(15) ÍNDICE DE IMAGENS

(19) 1. INTRODUÇÃO
(21) 1.1 ENQUADRAMENTO DO TEMA
(22) 1.2 OBJECTIVO
(22) 1.3 METODOLOGIA
(23) 1.4 ESTRUTURA

(25) 2. FOTOGRAFIA DE ARQUITECTURA
VERTENTE ARTÍSTICA
(27) 2.1 CONCEITO.IDEIA
(33) 2.2 HIROSHI SUGIMOTO
(47) 2.3 ANDREAS GURSKY
(55) 2.4 SÍNTESE DE CAPÍTULO
IMAGEM. PROJECTO

(59) 3. FOTOGRAFIA DA ARQUITECTURA
VERTENTE DOCUMENTAL
(61) 3.1 PAISAGENS URBANAS
(69) 3.2 MICHAEL WESELY
(79) 3.3 GABRIELE BASILICO

Uma Leitura Imagética de Projecto

Isabel Gomes
FAUP

Dissertação de Mestrado Integrado
2010 | 2011

FOTOGRAFIA
Uma Leitura Imagética de Projecto

Isabel Maria da Cruz Alves Gomes
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Sob Orientação: Professor Doutor José Maria da Silva Lopes

aos meus pais

(V) AGRADECIMENTOS

Um sincero muito obrigado

Especial ao Professor Doutor José Maria da Silva Lopes:
em primeiro lugar pela pessoa humana que é, e em segundo, pelo extremo profissionalismo, dedicação e disponibilidade. Sem a sua ajuda a finalização da dissertação não seria de todo possível.

Ao Daniel Malhão, pela aula que recebi e pelo tempo que ofereceu.

Ao Miguel Coelho, pela entrevista e conselhos que ajudaram na reflexão crítica do trabalho.

À Maria João, pela paciência e dedicação na revisão gramatical e ortográfica da dissertação.

À minha família, pelo amparo incondicional no percurso da vida.

À Tita e ao Sr. Ribeiro, pelo afecto e apoio revelados em todos os momentos da minha jornada.

Ao Marco, por todo o carinho e motivação demonstrados nesta recta final.

A todos os meus Amigos e Companheiros, que de uma forma ou de outra, me apoiaram e tornaram o meu trajecto mais fácil.

(VII)

"The human eye, devoid of the shutter, is by necessity characterized by long exposure. The exposure of the human eye is one long process - it starts as soon as the newborn opens his eyes, and ends when the eyes are closed at the end of life. We continue measuring the distance between the self and world, relying on the inverted virtual image projected on our retina from birth to death."

SUGIMOTO Hiroshi. "The Virtual Image" in *Theaters*. Nova Iorque: Sonnabend Editions, 2000.

(IX) RESUMO

Fotografia, Uma Leitura Imagética de Projecto, desenvolve uma análise sobre as imagens de arquitectura na sua concepção e produção do seu significado. Procura-se um desenvolvimento crítico e teórico do potencial efeito que os trabalhos produzidos por diferentes fotógrafos contemporâneos podem provocar numa prática reflectida de projecto.

Arquitectura e fotografia comunicam de forma a estabelecer um diálogo, em que o contágio do olhar fotográfico na arquitectura, e a influência da obra arquitectónica na Fotografia, promovem a descoberta da identidade destas duas áreas, e em particular contribui, como se pretende defender neste ensaio, para uma evolução de uma prática projectual consciente e responsável.

Na interdisciplinaridade, entre um discurso analítico e uma exploração poética, esta leitura imagética de projecto investiga uma correspondência entre as diferentes expressões da fotografia e a concepção, o desenvolvimento e a comunicação da arquitectura.

Palavras Chave: Fotografia, Imagem, Projecto, Arquitectura.

(XI) ABSTRACT

Keywords: Photography, Image, Design Process, Architecture.

Fotografia, Uma Leitura Imagética de Projecto, develops an analysis on images of architecture, in their conception and production of their meaning.

The development is aimed to be critical and theoretical, with respect to the potential that works produced by different contemporary photographers induce in a reflected design process practice.

Architecture and photography communicate in order to establish a dialogue in which the contagiousness of the photographic glance of architecture, and the influence of the architectonic work in Photography, promotes the discovery of the identity of the two areas, and in particular, it contributes, as we intend to defend in this essay, for an evolution of a project practice which is conscious and responsible.

In the interdisciplinarity between analytic speech and poetic exploration, this image based reading of design process investigates a correspondence between different expressions of photography and the conception, development and communication of architecture.

(13) ÍNDICE

(15) ÍNDICE DE IMAGENS

(19) 1. INTRODUÇÃO
(21) 1.1 Enquadramento do Tema
(22) 1.2 Objectivo
(22) 1.3 Metodologia
(23) 1.4 Estrutura

(25) 2. FOTOGRAFIA DA ARQUITECTURA
vertente ARTÍSTICA
(27) 2.1 Conceito. Ideia
(33) 2.2 Hiroshi Sugimoto
(47) 2.3 Andreas Gursky
(55) 2.4 Síntese de Capítulo
Imagem. Projecto

(59) 3. FOTOGRAFIA DA ARQUITECTURA
vertente DOCUMENTAL
(61) 3.1 Paisagens Urbanas
(69) 3.2 Michael Wesely
(79) 3.3 Gabriele Basilico
(125) 3.4 Síntese de Capítulo
Imagem. Arquitectura

(129) 4. FOTOGRAFIA DE ARQUITECTURA
(131) 4.1 Pesquisa e Catalogação
(133) 4.2 Comunicação
(139) 4.3 Divulgação
(143) 4.4 Daniel Malhão
(169) 4.5 Miguel Coelho
(181) 4.6 Síntese de Capítulo
Imagem. Representação

(185) 5. CONCLUSÃO
Fotografia. Imagem. Projecto.
Arquitectura.

(191) ANEXOS
(193) Anexo 1
Entrevista a Daniel Malhão
(203) Anexo 2
Entrevista a Miguel Coelho

(211) LISTA DE REFERÊNCIAS

(15) ÍNDICE DE IMAGENS

001 Iwan Baan, *Instituto de Tecnologia Kait Workshop Perspectiva Interior* **002** Iwan Baan, *Instituto de Tecnologia Kait Workshop Perspectiva Exterior* **003** Iwan Baan, *Instituto de Tecnologia Kait Workshop Perspectiva Exterior* **004** Iwan Bann, *House N* **005** Iwan Bann, *House N Perspectiva Exterior* **006** Iwan Bann, *House N Perspectiva Interior* **007** Nico Saieh, *House N Perspectiva Interior* **008** Hiroshi Sugimoto, *Portait* **009** Hiroshi Sugimoto, *Theaters_Paramount Theatre*, 1997 **010** Hiroshi Sugimoto, *Theaters_Akron Civic Theater* **011** Hiroshi Sugimoto, *Theaters_Orinda Theater* 1992 **012** Hiroshi Sugimoto, T*heaters_Tri City Drive-In* 1993 **013** Hiroshi Sugimoto, *Theaters_Drive-In Rosecrans* **014** Hiroshi Sugimoto, *Architecture_Guggenheim Museum* 1997 **015** Hiroshi Sugimoto, *Architecture_Chapel de Notre Dame du Haut* 1998 **016** Hiroshi Sugimoto, *Architecture_ Casa Batllo* 1998 **017** Hiroshi Sugimoto, *Architecture, Church of Light* 1997 **018** Hiroshi Sugimoto, *Architecture, Chrysler Building* 1997 **019** Hiroshi Sugimoto, *Architecture, Fagus Shoe Last Factory* 1998 **020** Hiroshi Sugimoto, *Saint Benedict Chapel - Peter Zumthor, 2000-2001* **021** Hiroshi Sugimoto, *Architecture, World Trade Center* 1997 **022** Hiroshi Sugimoto, *Architecture, S.C. Johnson Building* 2001 **023** Hiroshi Sugimoto, *Architecture, Empire State Building* 1997 **024** Hiroshi Sugimoto, *Architecture, Fujisawa Municipal Gymnasium* 1997 **025** Hiroshi Sugimoto, *Architecture, Eiffel Tower* 1998 **026** Hiroshi Sugimoto, *Architecture, Villa Savoye* 1998 **027** Andreas Gursky, *Andreas Gursky* **028** Andreas Gursky, *Untitled* **029** Andreas Gursky, *Pyongyang V*, 2007 **030** Andreas Gursky, *Chicago Board of Trade* **031** Andreas Gursky, *Shanga*i **032** Andreas Gursky, *Copan* **033** Andreas Gursky, *Stadium* **034** Andreas Gursky, *Architecture* **035** Andreas Gursky, *Montparnass* **036** Andreas Gursky, *Stockholm Library* **037** Andreas Gursky, *Stateville Illinois* 2002 **038** Andreas Gursky, *Under-Construction* 2006 **039** Andreas Gursky, *Shanghai* 1999 **040** Andreas Gursky, *May Day V* 2006 **041** Andreas Gursky, *Estação Sé de São Paulo* 2002 **042** Lewis Baltz, *Portait* **043** John Schott, *Portait* **044** Nicholas Nixon, *Portait* **045** Robert Adams, *Clearcut, Humbug Mountain, 2001* **046** Lewis Baltz, *Fluorescent Tube, 1977* **047** Robert Adams, *Untitled* **048** Lewis Baltz, *Hidden Valley, Looking Southwest,* 1977 **049** Joe Deal, *Backyards, Diamond Bar, CA* 1980 **050** Nicholas Nixon, *Langley, Costa Mesa from the series New Industrial Parks,* 1974 **051** Lewis Baltz, *Lemmon Valley, Looking North,* 1977 **052** John Schott, *El Nido Motel* 1973 **053** Frank Gohlke, *Frank Gohlke Landscape, St. Paul, Minnesota,* 1974 **054** Frank Gohlke, *Grain Elevator and Lightning Flash,* 1975 **055** Michael Wesely, *Portait* **056** Michael Wesely, *4.4.1997-4.6.1999 Potsdamer Platz, Berlin* **057** Michael Wesely, *27.3.1997-13.12.1998 Potsdamer Platz, Berlin* **058** Michael Wesely, *5.4.1997-3.6.1999 Potsdamer Platz, Berlin* **059** Michael Wesely, *5.4.1997-24.9.1999 Potsdamer Platz, Berlin* **060** Michael Wesely, *5.4.1997-3.6.1999 Potsdamer Platz, Berlin* **061** Gariele Basilico, *Portait* **062** Gariele Basilico, *Milano Ritratti di Fabbrichi, Via Ferraric* 1978 **063** Gariele Basilico, *Milano Ritratti di Fabbrichi, Via Mecenate* **064** Gariele Basilico, *Milano Ritratti di Fabbrichi, Via Barletta* **065** Gariele Basilico, *Milano Ritratti di Fabbrichi* **066** Gariele Basilico, *Milano Ritratti di Fabbrichi, Via Ripamonto* **069** Gariele Basilico, *Milano Ritratti di Fabbrichi, Via Gonin* **068** Gariele Basilico, *Milano Ritratti di Fabbrichi, Via Condino* **069** Gariele Basilico, *Milano Ritratti di Fabbrichi, Viale Isonzo* **070** Gariele Basilico, *Beirut 91A6-569C* **071** Gariele Basilico, *Beirut 91A6-577C* **072** Gariele Basilico, *Beirut 91A6-551C* **073** Gariele Basilico, *Beirut 91A6-555C* **074** Gariele Basilico, *Italy: Cross Sections of a Country, Napoles-Cesarta* 1996 **075** Gariele Basilico, *Italy: Cross Sections of a Country, Florence-Pistoia* 1996 **076** Gariele Basilico, *Italy: Cross Sections of a Country, Milan-Como* 1996 **077** Gariele Basilico, *Italy: Cross Sections of a Country, Giota-Siderno* 1996 **078** Gariele Basilico, *Italy: Cross Sections of a Country*, *Rimini-Riccione* 1996 **079** Gariele Basilico, *Italy: Cross Sections of a Country*,*Venice-Treviso*1996 **080** Gariele Basilico, *Milan-Berlin-Valencia, Milão 1989* **081** Gariele Basilico, *Milan-Berlin-Valencia Milão 1989* **082** Gariele Basilico, *Milan-Berlin-Valencia Milão 1989* **083** Gariele Basilico, *Milan-Berlin-Valencia Milão 1989* **084** Gariele Basilico, *Milan-Berlin-Valencia Milão 1996* **085** Gariele Basilico, *Milan-Berlin-Valencia Milão 1996* **086** Gariele Basilico, *Milan-Berlin-Valencia Valencia* **087** Gariele Basilico, *Milan-Berlin-Valencia Valencia* **088** Gariele Basilico, *Milan-Berlin-Valencia Berlim 2000* **089** Gariele Basilico, *Milan-Berlin-Valencia Berlim 2000* **090** Gariele Basilico, *Milan-Berlin-Valencia Milão 1996* **091** Gariele Basilico, *Milan-Berlin-Valencia Milão 1996* **092** Gariele Basilico, *Milan-Berlin-Valencia Berlim 2000* **093** Gariele Basilico, *Milan-Berlin-Valencia Berlim 2000* **094** Gariele Basilico, *Cityscapes*, *Wien* 1990 **095** Gariele Basilico,

