monographs 92: Mies van der Rohe, Novembro-Dezembro, 2001

Shulman, Julius. Entrevista. "A Singular Vision, Cite Talks with Julius Shulman." *Cite Magazine*, nº44, 1999

Prata, Rui. "The Theatres of Photography, Brief History." *Arquivo*, nº8, 2014

Online

Conway, Richard. "Recording Modernism: The Work of Ezra Stoller." *TIME Magazine*, 16 de Novembro, 2012. <http://lightbox.time.com/2012/11/16/recording-modernism-the-work-of-ezra-stoller/#15>

Entenza, John. "The Case Study House Program Announcement." *Arts & Architecture*, Janeiro, 1945. http://www.artsandarchitecture.com/case.houses/pdf01/csh_announcement.pdf

Fox, Margalit. "Ezra Stoller, Who Captured Modern Buildings, Dies at 89." *The New York Times*, 2 de Novembro, 2004. <http://www.nytimes.com/2004/11/02/arts/design/02stoller.html>

Goldberger, Paul. "When Modernism Kissed The Land of Golden Dreams." *The New York Times*, 10 de Dezembro, 1989. <http://www.nytimes.com/1989/12/10/arts/architecture-when-modernism-kissed-the-land-of-golden-dreams.html>

Lange, Alexandra. "When Buildings Became Pin-Ups." *The New York Times*, 18 de Maio, 2003. <http://www.nytimes.com/2003/05/18/arts/art-architecture-when-buildings-became-pin-ups.html>

McGuigan, Cathleen. "Some Buildings Are Like Supermodels." *Newsweek*, 13 de Março, 2010. <http://www.newsweek.com/arts-extra-some-buildings-are-supermodels-149081>

O'hagan, Sean. "New Topographics: Photographs That Find Beauty in the Banal." *The Guardian*. 8 de Fevereiro, 2010. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/08/new-topographics-photographs-american-landscapes>

Documentos Digitais

Bricker, Eric. Entrevista com Gil, Iker. *Mas Context*, <http://www.mascontext.com/issues/4-living-winter-09/selling-lifestyle/>

Coleman, Sarah. "Magnum and the Dying Art of Darkroom Printing." *The Literate Lens*, 17 de Fevereiro de 2012, <http://theliteratelens.com/2012/02/17/magnum-and-the-dying-art-of-darkroom-printing/>

Colomina, Beatriz. "Le Corbusier and Photography." *Assemblage*, nr. 4 (1987), <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3171032?uid=2&uid=4&sid=21104112214543>

"History of Kodak: Milestones Chronology 1878-1929," *Kodak*, acessado 08 de Abril, 2014, http://www.kodak.com/ek/US/en/Our_Company/History_of_Kodak/Milestones_-_chronology/1878-1929.htm

"Pictorialismo," In *Infopédia* [Em linha], Porto: Porto Editora, 2003-2014, acessado a 08 de Abril, 2014, [http://www.infopedia.pt/\\$pictorialismo](http://www.infopedia.pt/$pictorialismo)

Shulman, Julius. "Entrevista. Oral history interview with Julius Shulman." *Archives of American Art, Smithsonian Institution*, 3 de Fevereiro, 1990. <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-julius-shulman-11964>

Stoller, Ezra. Entrevista com Reese, Kay. e Leipzig, Mimi. *Interviews With ASMP Founders*. 30 de Maio, 1991. http://asmp.org/tutorials/ezra-stoller.html#.Uw6Zpvl_tXm

Audiovisuais

Eames: The Architect & The Painter. DVD. Realizado por Jason Cohn e Bill Jersey. Nova Iorque: First Run Features, 2011

"Looking Twice - Understanding Urban Construction Through Photographs" 24 de Novembro, 2013, http://www.youtube.com/watch?v=Wb_JLyCFSZ0

"Shelter." 20 de Novembro, 2007, <http://www.youtube.com/watch?v=u6iYguE1zaU>

Visual Acoustics. DVD. Realizado por Eric Bricker. Nova Iorque: New Video, 2010

"Voice of the Photographer: Julius Shulman." 30 de Novembro, 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=Eto9mHoXLYg>

nota:

Esta dissertação encontra-se ao abrigo do novo acordo ortográfico. Optou-se por manter as citações na língua em que se encontravam na fonte bibliográfica, de forma a providenciar o maior rigor possível na interpretação das mesmas.