Cityscapes, Madrid 1993 **096** Gariele Basilico, *Cityscapes, Zurich* 1996 **097** Gariele Basilico, *Cityscapes, Zurich* 1996 **098** Gariele Basilico, *Cityscapes, Milano* 1998 **099** Gariele Basilico, *Cityscapes Boizano* 1997 **100** Gariele Basilico, *Cityscapes Genova* 1997 **101** Gariele Basilico, *Cityscapes Bilbao* 1993 **102** Gariele Basilico, *Cityscapes Bilbao* 1993 **103** Gariele Basilico, *Cityscapes, Bilbao* 1993 **104** Gariele Basilico, *Cityscapes, Genova* 1997 **105** Gariele Basilico, *Cityscapes, Bilbao* 1993 **106** Gariele Basilico, *Scattered City, Napoles* **107** Gariele Basilico, *Scattered City, Barcelona* **108** Gariele Basilico, *Scattered City, Bari* **109** Gariele Basilico, *Scattered City, San Francisco* **110** Elemental, *Quinta Monroy, Projecto Finalizado* **111** Elemental, *Quinta Monroy, Ampliações Construidas* **112** Elemental, *Quinta Monroy, Ampliações Construidas* **113** Elemental, *Quinta Monroy, Vista Aérea Anterior ao Projecto* **114** Elemental, *Quinta Monroy, Vista Aérea Posterior ao Projecto* **115** Elemental, *Quinta Monroy, Maquete Assitida por Computador* **116** Elemental, *Quinta Monroy, Colaboração das Famílias* **117** Elemental, *Quinta Monroy, Projecto Inicial* **118** José Gigante, *Casa Unifamiliar, Pormenor do Corrimão* 2008 **119** José Gigante, *Casa António Teixeira, Pormenor de Caixilho* 2004 **120** José Gigante, *Reconstrução de Sequeiro, Pormenor de Fachada* 2005 **121** José Gigante, *Reconstrução de Sequeiro, Pormenor de Fachada* 2005 **122** Peter Zumthor, *Sede Gestapo*, Berlim **123** Rem Koolhaas, *Casa da Música, Pormenor Inteiror* 2006 **124** Peter Zumthor, *Maqueta para Estudo de Iluminação: Paisagem Poética, Bad Salzuflen*, Alemanha **125** Peter Zumthor, *Maqueta de exposição, Kunsthaus Bregenz*, 1997 **126** Peter Zumthor, *Pormenor de estudo da Fachada, Pavilhão Suiço, Expo 2000* Hanover **127** Tara Donovan, *Untitled*, 2003 **128** Yasuhiro Yoshida; Masafumi Yanada e Yoko Okuyama; *Museu de moda, Omotesando, Tóquio, Japão; Painel de concurso académico internacional*,2010 **129** BIG, *National Gallery of Greenland, Nuuk, Vista Exterior*, 2011 **130** BIG, *National Gallery of Greenland, Nuuk, Vista Exterior* 2011 **131** BIG, *National Gallery of Greenland, Nuuk*, 2011 **132** BIG, *National Gallery of Greenland, Nuuk, Vista Interior* 2011 **133** *Ortofotomapa, Praga* 2002 **134** Peter Zumthor, *Sede Gestapo, Vista Interior da Maqueta* **135** Peter Zumthor, V*ista Interior da Maqueta de exposição, Kunsthaus Bregenz,* 1997 **136** *Maquetas em Holografia* **137** *Maquetas em Holografia* **138** *Capa da Revista + Arquitectura* **139** *Capa da Revista a+t* **140** *Capra da revista ar* **141** *Guia de Arquitectura Architect the Education Issue* 2009 **142** *Página de Resvista A 21* **143** *New Starts Times* 3 Março 2007 **144** *Site World Architect news.Com* **145** *Vários Livros de Arquitectura* **146** *Tira de Banda Desenhada Calvin & Hobbes* **147** Daniel Malhão, *Unfinished Project, Casa 3,* 2011 **148** Daniel Malhão, *As Far As I Can See I* 2008 **149** Daniel Malhão, *As Far As I Can See II* 2008 **150** Daniel Malhão, *As Far As I Can See III* 2008 **151** Daniel Malhão, *As Far As I Can See IV* 2008 **152** Daniel Malhão, *Águas Livres 01* 2004 **153** Daniel Malhão, *Casa em Melides, Aires Mateus, Alçado* **154** Daniel Malhão, *Casa em Melides Alçado* **155** Daniel Malhão, *Casa em Melides Alçado, Aires Mateus* **156** Daniel Malhão, *Parq Hyatt Hotel, Aiers Mateus* Dublin **157** Daniel Malhão, *Maqueta da Casa em Alcácer do Sal, Aires Mateus* **158** Daniel Malhão, *Maqueta da Casa em Alcácer do Sal, Aires Mateus* **159** Daniel Malhão, *Casa em Breijos de Azeitão, Aires Mateus, Vista Interior* **160** Daniel Malhão, *Casa em Breijos de Azeitão, Aires Mateus, Vista Interior* **161** Daniel Malhão, *Centro Cultural de Sines, Aires Mateus, Vista Interior* **162** Daniel Malhão, *Casa em Melides, Aires Mateus, Perspectiva Interior* **163** Daniel Malhão, *Casa em Alenquer, Aires Mateus, Perspectiva Interior* **164** Daniel Malhão, *Casa em Alenquer, Aires Mateus, Perspectiva Interior* **165** Daniel Malhão, *Centro Cultural de Sines, Aires Mateus, Alçado* **166** Daniel Malhão, *Centro Cultural de Sines, Aires Mateus, Perspectiva Exterior* **167** Miguel Coelho, *O Porto na Escola* **168** Miguel Coelho, *Auto-rectrato* **169** Miguel Coelho, *Casal de Bari, Jordi Hererro, Vista Exterior* **170** Miguel Coelho, *Casal de Bari, Jordi Hererro, Vista Nocturna* **171** Miguel Coelho, *Casal de Bari, Jordi Hererro, Pormenor de Fachada* **172** Miguel Coelho, *Casal de Bari, Jordi Hererro, Fachada* **173** Miguel Coelho, *Casal de Bari, Jordi Hererro, Vista Interior* **174** Miguel Coelho, *Casal de Bari, Jordi Hererro, Vista Interior* **175** Miguel Coelho, *Escola Garcia da Horta, Bak Gordon, Alçado* **176** Miguel Coelho, *Escola Garcia da Horta, Bak Gordon, Vista Exterior do Pátio* **177** Miguel Coelho, *Escola Garcia da Horta, Bak Gordon, Vista Exterior* **178** Miguel Coelho, *Escola Garcia da Horta, Bak Gordon, Vista Exterior* **179** Miguel Coelho, *Escola Garcia da Horta, Bak Gordon, Vista Exterior* **180** Miguel Coelho, *Escola Garcia da Horta, Bak Gordon, Vista Exterior* **181** Miguel Coelho, *Escola Garcia da Horta, Bak Gordon, Vista Exterior*

(19) INTRODUÇÃO

As atitudes divergem pela sua variedade formal e os conceitos, como a imagem, comunicação, representação, dão corpo a uma estratégia de interpretação de uma concepção arquitectónica que não se esgota na sua própria realidade. A elaboração de raciocínios associativos de conteúdos imagéticos declara um incentivo à descoberta da nossa própria identidade pessoal e profissional.

Este exercício é essencialmente de exploração, de desenvolvimento e procura uma reflexão com diversas respostas. A imagem fotográfica será o veículo conceptual de todo um sistema de especulações que relaciona uma rede de aproximações e contaminações recíprocas, entre distintas formas de experiências e percepções sensitivas. Neste sentido, ela [a imagem] conduzir-nos-á pelas suas condicionantes até ao momento da confluência de sentidos, onde a arquitectura se forma como personagem principal desta viagem.

Estabeleceu-se um ponto de partida, construiu-se um caminho, relacionou-se sentidos e variáveis nesta viagem das imagens fotográficas, em que a analogia alcança uma enunciação simbólica. Desenvolveram-se ideias, raciocínios e imagens na procura de um manifesto acto de especulação crítica. Reagiram-se a estímulos, e o corpo e a mente estabeleceram um conjunto de associações enquanto processo de causa-efeito construindo, assim, uma narrativa a partir de fluxos de informação.

A ideia adquiriu forma.

O estudo desenvolvido possui, como alicerce, uma analogia, uma reflexão de semelhança mais ou menos declarada, de raciocínios teoricamente demonstrados e que nos auxiliam na resolução de problemas que se inserem no contexto da disciplina.

Pretende-se abrir a arquitectura aos intervenientes interdisciplinares da fotografia, percebendo de que forma esta pode influenciar o campo de estudo arquitectónico.

As imagens propõem-se ao desencadeamento, à ilusão, ao simulacro, à manipulação, sem uma procura de verdade ou representação do real, e é justamente neste contexto que desdobra o sentido da arquitectura, desafiando a sua apropriação e recepção.

O poder das imagens fotográficas não se esgota no tempo que precede a obra, elas são instrumentos que mediatizam e consagram, são a construção de uma memória, são imagens que eternizam lugares. Explora-se a materialização da imagem fotográfica, no sentido da revelação da obra arquitectónica.

A escolha do tema para a dissertação tem várias motivações, sendo a primeira o gosto pela fotografia: ao longo de todo o meu percurso, a máquina fotográfica sempre me acompanhou para o registo das mais variadas situações, como instrumento de trabalho imprescindível. A segunda motivação prende-se com a frequência do Curso de Fotografia, ministrado pelo Professor Luís Miguel Ferraz, que veio consolidar a minha formação na área.

O desenvolvimento deste trabalho auxilia na capacidade de estabelecer relações, na construção de um olhar crítico do que se observa e na compreensão da mensagem que a imagem transmite. Contribui,

também, para a estruturação de uma observação crítica do que é sentir a arquitectura captada como objecto de estudo por outros, e contagia a prática projectual com preocupações que são mais facilmente captadas por uma disciplina como a fotografia.

OBJECTIVO

Através do estudo dos fotógrafos contemporâneos de referência, que desenvolveram um trabalho influente na fotografia de/da arquitectura pós anos 90, investiga-se, uma relação deste campo artístico com a arquitectura. Pretende-se compreender o seu sentido na prática, no desenvolvimento e na comunicação, desde o projecto à obra arquitectónica, questionando de que forma a fotografia participa activamente no pensar e na reflexão dos espaços arquitectónicos.
Cada vez mais surgem arquitectos que se dedicam à fotografia, colaborando de forma decisiva para a evolução desta. Partindo de um olhar direccionado do fotógrafo, são estudadas as potencialidades que podem emergir para o entendimento e interpretação de um conceito, ideia, e matéria arquitectónica, desde a concepção da ideia de projecto até à obra realizada.
A fotografia incita a uma tomada responsável de determinados factores, que são elementos fundamentais para uma atitude projectual consciente. Evoluiu como técnica e como arte de representação, e tem auxiliado na evolução da arquitectura como disciplina, alargando o seu âmbito de acção. Assim, evidencia-se, por um lado, uma prática profissional que se deslumbra pelo poder de sedução da imagem, mas alerta-se, também, por outro lado, para a capacidade que a imagem fotográfica tem como instrumento teórico-prático e de investigação no processo do projecto.

METODOLOGIA

A pesquisa bibliográfica desenvolveu-se por uma recolha sobre títulos que incluíssem as palavras "fotografia", "arquitectura" e "imagem".
Embora não conste do corpo integrante da tese por opção própria, pesquisei inicialmente o aparecimento e a evolução da fotografia, identificando os seus maiores precursores, os grandes avanços tecnológicos. Para tal, tive como principal apoio o curso teórico-prático de iniciação à fotografia analógica, realizado no Instituto Português da Juventude, sob a orientação do Prof. Luís Miguel Ferraz, de Novembro a Dezembro de 2010.
A bibliografia que serviu de base a este trabalho, encontra-se na sua maioria na Biblioteca da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, no Centro Português de Fotografia, e na Biblioteca da Fundação de Serralves, assim como no Amazon e webgrafia no Google.
A escolha dos casos de estudo referenciados teve como intuito possibilitar diversificadas abordagens e distintos modos de interpretar e sentir a

arquitectura, de forma a abranger várias expressões e atitudes, para compreender melhor esta disciplina e diferentes formatos de utilizar a fotografia como meio de pensamento, análise e comunicação da obra arquitectónica.

ESTRUTURA

Para a compreensão da estrutura é necessário, num primeiro momento, distinguir fotografia da arquitectura, de fotografia de arquitectura.
Considera-se fotografia da arquitectura toda aquela que usa o objecto arquitectónico como cenário para a comunicação de outras mensagens que não o projecto arquitectónico. Fotografia de arquitectura define toda aquela fotografia operativa no processo de projecto, que se desencadeia a partir de uma pesquisa de imagens e da visita do arquitecto ao local, até à comunicação e divulgação da obra arquitectónica. Partindo deste pressuposto, a dissertação divide-se em três grandes capítulos: fotografia da arquitectura, vertente artística; fotografia da arquitectura, vertente documental; e fotografia de arquitectura.
No primeiro capítulo, pretende-se reflectir sobre a capacidade que a fotografia artística desenvolve na contribuição das pesquisas de processo projectual. Exprime-se uma visão interpretativa e pretende-se entender de que forma este aspecto pode beneficiar, numa fase inicial, o conceito de projecto.
Estas imagens podem ser lidas como um retorno ao plano da ideia, como um regresso à origem e essência da imagem arquitectónica. Procura-se reflectir sobre a materialização formal da imagem, ou imagem como reflexo virtual de conceitos. São fotografias que implicam o observador na construção e reconstrução de uma leitura subjectiva e inquietante. A fotografia artística afirma-se como uma extensão simbólica e ideológica do pensamento arquitectónico, expressa o desejo, a essência, a consagração da arquitectura.
Os casos de estudo apontados neste primeiro capítulo são Hiroshi Sugimoto e Andreas Gursky. Para estes dois artistas, a obra arquitectónica é motivo de estudo e geradora de múltiplas visões e problemáticas interessantes para a área da fotografia.
No segundo capítulo, com o estudo da fotografia documental, pretende-se analisar a importância do registo de "paisagens" na construção de um conhecimento urbanístico e sociológico mais consciente. Neste sentido, procuramos uma leitura das problemáticas da cidade que os autores escolhidos, Michael Wesely e Gabriele Basilico, tão bem levantam.
Ambos despertam a responsabilização da acção do arquitecto perante uma envolvente onde a ideia toma forma e o edifício lugar.
No terceiro capítulo, relativo à fotografia de arquitectura, exploram-se as vantagens que a fotografia oferece enquanto ferramenta no processo projectual: desde o seu uso como base de dados em função de um registo e estudo de pormenores construtivos, de texturas e de cores; até uma simulação de relação real, espacial e volumétrica das maquetas.

Explora-se a fotografia como utensílio imprescindível na comunicação e divulgação do projecto, e aborda-se a relação entre a obra arquitectónica e a suas qualidades estéticas no âmbito de uma cultura visual. Questionam-se os limites entre a forma e os conteúdos da imagem, enfatizando uma estrutura estética.

Debate-se com fotógrafos de arquitectura, Daniel Malhão e Miguel Coelho, a imagem como objecto concreto e operativo, assim como a ficção e concretização, como resultado do que foi pensado, como matéria e apreensão.

Na conclusão, apresenta-se uma prática da imagem, enquanto expressão do pensamento arquitectónico, denunciadora de potencialidades críticas e de uma procura formal. Consolida-se com a sua apologia alertando, contudo, para as incongruências que pode gerar, evidenciando a defesa deste instrumento, enquanto gerador de um pensamento teórico e reflectido para a prática da arquitectura.

(25) FOTOGRAFIA DA ARQUITECTURA
vertente ARTÍSTICA

Na contemporaneidade a arquitectura confina-se a uma cultura onde todos os pontos parecem válidos para desenhar um itinerário. Cada nova experiência não é caracterizada com um caminho estritamente definido, mas constrói-se pelo cruzamento de diversos trilhos.
Não existe uma receita ou um método *a priori*, deixa-se de delinear um percurso e passa-se a construir arquitectura através de diversos fios condutores.
O pensamento no desenvolvimento projectual de arquitectura, pode definir-se como um conjunto de lógicas ordenadas e hierarquizadas assente sobre conceitos arquitectónicos. Como moderador desta relação, este pensamento apresenta um desenvolvimento em continuidade com os conhecimentos precedentes e apoia-se numa dialéctica entre o acto de construir e o de conceber.
Desde um uso inato até um mais consciente, a utilização do conceito é fundamental na concepção arquitectónica como um elemento integrante e indispensável no processo metodológico projectual. Ele detém um papel indispensável na mecânica de funcionamento dos processos intelectuais: estabiliza todo o tipo de relações que designam o pensamento, quer na teoria como na prática, auxiliando no desenho do carácter da obra e no tipo de relações que o arquitecto pode estabelecer através dela; e torna-se também imprescindível na justificação do método utilizado assim como da própria obra arquitectónica.
O conceito arquitectónico assume-se como uma alavanca para o funcionamento do pensamento de projecto e é por ele que o arquitecto enuncia a resposta que dá ao programa e lugar.
A obra surge, então, como resultado de uma dialéctica entre uma existência física e uma existência abstracta combinada na resposta a uma necessidade real do ser humano. Conceito arquitectónico e matéria definem um tipo de relacionamento que se assume como indissociável mas que, enquanto factores individuais, constituem duas linhas de abordagem com características muito diferentes. Apesar de dependerem um do outro, os seus mundos e as suas lógicas podem ser incompatíveis ou aplicáveis apenas a um deles e não a ambos.
Os conceitos surgem para simplificar e auxiliar o pensamento abstracto, e fazem parte de uma metodologia projectual pela qual a arquitectura procura a harmonização entre o mundo abstracto do conceito arquitectónico e o mundo físico da sua expressão material. Deste modo, este processo adquire o carácter de passagem, assumindo-se como o próprio corpo da criação arquitectónica.
A busca pela intelectualização da arquitectura, por processos de racionalização e de lógica nos elementos que compõem tanto metodologias como conceitos arquitectónicos assume, assim, um grau progressivo de complexidade proporcional ao grau de abstracção dos conceitos que se procuram exprimir.
Um conceito não é uma imagem definida *a priori*, não aparece num momento, constrói-se. Pode ganhar diversas formas, corpos, representações. O conceito pretende justificar opções e fundamenta-

se a si mesmo,[1] e depois de definido, deve adaptar-se com respostas diferentes perante as necessidades.
Sabendo que cada sujeito é único, cada conceito também o será. É uma produção pessoal e retira à arquitectura um banalismo ou repetição inconsciente. Cria um jogo de percepções e atribui ao objecto algo novo, um conjunto de inquietações que partiram do eu, enquanto intuição, e serão jogo de sentidos e significados para cada outro.

"*In conceptual art, the ideia of concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art it means that all the planning any decisions are made beforehand and execution is perfunctory affair. The ideia becomes a machine that makes art.*"[2]

Na arte conceptual, tudo gira em torno do conceito, o artista pode ser alheio ao mundo desde que respeite as suas premissas iniciais.
Com o arquitecto isso já não se verifica na totalidade. O arquitecto lida com problemas concretos e funcionais e o arquitecto trabalha sobre plataformas que não são as da arte: tem de gerar soluções objectivas. No entanto, numa fase inicial, deve apreender das outras artes o calor da liberdade de movimentos[3], abstratização, sistematização.
Não existe um método absoluto uma receita, mas sim métodos pessoais, variados e cada projecto funciona como exemplo de compreensão e adaptação de circunstâncias num ciclo evolutivo. Cada pessoa define na sua construção pessoal o seu próprio processo de trabalho, compreende o que entende por prioritário no exercício e estabelece relações e formas de abordar o problema. O que procura é a construção de um método que pode passar por diversos exercícios. Abordam-se diferentes tópicos, levantam-se dúvidas, sugerem-se respostas. Aprofunda-se uma experiência pessoal na procura da ideia e do método individual. Este é também uma ferramenta que, tal como o todas as peças de projecto, se relaciona como o problema e por isso sofre adaptações e mudanças.

"*Há diferentes formas de olhar para uma coisa, e de a começar. Muitas vezes começamos com diferentes conceitos. Não é no início que dizemos "isto tem se ser simples" ou "isto tem de ser muito complexo". Isto não é um objectivo em si. Há diferentes formas, de acordo como a maneira como cada projecto se desenvolve, que escolhemos ir por este ou aquele caminho*"[4]

Projecto, arquitecto e circunstâncias, acabam por definir um caminho que se desconhece. O princípio será apenas uma intuição, um objecto uma palavra ou imagem e o processo será a transformação disso em algo justificado e concreto. Partindo de uma premissa abstracta o exercício de arquitectura será contaminado por uma maior indefinição. É menos real e mais material e propõe-se procurar uma conclusão material para

1 MOREIRA. Cristiano. *Reflexões sobre o método*. Porto: FAUP 2007. pag 55.
2 LEWITT, sol. *Paragraphs on conceptual art* 1967. Disponível em: < http://ddooss.org/articulos/idiomas/Sol_Lewitt.htm > Acesso em: Ago 2011.
3 HERZOG, Jacques *El croquis 109 + 110*. Madrid: El Croquis Editorial, 2003. pag. 28.
4 HERZOG, Jacques. *A democracia é boa e má para a arquitectura* 2011. Disponível em: < http://ipsilon.publico.pt/artes/entrevista.aspx?id = 273637 > Acesso em Ago 2011.

uma identidade à qual que se seguirá por princípios que se sentem justificados *a priori*.
Segundo o arquitecto suíço Valério Olgati, cada projecto começa por uma ideia que se fractura para evitar que o conceito se torne num somatório de peças soltas. A consciência da unidade parte do conceito, da sua definição inicial e da pureza do apresentado. Todas as questões que se levantam são por isso resolvidas como partes do plano inicial em consonância com este.

"*My buildings are born out of one idea. That idea presents rules that decide, for example, what the correct pattern or the correct floor for the building ought to be. All those ideas refer to the architectural idea, the architectural intent of project.*"[5]

A definição da intenção permitirá ao sujeito encontrar um caminho para o projecto. Mas mais do que resolver questões formais, possibilita a introdução de uma componente de coerência projectual, negando certas opções e abrindo outras.
O eficífio Kait Workshop em Kanagawa, no Japão, do arquitecto Junya Ishigami (001-003) parte de um princípio abstracto. O edifício parece transcender as limitações inerentes à arquitectura, e o conceito discursa sobre a distância como matérias da construção espacial.
Partindo de uma forma simples, o cubo, o arquitecto remove-lhe os limites, as paredes e as divisões e assenta sobre pilares a estrutura do espaço. Da maior ou menor densidade estrutural desenha o programa, cria diferenças espaciais, percursos, espaços de estar, que em vez de remeter para uma ideia de sala de aula, remetem para a ideia de uma floresta. Permite que uma sala seja composta por uma variedade de outras salas, oferecendo a permeabilidade visual entre programas.

001

002

"*Space is relationships. Architecture is to generate various sense of distances. The origin of architecture must have been constituted purely of "distances". (…) Distance predicated the degrees of interactions amongst persons and objects.*"[6]

A House N de Sou Fujimoto, (004-007) parte igualmente de um princípio abstracto, pois questiona as distâncias entre interior/exterior. Compõe-se por três camadas/selas que estruturam distintos níveis de privacidade com gradações ilimitadas entre os elementos casa e cidade, permitindo que ambos se dissolvam e se estratifiquem. Deixam de existir portas, janelas ou paredes, existindo apenas uma escala de privacidade. A materialidade, composição e escala são também importantes, mas trabalham no sentido de intensificar a experiência do conceito. Não são um somatório de informações mas sim uma expansão da ideia inicial.
A imagem final será um achado, ainda que calculado, podendo quase ser ignorado dada a importância que é dada ao espaço e ao modo como é vivido.
Obviamente Uma condição não resolve o exercício fundamental

003

5 OLGATI, Valerio. *Conversation with students.* Paper back edições 2010. pag. 27.
6 FUJIMOTO, Sou. *Primitive future* INAX edições 2008. pag. 32.

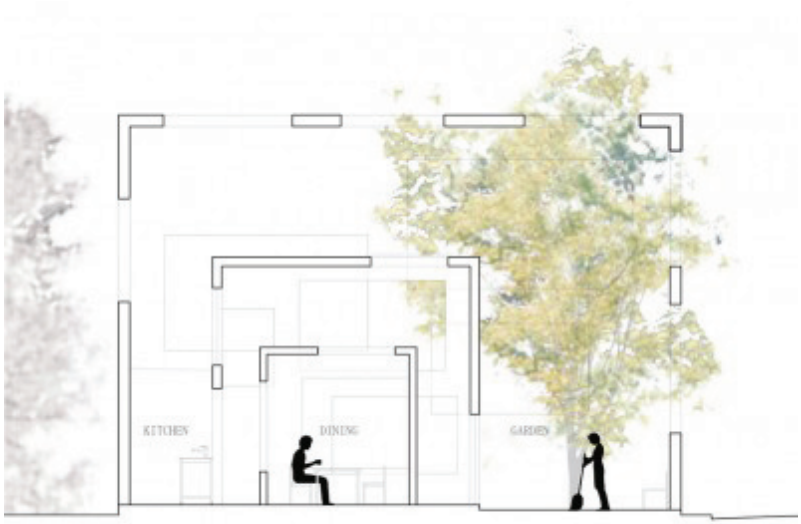
de projecto, mas permite definir um fio condutor, que se revelará fundamental no desenvolvimento do mesmo.

"*There is no architecture without a concept – an overarching idea, or party that gives coherence and identity to a building. Concept, not from, is that distinguishes architecture from mere building*"[7]

004

005

006



007

7 TSCHUMI, Bernard. *Event-Cities 3: Concept vs. Context vs. Content*. Cambridge: The MIT Press ed., 2005.

Um princípio abstracto pode garantir uma ideia que sustente uma narrativa pluriforme no entanto, como o nome indica, um princípio abstracto não transportará uma facilidade de reconhecimento imagético já que para isso terão que ser trabalhados como figurativos.

"*O processo de trabalho assenta na noção do conceito como princípio, uma estratégia de intervenção que na formulação da proposta articula as várias ideias como resposta directa aos temas em causa, enraizados num contexto específico. Este conceito é entendido como fio condutor que enquadra a estrutura as soluções necessárias para resolver todas as questões inerentes à complexidade da formulação da proposta. (…) um conceito que é entendido como um instrumento operativo no processo projectual."*[8]

A intenção é a construção fundamental do conceito, é o que o define e justifica. É a parte da arquitectura que não se vê mas sustenta toda uma narrativa, muito além dos elementos físicos que definirão o corpo.[9]
Apenas com uma definição fundamentada de uma intenção, é possível decidir por uma opção em detrimento de outras. A construção de um conceito acontece, ao longo do exercício, gradualmente nasce da intenção do arquitecto e pode começar por ser apenas um termo uma imagem ou uma palavra.
Tal como na arquitectura, estas mesmas preocupações fazem parte da linguagem da fotografia da arquitectura contemporânea. A mensagem ou o conceito por detrás de um simples clique vai muito para além do que se vê, já que a fotografia artística tem na sua essência a criação de metáforas e conotações.
O contágio desta atitude fotográfica para a arquitectura vem reforçar mais uma vez a opinião de Bernand Tschumi, já citado, quando afirma que a distinção entre arquitectura e um edifício está no conceito.
Apesar da fotografia não ter a capacidade de incluir em si uma vivência espacial, nem de reproduzir a continuidade dos percursos, ou de incorporar uma prática experimentada e vivida do espaço[10], esta arte visual estimulou novas linguagens da arquitectura e contribuiu determinantemente para uma melhoria e enriquecimento da experiência arquitectónica.

"(…)*a potencialidade de uma imagem não se encerra na sua utilização inicial, na medida em que o conjuntos de imagens fotográficas, tal como as palavras, constituem-se como signos disponíveis que, pela sua natureza polissémica, são susceptíveis de serem intencionalizados em outros actos de comunicação, com significados distintos e satisfazendo objectivos igualmente distintos*."[11]

8 CASAL RIBEIRO, Helder. Revista trama n.1 2009 p.33
9 SOUTO MOURA, Eduardo. *A arquitectura não é uma porta e uma janela* 2011. Disponível em: < http://videos.publico.pt/Default.aspx?Id = cdbf7eaa-06e3-41ce-987a-f142307b1346 > . Acesso em: Ago 2011.
10 GEHRY, Frank; GOSSEL, Peter. *Julius Shulman. Architecture and It's Photography*. Koln: Tachen ed. 1998.
11 MAH, Sérgio. *Fotografia na Arte e um Privilégio de um Olhar Moderno*. Porto: Colibri ed., 2003.

Os casos de estudo seguidamente apresentados, Hiroshi Sugimoto e Andreas Gursky revelam preocupações análogas às que exposemos. A arquitectura e o conceito em arquitectura são, para estes dois fotógrafos, uma base de investigação e geradores de diversos olhares e problemáticas curiosas, tanto para a área da fotografia como, obviamente, da arquitectura.

Hiroshi Sugimoto (008), fotógrafo contemporâneo incontornável, é detentor de um exímio trabalho vanguardista e um artista de referência na fotografia conceptual. As suas produções provocaram uma transformação na gramática imagética e despertam novas consciências na percepção da mesma. Tornou-se num estudioso experimental do tempo, do resultado da exposição e do carácter da verdade da fotografia. É igualmente aclamado pelas características conceptuais e filosóficas inerentes a todos os trabalhos que desenvolve.

Em todo o seu percurso, Sugimoto evitou a fotografia de objectos concretos, preferindo, em vez de isso, concentrar-se no inatingível e no efémero.

Até ao momento, desenvolveu 18 séries. São elas: *Dioramas, Theaters, Seascapes, Chamber of Horrors, Sea of Buddahs, Architecture, In praise of Shadow, Portaits, Pine Trees, Appropriate Proporcion, Joe, Colors of Shadow, Lightning Fields, Photogenic Drawing, Stylized Sculpture, Anti. gravitation Structures,* e *Mathematical Models.*

Em 1997, Hiroshi Sugimoto inicia o seu sexto tema de investigação, a série *Architecture*, que termina em 2002. Esta série apresenta-se com uma gramática que evolui das outras cinco séries anteriores.[12] Podemos ler em todas elas temas distintos, mas o mesmo idioma que, ao longo dos tempos, torna a sua fotografia tão concreta como abstracta.

"*Throughout his career, Sugimoto has inverted our notions of photography, giving us photographs of people that are not people at all, films that have disappeared inside themselves, soft memories of hard buildings, and seas photographed in the sunless night. In these works, he suggests, we do not exist outside photography but rather resides within us.*"[13]

O autor centra o seu interesse na relação que a fotografia pode desencadear na nossa percepção do mundo. Fotografia e percepção humana não são duas coisas diferentes já que a fotografia é uma simples extensão da forma como o percepcionamos. Com esta atitude e uma distinta linguagem fotográfica, o autor disputou várias investigações artísticas na época, em particular pesquisas como as de Donald Judd e Dan Flavin.

Neste sentido, podemos afirmar que outra das questões principais do seu trabalho é a relação que o autor estabelece com algumas características do minimalismo. Este não é exactamente um movimento que se define com regras e preceitos estritamente definidos. O termo foi usado para denominar alguns artistas que emergiram nos anos 60 em Nova Iorque, com trabalhos que reuniram fortes influências do expressionismo abstracto e algumas particularidades em comum. Frank Stella, Robert Morris, Carl André, entre outros, partilham linhas gerais abstractas,

008

Hiroshi Sugimoto nasceu em Tóquio, Japão, em 1948.
No início dos anos 70, chegou à Califórnia onde estudou no Art Center College of Design e em 1974 e posteriormente mudou-se para Nova Iorque onde continua a viver até hoje.
A sua obra deveria ser vista mais como uma herança das tradições da Arte Conceptual e da Arte Minimal que aparecem no Ocidente nos anos 70.
Sugimoto trabalha apenas a fotografia a preto-e-branco, utilizando frequentemente o mesmo formato, 51 x 61cm nos seus seis conjuntos da obra (Salas de Cinema, Drive-ins, Dioramas, Museus de Cera, Paisagens Marítimas e Sanjusangendo, ou a Sala dos Trinta e Três Vãos).
Detentor de um trabalho singular, tornou-se um fotógrafo com um reconhecimento internacional e obteve em 2001 a distinção Hasselblad Honour.*

12 KELLEIN Thomas; SCHNEIDER Eckhard, SUGIMOTO Hiroshi. *Hiroshi Sugimoto Architecture of Time*. Bregnez: Kunsthaus Bregenz edições 2002.

13 BROUGHER, Kerry; ELLIOTT David. *Hiroshi Sugimoto.* Washington DC / Tokyo: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution / Mori Art Museum / Hatje Cantz Publishers, 2005.

* BROUGHER, Kerry; ELLIOTT David. *Hiroshi Sugimoto.* Washington DC / Tokyo: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution / Mori Art Museum / Hatje Cantz Publishers, 2005.

009

010

011

012

013

mais ou menos monocromáticas, com uma regularidade, simplicidade e simetria.

Estabelecendo a ponte com a obra de Sugimoto e com por exemplo a sua série *Theaters*[14] (009-013) percebemos rapidamente algumas características minimalistas visíveis. Estas imagens fotográficas correspondem a um objecto simples e unitário: o elemento principal da fotografia é um rectângulo branco que possui uma geometria rígida e abstracta e que evidencia na composição uma certa austeridade, em cores monocromáticas. O tempo de exposição[15] corresponde ao tempo de projecção do filme, por isso, o mesmo equivale a dizer que a própria a fotografia contém o filme. Sugimoto mostra o cinema como objecto, apesar de o filme não aparecer. A tela branca é uma bela metáfora do fascínio do movimento e expressa uma relação entre o tempo e a percepção.

Desmitifica-se o cinema, retira-se o dramatismo e teatralidade e deixa-se o sujeito liberto para poder entrar no seu próprio filme. *Theaters* atinge o estado de arte, assim como as obras minimalistas em geral, cada vez que cada espectador a recria a obra de arte partindo da sua vivência e experiência pessoal.

Os temas de Sugimoto prolongam-se para além do pictórico: capta a essência o momento, a natureza do instante e o espírito da circunstância em si.

"*Early twentieth-century modernism was a watershed moment in cultural history, a stripping away of superfluous decoration. The spread of democracy and the innovations of the Machine Age swept aside the ostentation that heretofore had been a signified of power and wealth.*
I set out to trace the beginning of modernism via architecture. Pushing out my old largest-format camera's focal length to twice-infinity - with no stops on the bellows rail, the view through the lens was an utter blur – I discovered that superlative architecture survives the onslaught of blurred photography. Thus I began erosion-testing architecture for durability, melting away many of the buildings in the process."[16]

A série *Architecture* (014-026), na qual centramos o interesse, compõe-se por quinze imagens e expôs-se pela primeira vez no Museu de Arte Moderna em São Francisco (SFMOMA), entre 10 de Novembro, de 2000 a 4 de Março de 2001.[17]

Nesta série fotografa edifícios paradigmáticos da história da arquitectura moderna internacional e toma propositadamente imagens desfocadas enquadradas com ângulos pouco comuns, isolando-as em formas reconhecíveis.

Edifícios como Torre Eiffel, o Museu Guggenheim em Bilbao, ou Notre-Dame-du-Haut em Ronchamp, fazem parte desta colectânea imagética.

14 BROUGHER, Kerry; ELLIOTT David. *Hiroshi Sugimoto*. Washington DC / Tokyo: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution / Mori Art Museum / Hatje Cantz Publishers, 2005.
15 *idem*
16 SUGIMOTO, Hiroshi. Essays in BROUGHER, Kerry; ELLIOTT David. *Hiroshi Sugimoto.* Washington DC / Tokyo: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution / Mori Art Museum / Hatje Cantz Publishers, 2005.
17 San Francisco Museum of Modern Art. *Hiroshi Sugimoto: The architecture series* 2011. Disponível em: < http://www.tfaoi.com/aa/2aa/2aa106.htm > Acesso em: 10 Abril 2011.

Esta série poderia facilmente cair para um estudo banal e corrente já que todos estes edifícios foram insistentemente fotografados por vários fotógrafos ao longo dos anos. Ao contrário de algumas das fotografias de arquitectura, em que um dos objectivos é intensificar os contornos, percebemos que em Sugimoto a perda desses mesmas formas e volumes é propositada.

As fotografias de arquitectura foram resolvidas com o brilho da luz, rica, forte e um subtil contraste que equilibra numa total aparência de ausência de conteúdo. O objecto arquitectónico resolve-se nele próprio, numa massiva monocromática pintura de escala de cinzas, sem um lugar, mas eficaz na revelação do conceito e memória da arquitectura. Abdica-se da cor, escala, contexto, da focagem, das pessoas, e continua a ler-se o edifício, sem renunciar a um reconhecimento imediato, de forma a trabalhar com o mínimo de elementos e tornar reconhecível o edifício em questão.

Sugimoto deixa a lente da câmara aberta e as imagens são captadas durante horas, lentamente, e com grandes exposições. Turva as formas, de modo a invocarem a passagem do tempo e a silenciarem qualquer tipo de detalhe arquitectónico deixando essência do edifício e a sua última impressão. Estas fotografias dissolvem nas suas linhas o tempo, a memória e a história.

Architecture resulta assim em imagens que usam a luz e sombra como o resultado pictórico principal.

O autor procura a essência na fotografia, estando certo que esta é suficiente para despertar todas as outras que não nos mostra, mas que existem na nossa lembrança. São imagens que evocam as memórias que temos desses lugares.

"(..) *re-create the imaginative visions of the architecture before the architect built the building*"[18]

Architecture sugere uma leitura mais escultórica da arquitectura, revelando o seu lado imaterial. O desfoque evoca a passagem do tempo, oculta os pormenores do edifício e revela o seu princípio. As imagens sugerem a necessidade de implicar o observador na sua reconstrução, ao mesmo tempo que remetem para o universo das maquetas que podem incitar a uma leitura de génese da arquitectura.

A técnica da fotografia deste artista está para muito além dos cânones estipulados em todo o século XIX. A câmara fotográfica é, por isso, um meio para chegar a um fim, para alcançar algo que se encontra para lá da imagem.

O percurso do autor distancia-se da fotografia de arquitectura enquanto instrumento documental, e pretende exprimir uma representação do conceito e uma procura do edifício na visão do arquitecto através de uma abordagem subjectiva, que confessa a percepção que o autor tem da incapacidade que a fotografia sustenta em comunicar a verdade.

São recriadas visões imaginárias da arquitectura antes de esta se tornar volume, forma, e comunicável a outros. Todos os pormenores

014

18 SUGIMOTO, Hiroshi. *Sugimoto: Architectures* New York: Zzdap Publishing, 2003 p. 6.

015

desaparecem, os detalhes são esquecidos e se o edifício tiver força suficiente resiste e persiste, apesar da desfocagem.

O poder e as oportunidades que a fotografia oferece, como técnica, são agora infinitas, e fotógrafos como Sugimoto reinventam-nas a cada exposição. O observador é também convidado a interagir sempre que contempla cada fotografia, ele monta e desmonta a sua interpretação face às suas experiências e memórias.

Architecture deixa de ser imagem de arquitectura para se tornar em imagem anterior à sua materialização, à sua construção. Os edifícios reduzem-se à sua representação mínima, mas não perdem a sua identidade. Aliás, podemos dizer que estas imagens ressuscitam e realçam a essência do projecto e ilustram as atmosferas que o arquitecto projectou.

A fotografia da casa *Casa Batlló* (016) é um dos exemplos singulares do nível de conceptualização que Sugimoto pretende alcançar. Edifício datado de 1906, constitui uma das principais atracções no Passeio de Gràcia, em Barcelona. A fotografia de Sugimoto revela, também neste edifício, a sua natureza projectual. Na interpretação da imagem, apercebemo-nos que a génese arquitectónica parece encontrar uma fundamentação. O excesso de luz propositadamente pensado parece ser responsável por um liquefazer da arquitectura, revelando motivos para caixilhos ou os tectos ondulados encontrarem a sua justificação.

016

Construída em Ibaraqui, nos subúrbios de Osaca, a *Igreja da Luz,* projectada por Tadao Ando (017) é outro excelente exemplo retratado por Sugimoto. Como as demais Igrejas e obras de Tadao Ando, esta é também marcada por uma profunda simplicidade formal e monumentalidade espacial, que lhe impregna uma forte sensação de espiritualidade. A parede atrás do altar é recortada em cru, e é por meio dessa abertura que a luz entra, iluminando o templo. A luz é, na realidade, o único elemento natural que penetra no edifício, julgando e subjugando todos os elementos compositivos e materiais que formam a igreja. Tadao Ando limitou as aberturas para que a luz brilhe mais intensamente ao entrar num ambiente escuro, eliminando, quase que por completo, o contacto com o exterior. É esta atmosfera e princípio de projecto que Sugimoto tenta reflectir na luz difusa a entrar pela igreja pela abertura do betão.

"*As imagens de Sugimoto possibilitam esse desejo, dissolvem a diferença, equilibram a luz vespertina, confundem a relação de escala.* (…) *E mais uma vez o plano da imagem possibilita a inversão de sentidos entre realidade e a sua representação.*"[19]

017

Percebemos, ao estudar Sugimoto, que a "realidade" deixa de ser suficiente, o importante são as ilações que se tiram da contemplação das imagens. A pouca informação torna-se num incentivo na irrigação de interpretações que se podem estabelecer. Cada imagem levanta diferentes versões, novas leituras, comentários e problemáticas.

19 BANDEIRA, Pedro. *Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*. Guimarães: Tese de Doutoramento, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, 2007.

"*I am a habitual self-interlocutor*"[20]

Sugimoto torna-se intérprete da realidade, de forma a colocar limites e fronteiras, que juntos criam o enquadramento, que nos inibe [a ele e a nós] como observadores de compreender o mundo tal como é. A fotografia torna-se linguagem e esta converte-se em ferramenta capaz de comunicar com o mundo.

"*As soon as we begin to speak we become estrange from innocence; henceforth, everything is a construct, and memory itself, like the camera or the eye, becomes a developing tray for fixing the conscious mind.*"[21]

As nossas faculdades mentais limitam-nos de alinhavar estas questões e o método de trabalho de Sugimoto é uma ferramenta para testar tais limites.
Quando consideramos o porquê das fotografias de edifícios modernos revelarem-se em desfoque, ele explica-nos que é uma forma de "*erosing-testing architecture for durability*",[22] um conceito que nada esta ligado à estrutura física do edifício, mas que pretende isolar o homem e valores espirituais que alguns edifícios expressam.
Em vez de produzir uma fotografia com atributos visuais atractivos, Sugimoto apela às emoções mais fundamentais. As suas imagens resultam de sombras oscilantes, e dependem da luz para existir, gerando uma actividade de reflexão do mundo que se elucida na escuridão da realidade.

018

"*Sugimoto's simple gesture of covering his eye reveals the primal photographic essence of the human mind.* [23]

Essencialmente, Sugimoto inverte o processo normal artístico, partindo da imagem final tridimensional e recuando para trás no tempo, até as origens, para o sonho inicial do arquitecto. Nela não capta o edifício mas produz uma representação do que poderá ser o pensamento em construção .
O edifício foi reduzido à sua essência. O que resta no registo do desfoque é a lembrança daquilo que pensamos ser o edifício: a ideia de luz, de transparência e de uma estrutura simples.
A fotografia culmina numa morada artística para o espectador, evidentemente precisa, e os edifícios em *Architectures* são personificadores desta mudança.

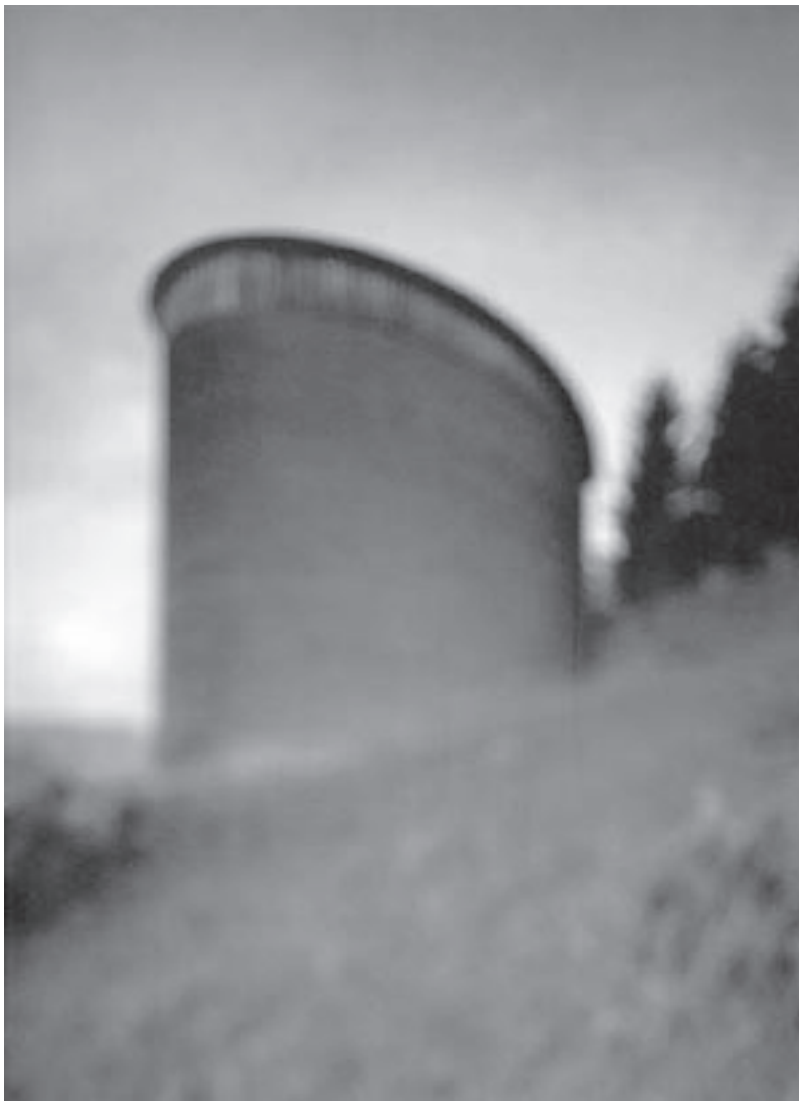
019

"(…)*it seemed like an interesting idea to photograph 20th century out of focus"* Sugimoto explica. *"The concept of time applies – I'm trying to recreate the imaginative visions of the architecture before the architect*

20 BROUGHER, Kerry; ELLIOTT David. *Hiroshi Sugimoto.* Washington DC / Tokyo: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution / Mori Art Museum / Hatje Cantz Publishers, 2005.
21 YAU, John. *Hiroshi Sugimoto: No Such Thing as Time*. Nova Iorque: Artforum, 1984.
22 SUGIMOTO, Hiroshi. Essays in BROUGHER, Kerry; ELLIOTT David. *Hiroshi Sugimoto The Architecture of Time*. Washington DC / Tokyo: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution / Mori Art Museum / Hatje Cantz Publishers, 2005.
23 YAU, John. *Hiroshi Sugimoto: No Such Thing as Time*. Nova Iorque: Artforum, 1984.

built the building, so I can trace back the original vision from the finished product. All the details and all the mistakes disappear; There's a lot of shadows, melting. If the building is successfully done, them it will remain strong out of focus. Again, it's a minimalist approach, taking away all the details but being left with a very strong vision"[24]

24 HERBERT Martin. *Hiroshi Sugimoto: The sleepless Photographer*. 2000 Disponível em: <http://mistermotley.nl/Archief/Nummers/12/Art/hiroshi-sugimoto/>. Acesso em: 27 Abr 2001.

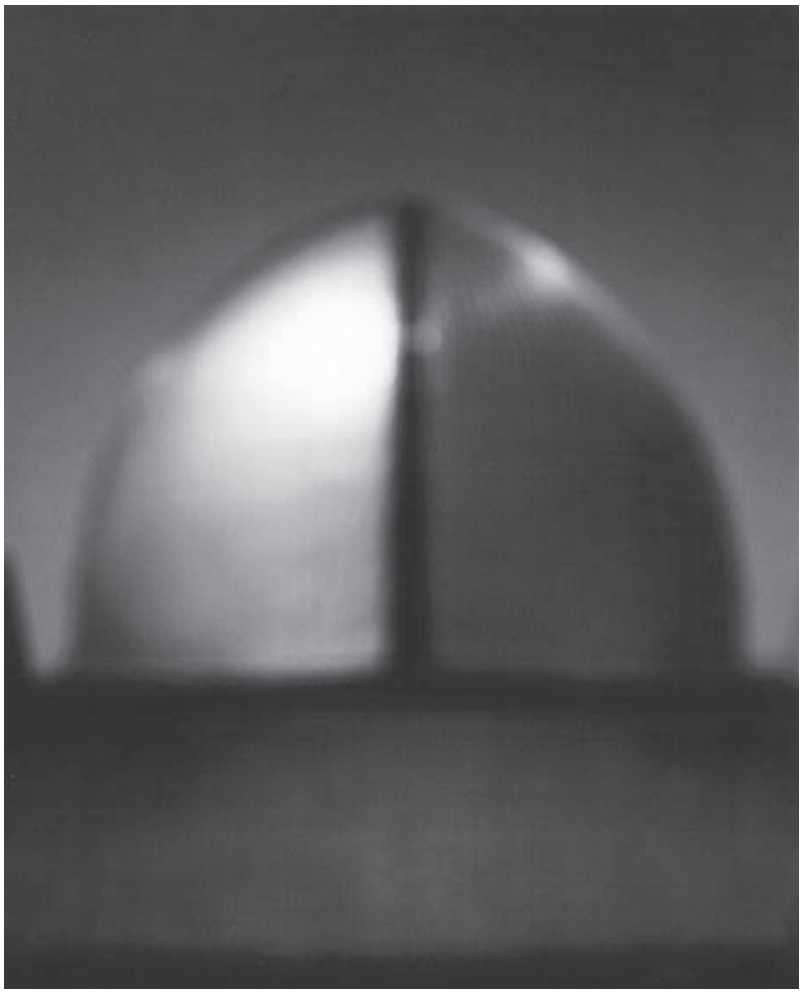


020

021

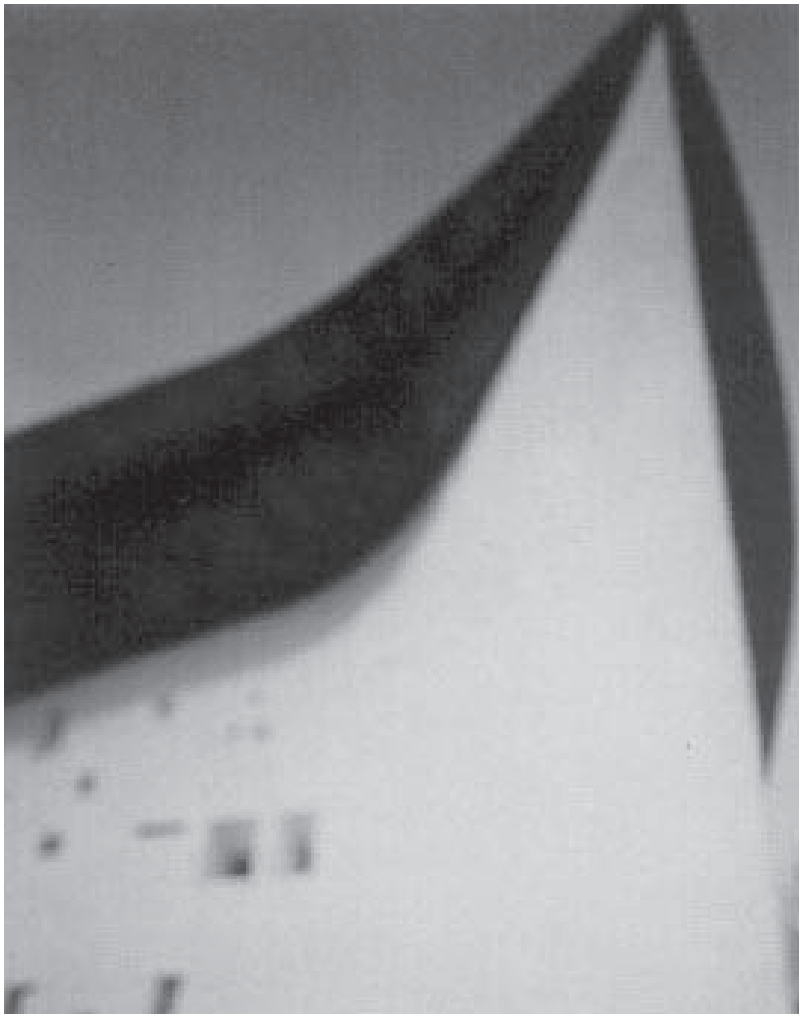
022

023



024

025



026

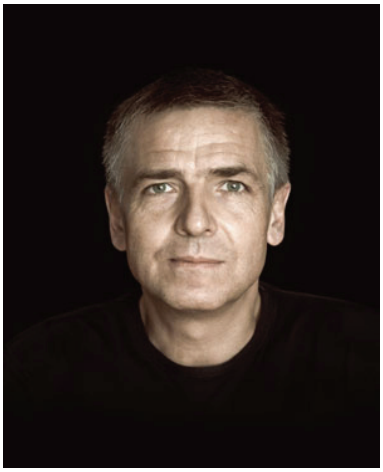
ANDREAS GURSKY

Andreas Gursky (027) iniciou-se na área da fotografia com imagens de trabalho reduzido e temáticas ligadas à relação do homem com o mundo. Contudo, a partir da década de 80, os avanços tecnológicos possibilitarm uma mudança de linguagem na fotografia e também uma transformação no percurso deste autor. A impressão a grande formato faculta a possibilidade de concorrer com as restantes artes plásticas a um lugar nos mais diversos espaços expositivos alcançando, neste momento, uma posição na história que até então não tinha sido atingida: a "*imagem-quadro*"[25]. Depois de vários anos confinada a pequenas salas, a fotografia consegue finalmente projectar uma dimensão artística numa posição de igualdade com a pintura e escultura: a cor e a grande escala da imagem promoveram a ascensão desta área, atingindo o mesmo patamar que as apelidadas Belas-Artes. A partir deste momento, os fotógrafos poderam beneficiar de uma renovada linguagem que alia o registo do real, com uma enorme densidade contemplativa.
A este registo monumental aderiram vários artistas, com linguagens distintas entre si, e que alcançaram um reconhecimento internacional. São fotografias que adquirem uma nova amplitude, gramática e sumptuosidade. Convertem-se em objectos de artes importantes, com um estatuto e dimensões semelhantes às telas pintadas a óleo ou acrílico que poderão, por ventura, partilhar os mesmos espaços expositivos.
Andreas Gursky desponta neste contexto, como um dos artistas mais relevantes da sua geração.

"*Compreendi que a fotografia deixou de ser credível e, assim, foi muito mais fácil legitimar o processamento de imagens digitais* (…)"[26].

O olhar de Gursky deambula pela contemporaneidade, produz uma obra com um registo muito próprio individual e evoca pela escala, pela cor e pelos motivos que retrata (que variam entre paisagem e abstracção visual), os géneros mais tradicionais da pintura europeia[27]. O autor tira partido das capacidades técnicas ao seu dispor, rejeita o imediato e eleva o seu trabalho a um patamar que exige por parte do receptor uma redobrada atenção. Perante as suas imagens, somos confrontados imediatamente com a escala, que se exibe de forma vigorosa e intensa.

A sua obra produz, em grande formato, uma linguagem que vai para além de uma função narrativa ou simbólica, desenvolve uma gramática que mistura, a fantasia e o concreto, reproduzindo "(…) *uma experiência simultaneamente visual e reflexiva, marcas essenciais de uma certa especificidade da criatividade artística*"[28].



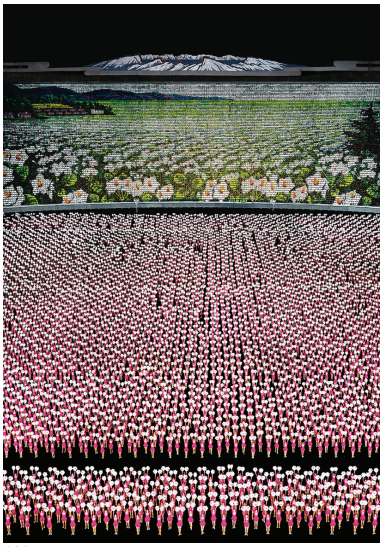
027

Andreas Gursky, nasceu em Leipzig na Alemanha em 1955. Cresceu em Düsseldorf, onde vive e trabalha actualmente.
Frequentou durante dois anos o curso de Artes na Escola Folkwangschule, em Essen, e posteriormente prossegui os estudos na Academia de Artes de Düsseldorf, sob direcção de Bernd e Hilla Becher.
Gursky é normalmente apontado como aquele que mais se distanciou do legado deste influente casal de fotógrafos.
No final da década de 80 surgem as primeiras fotografias de grande formato, com registo de vários países que o tornam internacionalmente conhecido.
O seu trabalho distingue-se pela inclusão de uma componente digital que lhe permite, por exemplo, afinar cores, corrigir deformações ópticas, adicionar ou subtrair elementos, compor uma imagem com pontos de vista múltiplos. *

25 MAH, Sergio. *Fotografia na Arte e um Privilégio de um olhar Moderno*. Porto: ed. Colibri, 2003.
26 GURSKY, Andreas. "Entrevista a Veit Görner", in *Andreas Gursky Fotografien 1994-1998*. "Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg e CCB (entre outras instituições), 1998, p. 5.
27 MAH, Sergio. *Fotografia na Arte e um Privilégio de um olhar Moderno*. Porto: ed. Colibri, 2003.
28 SANTOS, D. *Pictórica Fotografia* 2007.
Disponível em: < http://www.artecapital.net/scope.php?ref = 3/ > .Acesso em: 15 Mar. 2011.

*Andreas Gursky. Disponível em: <http://www.artrepublic.com/biographies/115-andreas-gursky.html> Acesso em: Março 2011.

028



029

030

031

032

033

034

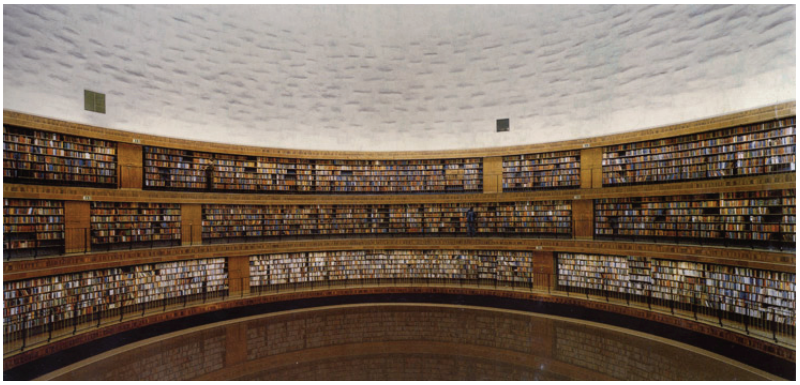
Esta característica em conjunto com o rigor de composição solicita, por parte do sujeito/espectador, uma lenta e prolongada contemplação, exercendo quase um "efeito de pintura".
Gursky produz imagens simultaneamente evidentes e equívocas, testemunhais e irrealistas, reais e imaginárias, mas sobretudo admiráveis no modo como marcam a sua presença.

Reconstrói ou encena, em certos casos, o real que quer fotografar: retoca a imagem, corrige cor e intensidades de luz para que o objectivo seja comprido e a mensagem se transmita de forma mais evidente possível. Recorre, assim, à manipulação digital, "(...) *de modo a realçar os elementos formais que irão valorizar a imagem ou, por exemplo, a aplicar um conceito de imagem que, em termos de perspectiva real, seria impossível realizar*"[29] .

O formalismo deste fotógrafo[30] é estabelecido por uma linguagem estética que parece calculada ao milímetro, com muita exactidão. Definir genericamente a sua obra não é tarefa muito fácil mas, percebe-se que as suas imagens balançam entre uma preocupação estética e uma função documental, oscilam entre o testemunho e a ilusão, e sobretudo são imponentes na forma como se exibem perante o espectador.
O detalhe e rigor da imagem, juntamente com as grandes dimensões, convidam o sujeito a um exercício de aproximação e distanciamento visual para que este a compreenda na sua totalidade.
No geral, o autor assume o voluntarismo da manipulação visual da imagem como função determinante na obtenção do resultado formal pretendido.
A relação deste autor com a arquitectura desenvolve-se de forma estreita. Com a entrada na Academia de Artes de Düsseldorf, experimenta desde cedo a investigação na representação de arquitectura. São edifícios anónimos e a construção em betão que deixa evidenciar os aspectos funcionais, que nos remetem de certo modo, para os Becher[31]. Contudo, convém ressalvar que Gursky fotografa com princípio conceptual diferente e recursos formais distintos, já que a cor desempenha um papel especial, permitindo que certos elementos, por mais pequenos que sejam, se distingam das massas arquitectónicas.[32]
Gursky utiliza a arquitectura não só como tema, mas também como um instrumento de trabalho. Procura edifícios simbólicos dos quais se apropria e manipula de forma a representar as suas ideias.
Montparnasse em Paris, é disso exemplo (035).

29 GURSKY, Andreas. "Entrevista a Veit Görner", in *Andreas Gursky Fotografien 1994-1998*. "Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg e CCB (entre outras instituições), 1998. p.4.
30 Mah, Sergio. *Fotografia na Arte e um Privilégio de um olhar Moderno*. Porto: ed. Colibri, 2003.
31 Bernard "Bernd" Becher (20 de agosto de 1931 - 22 de junho de 2007), e Hilla Becher, Wobeser née (nascida em 02 de setembro de 1934), foram os artistas alemães a trabalhar como equipa em colaboração. São conhecidos por sua extensa série de imagens fotográficas, ou tipologias , de edifícios e estruturas industriais. Bernd e Hilla Becher estão entre os artistas mais influentes do nosso tempo. Por mais de 40 anos que têm vindo a registar o património de um passado industrial. Como os fundadores do que veio a ser conhecido como o "Becher escola" trouxeram a sua influência de forma única a ter sobre as gerações de fotógrafos documentais e artistas.
32 SANTOS, D. *Pictórica Fotografia* 2007.
Disponível em: < http://www.artecapital.net/scope.php?ref = 3/ > .Acesso em: 15 Mar. 2011.

035



036

037

"*Quando trabalho desta maneira, conservo na minha mente a imagem e aproximo-me passo a passo do resultado final, sem me deixar influenciar por surtos de inspiração momentânea*"[33].

Com quatro metros de comprimento e quase dois de altura esta imagem reproduz, à primeira vista, a fachada de um complexo residencial em França mas não constitui a percepção do alçado que teríamos ao visitar o edifício. Entendemos, por isso, que neste caso a manipulação digital se aproxima bastante do pensamento abstracto que o arquitecto desenvolveu no durante o projecto. Esta rigidez de ritmos verticais e horizontais milimetricamente compassados representam na imagem uma ideia/conceito para a fachada do edifício.
A fotografia da *Biblioteca de Estocolmo* (036), parte também do mesmo princípio. Esta imagem transmite ao leitor a informação necessária, não para a compreensão do edifício mas para o entendimento do seu conceito. A sala da biblioteca, que ancora o edifício e abriga a colecção principal dos livros, tem uma monumentalidade impressionante. Quando entramos na biblioteca depois de percorrida a rampa principal, conseguimos vislumbrar de longe um espaço com características singulares. Depois do átrio, percebemos uma sala circular com uma atmosfera especial. O infinito e o movimento estão implícitos naquele ambiente pela uma forma geométrica muito distinta na qual se desenha a sala principal.
É essa sala que gera o edifício e Gursky, através da sua fotografia, consegue captar o princípio da obra edificada.
Outra característica é também evidente na contemplação destas fotografias: as imagens insistem em continuar para além do seu enquadramento, e parecem por isso não ter limites. Esta imensidão acaba por exagerar toda a sensação de repetição de uma imagem ininterrupta, amplificando assim, o sentido que pretende transmitir.
Gursky tirou o melhor partido dos avanços tecnológicos para a construção de uma linguagem renovada, com um olhar sempre crítico e reflectido implícito.

"*In 1992, Gursky began to use digital technology to in part create his imagery. His first efforts consisted of minor retouching, but soon he was using the computer to construct the image, allowing a further confusion of perspective and vantage point. Yet Gursky holds to creating the final print photographically, using a photo-editing program to transform, assemble, and touch up scanned negatives. He then creates a new negative, which creates the final enlarged print*."[34]

O autor investiga na representação através da imagem fotográfia, o pensamento "*Under-Construction*" (038).
Relativamente à obra do autor, Alix Ohlin identifica dois atributos relevantes que refere no artigo escrito para o Art Jornal[35], onde identifica

33 GURSKY, Andreas. "Entrevista a Veit Görner", in *Andreas Gursky Fotografien 1994-1998*. "Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg e CCB (entre outras instituições), 1998. p.4.
34 *Andreas Gursky*. 2010 Disponível em: < http://gelorobinson.com/photoblog/category/photography-by-artist/andreas-gursky/ > . Acesso em: Ago 2011.
35 OHLIN, Alix. *Andreas Gursky and The Contemporary Sublime* 2002. Disponível em: < http://www.americansuburbx.com/2009/01/theory-andreas-gursky-and-contemporary.html > e em < http://www.jstor.org/pss/778148 > . Acesso em: 5 Abr. 2011.

038

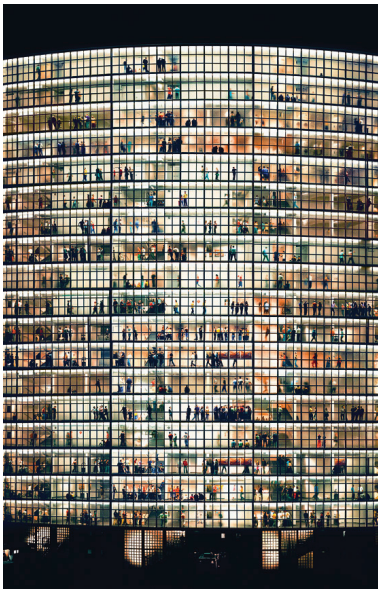
dois atributos relevantes[36]: a imensidão (vastness) e o infinito (infinity). O "*infinito*"[37] define-se por um efeito que se produz pela sucessão - isto é, uma sequência repetitiva de peças idênticas. O mesmo objecto parece ainda continuar, e a imaginação não tem descanso.

É exactamente isso que acontece em *Montparnasse*, a experiência do "(...) *infinito artificial capta os módulos vazios que evidenciam a apropriação humana da célula, a sua multiplicação remete-nos para o estereótipo como modo de habitar*"[38].

De forma distinta a mesma característica se evidencia na *Biblioteca de Estocolmo* (037), o espectador é transportado para a sensação que teria na vivência espacial no edifício, pois a sala parece continuar infinitamente concentricamente ao redor. Em *Shanghai* (039), identificamos igualmente este fenómeno: a repetição de peças amarelas e a circularidade da estrutura do edifício causam a aparência de um espaço infinito fechado em si mesmo, sem começo nem fim. A arquitectura desenvolve a sua própria dinâmica vertiginosa.

039

A grandeza física da imagem *May Day* (040) é sublime. O edifício salta em relação à pequenez relativa a cada um dos seres humanos mas, devido à amplitude da imagem, é possível observar cada ser assim como os seus gestos, a sua posição e as suas roupas. Para além deste aspecto, esta imagem apresenta também, uma transparência peculiar na fachada. Conseguimos ver através dela e adivinhamos o seu interior. Inevitavelmente percebemos a agitação, os movimentos, a vida por detrás de uma fachada que deixa adivinhar o edifício.

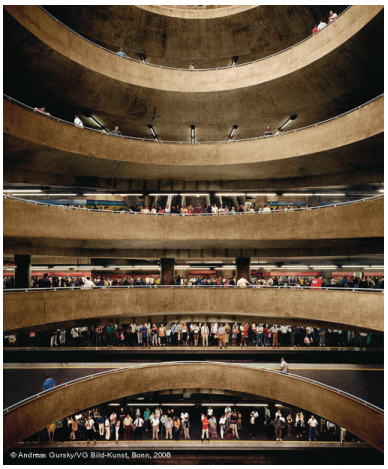


040

Na fotografia da *Estação da Sé de São Paulo* (041), visualizamos uma série de anéis concêntricos que partem do centro da foto e atravessam verticalmente todo o quadro fotográfico, com regularidade e progressão. Em cada um dos níveis, percebe-se a monumentalidade do espaço pela escala corpórea, e se não fossem as figuras humanas poderíamos entender o espaço como um jogo de formas, de deslocamentos geométricos, e com pouca noção de escala. O reconhecimento do ambiente em questão não é imediato, seja pela função ou pela localização. Esta fotografia coloca em jogo e sob o mesmo patamar, a imagem e a experiência do vivido: os brilhos longilíneos e transversais ao fundo da sua massa, o seu movimento fluente de um zumbido metálico contribuem para construir esta paisagem de reflexos, de fluxos, de esferas, onde, por um momento, são todos iguais.

Em geral, estas são imagens que nos deslocam da relação estável da fotografia como documento, para uma suspeita de um retracto que não é propriamente a obra, mas do pensamento subjacente à criação.

A manipulação visual presta-se a alcançar um conceito visual composto pela força e evidência do testemunho do fotógrafo. Gursky faz uso do fotográfico como afirmação ambígua de uma experiência contemporânea,



041

36 Esta definição tem por base a obra publicada por Edmund Bruke publicada em *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, que influenciou vários filósofos, entre os quais Immanuel Kant.

37 OHLIN, Alix. *Andreas Gursky and The Contemporary Sublime* 2002. Disponível em: < http://www.americansuburbx.com/2009/01/theory-andreas-gursky-and-contemporary.html > . Acesso em: 5 Abr. 2011.

38 *idem*

mas também como provocação à memória.
Quando visualizamos as suas imagens fazemo-lo sempre em fracções nunca por inteiro, devido às suas dimensões. A percepção constrói-se, assim, por sobreposição de imagens formando uma paisagem superficial e geométrica, no limite entre o que foi entendível e a forma abstracta. Limite esse, que dialoga com a história de arte através de justaposição de referências estéticas espaciais e de diferentes campos de significação: documento, experimentação formal e memória perspectiva, e escala de imagem que invade o olhar do observador e o espaço.
Gursky manipula deliberadamente as suas imagens, usa a fotografia para expressar as ideias, cria repetições, ajusta cores e colapsa o tempo com o intuito de salientar o sentido e aumentar o sentimento de sublime.

As imagens de Sugimoto como de Gursky enunciam-se com expressões muito distintas, contudo, verificam um certo modo de ver e interpretar a arquitectura algo similar. Ambos representam a realidade através da linguagem imagética e, quer seja pelo desfoque da imagem ou pela manipulação fotográfica, os dois autores investigam uma representação imaterial daquilo que poderá vir a ser matéria. Pesquisam, com uma enorme força visual e rigor intelectual, a visão do arquitecto numa fase primária, mas fundamental do processo. Neste sentido, transportam para a imagem uma representação do que poderá ser o pensamento numa ideia de projecto.
Sujimoto e Gursky despertam para uma consciência de uma focalização do desenho arquitectónico com um objectivo muito claro e de leitura fácil. Procuram, através das suas fotografias, transmitir ao leitor a informação necessária, não para o reconhecimento da obra arquitectónica mas, para o entendimento do seu conceito. Ambos produzem trabalhos que conseguem comunicar e tornar reconhecível a ideia/conceito que esteve por detrás de todo o processo de projecto e que, independentemente de todas as condicionantes, deve ser expressivo, claro e manifestamente inequívoco.
De formas diferentes, os dois autores rompem com princípios previamente estipulados e abrem a sua obra fotográfica num sentido evolutivo e activo. Assim como se quer a arquitectura.
As imagens não são o corpo ou a substância da obra arquitectónica, mas constituem-se como o objecto na manifestação da ideia/conceito da obra. Elas facultam uma experimentação, e podem no limite construir a utopia, e desconsiderar a obra arquitectónica.

"*E, apesar de superficiais, são refúgio e garantia da autoria arquitectónica, num tempo em que ser autor parece ser cada vez mais questionável.*"[39]

A fotografia artística caracteriza-se por uma objectividade conceptual e conduz, por isso, a uma observação da imagem fotográfica para uma experiência da experiência. Neste sentido, a imagem fotográfica produz-se entre duas existências, a do sujeito-emissor e a do sujeito-receptor, e promove duas realidades distintas: a realidade que é reflectida e a realidade representada.
A imagem constitui uma linguagem que através de uma representação conceptual submete o espectador a uma leitura figurada para o seu entendimento.
Face a esta exposição e a análise dos fotógrafos contemporâneos importa utilizar a imagem fotográfica como ferramenta de aprendizagem para a produção de um discurso crítico, transportando esse conhecimento para o desenvolvimento projectual.

39 BANDEIRA, Pedro. *Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas.* Guimarães: Tese de Doutoramento, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, 2007.

Estimula-se, assim, a busca pela intelectualização da arquitectura, por processos de lógica e racionalização nos elementos que compõem tanto as metodologias como os conceitos arquitectónicos solicitando, por parte do arquitecto, um grau progressivo de complexidade proporcional ao grau de abstracção dos conceitos que se procuram exprimir.
A intelectualização do conceito arquitectónico auxilia tanto no desenho do carácter da obra como no tipo de relações que o arquitecto procura estabelecer através dela solidificando, assim, todo o tipo de contactos que designam o pensamento, quer na teoria como na prática. Ele ressalta deste processo pela sua mais valia exploratória, que adiciona ao método e à obra arquitectónica.

"*Os conceitos são o arquipélago ou a ossatura, mais uma coluna vertebral que um crânio.*"[40]

A construção conceptual acontece ao longo de todo um processo gradual que nasce do sujeito, e começa por ser apenas uma imagem ou palavra, tornando-se no ponto de partida para toda a solução. O exercício da actividade projectual desenha uma caminhada entre o conceito e o projecto, num contínuo ziguezague entre o que o conceito é e o que ele pretende ser.
O conceito não se limita a aparecer ou a existir, não está pousado num plano à espera de ser agarrado ou consumido. É composto por ingredientes, por personagens conceptuais, por um organismo que recebe informação e a processa. Tem um metabolismo próprio e daí resulta algo único. O conceito é uma resposta construída à medida de todas as condicionantes, e estas não se repetem duas vezes de igual modo.[41]
O arquitecto é peça fundamental para a construção conceptual, pois este determina o conceito que será edificado à sua imagem. Mas é importante referir, que um projecto de arquitectura não se define num só conceito. Cada um é definido por outros conceitos que, por sua vez, se definirão por outros e cada um remeterá para as suas componentes. Um projecto não será definido por um gesto apenas, mas por uma fina rede de relações entre conceitos e na compreensão mútua entre eles.

"*Em primeiro lugar, cada conceito remete para outros conceitos, não somente em sua história mas em seu devir ou em suas conexões presentes. Cada conceito tem componentes, que podem ser tomadas por sua vez como conceitos(...). Os conceitos vão, pois, até ao infinito e, sendo criados, não são jamais criados do nada. Em segundo lugar, é próprio do conceito tornar os componentes inseparáveis nele: distintos heterogéneos e, todavia, não separáveis.*"[42]

Cada parte do todo que se pretende homogéneo, será uma decisão tomada na escala que se insere em todas as outras. Cada peça do puzzle, ao ser mexida, agita com as restantes. O projecto é compreendido como

40 DELEUZE Gilles; GUATTATRI Felix. *O que é a Filosofia?*. Lisboa: Colecção Trans ed., 1992.
41 *idem*
42 *idem*

um aglomerado de relações de alta densidade.
"(...) *like an organism where all the parts in the orderly sense are dependent on each other, and kind of grow out of each other in the next part of the whole thing."*[43]

Esta dinâmica de pensamento, sempre permitiu ao longo da história, criar os mais diversos tipos de relações simbólicas e emocionais entre a forma arquitectónica e o ser humano. São inúmeros os exemplos ao longo da história em que o conceito foi responsável pelo estabelecimento deste tipo de relacionamento com o Homem, ultrapassando o campo da mera discussão arquitectónica e fazendo-a tornar-se parte integrante de praticamente todos os aspectos da vida quotidiana do ser humano.[44]
Entre uma existência física e abstracta, a arquitectura surge combinada numa resposta às necessidades reais do ser humano, e o conceito surge para simplificar o pensamento, que se constrói por analogias, procurando uma harmonização entre o mundo abstracto e o mundo físico da sua expressão material. É essencialmente na primeira fase de abordagem ao problema que o pensamento analógico se manifeste numa busca de imagens retidas que dão origem a outras, nascidas do poder de síntese do criador. Este processo adquire o carácter de passagem, assumindo-se como o próprio corpo da criação.
Com o estudo destes dois autores, Hiroshi Sugimoto e Andreas Gursky, entendemos que a estrutura do pensamento arquitectónico se deve definir como um conjunto de lógicas ordenadas e hierarquizadas, assentes sobre o conceito arquitectónico, para que os actos de conceber e de construir estejam cada vez mais próximos.

43 BAUDRILLARD Jean, NOUVEL Jean. *The singular objects of architecture.* Minnesota: University of Minnesota Press editor, 2002.
44 A título de exemplo: as civilizações Egípcias e Mesopotâmias geraram todo um mundo arquitectónico assente sobre complexas redes conceptuais que cobriam praticamente todos os aspectos da vida quotidiana.

(59) FOTOGRAFIA DA ARQUITECTURA
vertente DOCUMENTAL

Nos anos 70 houve uma mudança decisiva nas artes, e em particular, na fotografia, razão pela qual este momento é determinante para a compreensão da arte contemporânea dos últimos anos. As abordagens da estética de vanguarda são concretizadas com uma atitude artística menos dogmática e, por isso, mais aberta.

O tema da paisagem urbana ressurge, neste contexto, com um novo vocabulário. Para que tal acontecesse foram fundamentais tanto as exposições que despontaram um pouco por todo o mundo, como as escolas artísticas que surgiram pela Europa.

A exposição *New Topographics, Photographs of a Man-altered Landscape*[1], (042-054) realizada no Museu Internacional de Fotografia, George Eastman House, em Rochester NY, no ano de 1975, protagonizou um momento-chave na história da fotografia Americana. Esta exposição centrou a sua investigação no tema da paisagem e incorporou o trabalho de fotógrafos de referência, como Robert Adams, Lewis Baltz (043), Bernd e Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon (045), John Schott (044), Stephen Shore, and Henry Wessel Júnior[2]. Foi extremamente divulgada pela comunicação social e contagiou vários artistas, não só nos Estados Unidos mas também um pouco por todo o mundo.

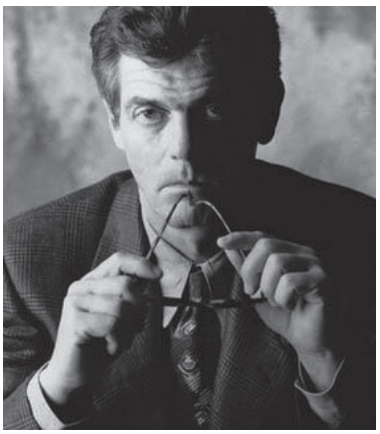
Na Europa, este renovado olhar fotográfico divide-se, essencialmente, em duas vertentes: a Academia de Dusseldorf e a Scuola Italiana di Paesaggio.

A Academia de Dusseldorf é detentora de uma formação com uma vertente mais institucional, orientada pelo casal Bernd and Hilla Becher. E projecta, no início dos anos 80, um vasto conjunto de artistas, onde se destacam Thomas Struth, Andreas Gursky, Thomas Struth, Candida Hoffer e Thomas Ruff. A Scuola Italiana di Paesaggio, constituída por um grupo menos homogéneo e com uma estrutura mais livre, teve em Luigi Ghirri o seu principal propulsor.[3]

Embora com expressões diferentes, estas duas escolas procuravam uma nova linguagem na fotografia, um conhecimento e estudo da sua história, assim como o relacionamento com outras formas e meios de expressão artística. Explorava-se um olhar lento e contemplativo, em alternativa ao "momento decisivo" que marcava a fotografia desde as décadas de 20 e 30.

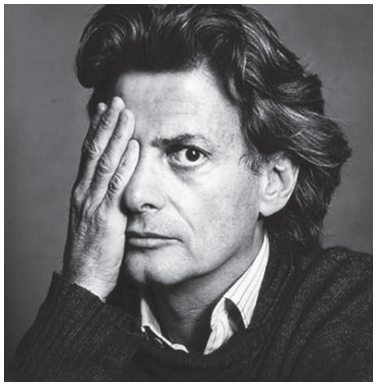
É nesta redescoberta de linguagem, que se compreende a fotografia como uma ferramenta na produção de uma história próxima da realidade física, num nível em que os lugares e as pessoas são passíveis de investigação, e quando mediadas pela experiência da arte conseguem estabelecer um cenário mais compreensível.

Apesar de constituir uma base rigorosa e documental, a fotografia representa sempre uma interpretação e não simboliza, por isso, uma



042

043



044

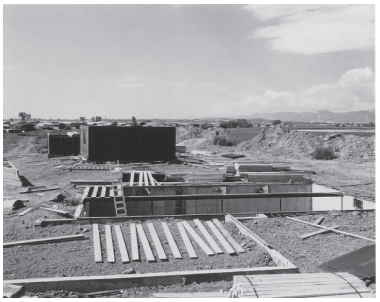
1 BASILICO, Gabriele. *Arquitectura em Portugal: Um Roteiro Fotográfico.* Porto: Dafne editora, 2006.

2 FORD, Wayne. *New Topographics, Photographs of a Man-altered Landscap*, 2009. Disponível em: http://wayneford.posterous.com/new-topographics-photographs-of-a-man-altered. Acesso em: 27 Maio 2011.

3 BASILICO, Gabriele. *Arquitectura em Portugal: Um Roteiro Fotográfico. Porto*: Dafne editora, 2006.

045

046



047

048

049

050

051

052

linguagem textual. Ela própria constitui um idioma com uma gramática determinada pela persistência, insistência, permanência, mas também de pausa e de ausência, essenciais para uma releitura da paisagem.

Exigir-se-lhe-á primeiro que nos devolva a compreensão do espaço retratado, o que constitui uma tarefa impossível porque o espaço e as suas múltiplas dimensões não se deixam "prender" na bidimensionalidade da convergência perspéctica da reprodução fotográfica, por isso, dirige para uma aproximação que nos acorda memórias de outras experiências, e que nos sugestiona o tipo de espaço, as preocupações do autor e o que sentiu o fotógrafo.

A fotografia fez-se enquanto prática e teoria. Criou o seu próprio vocabulário. Encontrou o seu próprio caminho, sempre circular e selectivo, liberta a pintura para outros campos, e assume-se com discursividade. Alcança uma expressão de interioridade, de subjectividade, e também como teoria: reflexão e reflexo da condição humana. Em todos os casos, a memória do mundo num tempo congelado está lá. [4]

Os casos de estudos apresentados neste capítulo são exemplo disso. Michael Wesely e Gabriele Basilico analisam "novas topografias", ensaiam levantamentos interpretativos sobre o que poderá ser a cidade, desde as periferias até ao centro, ao mesmo tempo que se revelam documentos de valor incontornável explicando-nos, por vezes, o que leva a arte contemporânea a debruçar-se sobre o quotidiano mais comum.

O trabalho destes dois autores é extremamente útil para o desenvolvimento e reflexão teórica no processo de projecto. Entre arquitectura e fotografia, e em especial, entre os trabalhos de Wesely e Basilico partilha-se, de forma particular, uma linguagem com a arquitectura: as linhas, a luz, as sombras, e a própria temática de edifício e de cidade, são temas recorrentes para estes dois fotógrafos e matéria de reflexão para qualquer projecto.

Os seus trabalhos despertam para uma leitura de território consciente face aos problemas urbanísticos, alertando por isso, para as tensões das situações existentes e dos problemas por solucionar: os vazios, as perversões de escala e os abandonos, o afastamento, a desqualificação, a cidade reduzida a um amontoado de construções, de misturas de tempos, funções e volumes. No limite, a negação da própria cidade que confunde o lugar com o não-lugar.

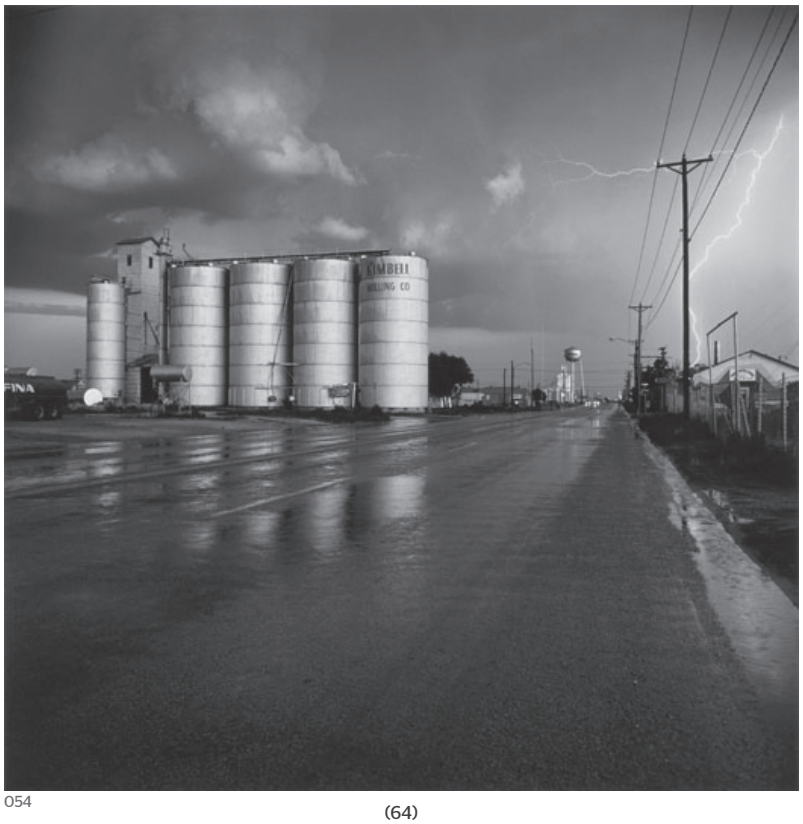
No organismo vivo da cidade, são as periferias que mais testemunham a condição permanente de transformação: ruas velhas e caminhos, blocos anónimos desligados ou amarrados em conjuntos dissonantes, rupturas de escala e de sentido, estradas, ruas, cruzamentos largos, territórios inacabados e labirintos. Mas apesar destas circunstâncias constituem contudo, lugares com nomes, surpreendidos nas suas formas cruas e roubadas que lhes foram as próprias sombras.

Faltam as pessoas, os movimentos, os sinais de relação, que tecem a rede de coexistência destes com outros lugares.

Estas ausências baralham a própria condição dos lugares. A de serem habitados, percorridos, apropriados, ainda que de forma incompleta, e a

4 BRITO, E. A *Cidade Imaginada.* 2010. Disponível em < http://www.eduardo-brito.com/uploads/2/5/1/7/2517282/a_cidade_imaginada-eduardo_brito.pdf > . Acesso em 25 Março 2011.

053



054

fotografia possui a capacidade de fixar o instante destas ausências. Houvesse tempo e seriam outras as imagens. Fixar-se-ia o pulsar que vivifica estes e outros lugares.
Apesar da ideia confortável de fraccionamento entre a cidade e a diferença de tudo o resto à volta, a periferia é parte integrante da cidade: não a que o nome designa e que o limite confina, mas tudo o resto, incluindo a cidade que explodiu em fragmentos, que galgou velhas muralhas, e que ao acaso, espontaneamente, se derramou num território alargado, esfarrapado com a urgência de crescer.

Segundo Álvaro Domingues: "*Os conceitos de periferia urbana e de subúrbio banalizaram-se de tal forma, que hoje é difícil encontrar uma definição clara e consensual desses conceitos.*"[5]

De acordo com o que refere o autor, o significado das periferias toma vários sentidos para lá do que se pode deduzir destas formas em estado de abandono.
As periferias não são lugares definíveis só porque estão geograficamente distantes de um ou de vários centros. As periferias definem-se pela condição de afastamento social, de segregação e de exclusão. Nesse sentido, podem estar mesmo dentro do próprio "centro", sem que sejam reconhecidas como tais. E pode acontecer também que estas certas condições, outrora centrais, possam tornar-se periféricas.

"*A identificação do subúrbio, qualquer que ele seja, independentemente do tempo ou do lugar, implica uma ideia de fragmentação do espaço urbano. A cidade compacta, de limites precisos, estilhaça-se num conjunto de fragmentos distintos, onde os efeitos de coesão, de continuidade e de legibilidade urbanística dão lugar a formações territoriais urbanas complexas, territorialmente descontínuas e ocupando territórios cada vez mais alargados.*"[6]

É esta a nova condição urbana. As cidades perderam os limites convencionalmente reconhecíveis, ao deixarem de ser pontos no território e passarem a ser superfícies cada vez mais extensas e descontínuas. Deixaram-nos subitamente sem códigos precisos de leitura.
As cidades são a forma como as vivemos e as usamos, e não apenas um somatório de edificações dispostas no território de forma mais ou menos aleatória. A nova cidade-mosaico é o território da diversidade de que as supostas periferias são parte maioritária. É preciso que o tempo passe um pouco mais. Que se deixe sedimentar ou complementar tudo aquilo que hoje nos parece desligado, ou simples colagem. É preciso integrar a relação como um identificador urbano ainda demasiado associado a uma determinada forma física. Surgirá então a cidade nebulosa de limites indefinidos.
É necessário tornar cada novo lugar num órgão fundamental para o

5 DOMINGUES, Álvaro. "(Sub)úrbios e (sub)urbanos - o mal estar da periferia ou a mistificação dos conceitos?" in *Revista da Faculdade de Letras*. Porto: FLUP ed., 1994/5, I Série, Vol. X/XI. p. 5-18.
6 *idem*

funcionamento do organismo da cidade e que deixe, por isso, de ser apenas a parcela de uma soma aleatória. Repartirá essa condição com a do todo que lhe confere sentido.

Segundo Solà-Morales[7] em *Terrain Vague*, estes espaços [as periferias] são também lugares de uma imensa liberdade: por aquilo que possibilitam em termos de alternativa à cidade normalizada; pelo modo como ignoram uma identidade homogeneizada; pela maneira como resistem a uma representatividade dos poderes; ou mesmo pela forma como se ausentam da disciplina imposta pelas formas arquitectónicas.

A relação entre a ausência de uso, de actividade, e o senso de liberdade, de expectativa, é fundamental para o entendimento do potencial evocativo dos "terrain vagues" de uma cidade. A expressão "Terrain Vague" deriva de vários significados. Vague[8] deriva de "vacuus", o mesmo que "vago" e "vácuo", que nos leva a "vazio, desocupado", e também "livre, disponível".

Vazio, ausência, também promessa, o espaço do possível, de expectativa.

Hoje, a intervenção na cidade existente, nos seus espaços residuais, nos seus interstícios, não pode mais aspirar ao conforto, modelo eficiente da tradição iluminista do movimento moderno. Como pode a arquitectura agir nos "terrain vague" sem se transformar num instrumento de força e razão abstracta? É muito provavelmente, através da atenção à continuidade, não a continuidade da cidade planeada, eficaz e legitimada, mas aos fluxos, energias e ritmos estabelecidos pela passagem do tempo e pela perda dos limites.[9]

Ao lermos o artigo *Terrain Vague* percebemos que é a partir de uma certa sensibilidade artística, desenvolvida a partir das lentes fotográficas, que nos disponibilizamos a pensar estes espaços como uma alternativa a uma ideia de cidade demasiado presa por valores de ordem.

Num primeiro olhar, a existência destes espaços marginais é incompatível com as ambições da arquitectura: "*parece que todo o destino da arquitectura foi sempre o da colonização, o pôr limites, ordem, forma, introdução no espaço estranho de elementos de identidade necessários para torná-lo reconhecível, idêntico, universal*"[10].

No entanto, o autor deixa em aberto uma possibilidade: a de haver uma arquitectura do dualismo, da diferença, da descontinuidade, atenta aos fluxos, às energias, às arritemias do tempo ou à perda de limites.

A ausência de uso e actividade nessas paisagens, e o seu estado de deterioração e abandono, diferencia-a da ordem, do crescimento e da vitalidade do resto da cidade. Simultaneamente, esses espaços oferecem a oportunidade de experimentar a cidade de uma maneira diferente. Há espaço para paisagens imaginárias, com a possibilidade do nosso

7 SOLÀ-MORALES, Ignasi de. "Terrain Vague" in *Territórios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

8 Enciclopédia e dicionários Porto editora. Disponível em: < http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/vague > . Acesso em Agosto 2011.

9 SÁ E MELO, Luís Pedro. *Terrain Vague – notas de investigação para uma identidade*. 2007. Disponível em: < http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref = 14 > . Acesso em: Ago. 2011.

10 SOLÀ-MORALES, Ignasi de. "Terrain Vague" in *Territórios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

olhar vaguear entre o ilusório e o real. Esta aceitação tranquila de uma realidade complexa e dualista exprime uma tendência que manifesta uma maior sensibilidade perante lugares e arquitecturas outrora ignorados ou considerados marginais.
A recente atenção dada às periferias, aos parques industriais ou zonas portuárias são exemplo disso e não poderemos esquecer que foi acompanhada de maciças campanhas de documentação fotográfica.

"*As imagens fotográficas das "terrain vague" são indicações territoriais de estranheza, e os problemas estéticos e éticos que estas abarcam a problemática da vida social contemporânea.*"[11]

Em si, a fotografia não pode certamente mudar o destino da cidade e não pode influenciar formalmente certas opções projectuais e políticas, mas o que importa é a possibilidade de poder criar uma nova sensibilidade para poder interpretar o mundo conformado, caótico e indecifrável diante de nós.

11 SOLÀ-MORALES, Ignasi de. "Terrain Vague" in *Territórios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

MICHAEL WESELY

055

Michael Wesely nasceu em 1963 em Munique, na Alemanha, onde vive e trabalha actualmente.
Inicia a sua primeira série em 1990 com o projecto "Camera Controversa", para o qual trabalhou com uma câmara pinhole. Recentemente experimentou outras exposições de tempos mais longos de 2 e 3 anos, e construiu novas câmaras para produzir imagens que questionam a natureza da fotografia. Recebeu várias bolsas de estudos, inclusivé do governo da Bavária em 1999, com a qual viveu e trabalhou em Los Angeles por vários meses. *

Quando se pensa em cidade, o trabalho de Michael Wesely (055) é de uma abordagem incontornável, já que privilegia essa mesma relação.
Entre vários trabalhos que este desenvolveu, o mais significativo de análise é a série *Potsdamer Platz*. Contudo, outras séries como *American Landscape*, o projecto *Open Shutter*, os trabalhos de Los Angeles, de Brasilia e de São Paulo, levantam também questões interessantes no contacto da imagem e cidade[12].

5.4.1997 - 3.6.1999 Potsdamer Platz, Berlin

Após a unificação da Alemanha e instituição de Berlim como capital, Potsdamer Platz carrega em si, um enorme sentido simbólico e um enorme impacto na leitura do território alemão. Depois de aniquilada pelas bombas e dividida pelo muro, a construção de Potsdamer Platz significava a reconstrução de uma nova Alemanha, unificada. Tanto no plano urbano como arquitectónico, as propostas eram muito variadas e em grande número, o que revela a importância do projecto para o discurso urbano contemporâneo, pois este espaço traduz um período na história, um acontecimento, uma revolução política, social, urbana e económica [13].
Por tudo isto, fotografar esta praça já constituía por si só, no contexto alemão, um motivo fotográfico de enorme importância no final da década de 90.
Wesely fotografou um dos mais significativos processos de reestruturação urbana do séc. XX, e as suas fotografias adquiriram uma visibilidade internacional imediata, não tanto pelas dimensões das fotografias, mas pela visão apresentada, muito particular, que se distância de uma visão trivial e frequente do registo da imagem de cidade.
Michael Wesely, não se limita a registar de forma neutra, ou não limita, circunscrevendo o seu trabalho ao forte e carregado significado do tema escolhido. As suas fotografias lêem e interpretam uma realidade e transmitem uma mensagem para além do que seria o esperado. Por estes motivos o trabalho deste autor, merece notoriedade e impõe um sentido reflexivo quando descoberto.
A série *Potsdamer Platz* (056-060) é constituída por cinco fotografias, que foram realizadas entre 1997 e 1999, e fizeram parte da 25ª Bienal de São Paulo realizada em 2002.[14]
Face à conjuntura social e às transformações políticas após a queda do muro, Berlim passou por um processo de reestruturação de imagem, de nova identidade. A circunstância proporcionava uma grande discussão

12 WESELY, Michael. *Michael Wesely* 2006.
Disponível em: < http://www.wesely.org/wesely/index.php > . Acesso em 10 de Maio 2011.
13 TAVARES, Paulo. *Michael Wesely* 2006.
Disponível em: < http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.025/3308 > . Acesso em 10 de Maio 2011.
14 WESELY, Michael. *Potsdamer Platz, Berlin*.
Disponível em: < http://www.wesely.org/wesely/gruppe.php?var = potsdamerplatz > . Acesso em: 20 Maio 2011.

* WESELY, Michael. Michael Wesely Disponïvel em:http://sp-arte.com/web/artistas/?A&2011-SP_ARTE-2011-6---0-M-3805-MICHAEL_WESELY Acesso em: Maio 2011

056

entre aqueles que defendiam uma imagem tradicional, e resguardavam uma preservação histórica, e aqueles que privilegiavam uma imagem de uma capital contemporânea do novo mundo corporativo. Mas para o autor, como refere na entrevista cedida a Paulo Tavares,[15] o importante é, independentemente da proposta arquitectónica, captar o processo de transformação. No fundo, mais do que o resultado final, o interesse para Wesely residia nesta transformação, nesta busca, nesta alteração de um espaço que simbolicamente reflectia a alteração de todo um país.
À primeira vista, esta série pode causar uma certa estranheza: um volume desordenado de elementos urbanos acumula-se na mesma imagem. Parece tratar-se de um registo com exposições múltiplas sobrepostas, que alia na mesma imagem diferentes tempos do mesmo lugar. Toda a sua série assenta numa investigação sobre o tempo na fotografia. Wesely tentou investigar e agitar essa relação temporal que parecia estar estabilizada. A distância temporal entre o momento em que se abre e se fecha o diafragma torna-se o próprio objecto fotográfico.
Este tempo dilata-se em dois ou três anos, e regista tudo o que durante estes 24 ou 36 meses se passa, como se de uma longa-metragem se tratasse. Uma sucessão de episódios que se mesclam sincronicamente e que se condensam numa película, num *frame*.
Na observação das suas fotografias de grandes dimensões, um detalhe infinito de situações revela-se, produzindo infinitas imagens a partir da mesma.
O desenho explícito dos edifícios não é visível. Estes surgem fugazmente, continuamente em transformação, perdem a sua realidade material e misturam-se com toda a ocorrência de situações que se passaram ao longo do tempo.
Em oposição, o sol torna-se no elemento mais material da imagem, já que o registo dos seus movimentos deixa uma impressão nas fotografias. Percebemos, ao ler os seus movimentos, ou mais correctamente, ao ler os movimentos da Terra em torno deste, a materialidade da passagem do tempo. Lê-se o movimento que a Terra faz em torno do sol, já que este imprime por arrasto o dia, a noite, o inverno e o verão. As interrupções que surgem nestes arrastos deixam perceber as manchas nebulosas mais intensas e permanentes ao longo do período 1997-1999.
A imagem vai para além de um retrato e viaja para além do estático e do comum. Captam-se as transformações, as metamorfoses, as alterações e modificações, as mudanças e transmutações de um espaço, de um lugar, de edifícios e da vida enquadrada pela objectiva da máquina fotográfica. Numa mesma imagem reúnem-se diferentes "tempos", distintos momentos que constroem uma narrativa de uma mutação de paisagem condensada numa só fotografia, onde se revela a imagem e história.
As suas fotografias não retratam uma existência passada ou uma visão futura, mas sim um lugar em constante transformação.

"*The moment is fading, all that remains is the permanent overlapping of movements of all kinds, political or personal. The technologies of our*

15 TAVARES, Paulo. *Michael Wesely* 2006.
Disponível em: < http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.025/3308 > . Acesso em 10 de Maio 2011.

057

058

time fuel this fire of restless 'Online-Existence'. One day computers won't have an on- or off-button anymore. We will always be online."[16]

Regularmente a fotografia encaminha-se para uma visão estática, que nos congela um momento, num determinado lugar e espaço. Mas em Wesely essa visão é subvertida, ostenta-se e enfatiza-se a mudança e o movimento.

O seu trabalho não nos oferece uma identificação imediata sobre Potsdamer Platz, não nos dá uma leitura precisa sobre a materialidade do espaço mas, reflectindo mais cuidadosamente, as suas fotografias oferecem uma leitura com um nível superior.

O autor constrói, a partir de um dos ícones mais simbólicos de Berlim, Potsdamer Platz, um registo que assenta na mudança, no fluxo da temporalidade sócio-urbana que constitui, em fim último, a própria essência das cidades.[17]

Partindo da "duração do momento" como tema de investigação, o artista explora o tempo de uma forma que não tinha sido observada até então. Michael Wesely explora a longa exposição[18]. Esta questão é levada ao extremo e pode testemunhar, por isso, a construção de um edifício se este durar o período de tempo que os avanços técnicos do equipamento possibilitam.

A abertura do diafragma permite captar tudo o que se passou durante o período de tempo de dois anos. O movimento dos trabalhadores, o dia e a noite, a movimentação da população. Tudo está representado naquela película, mesmo que nem tudo esteja claro e perceptível.

Wesely supera a limitação do congelamento estático e prolonga-o por um período longo, de forma a imobilizar numa imagem por exemplo, todos os ritmos desenfreados de um lugar. Conecta a exposição com o próprio conteúdo em si. Estende uma leitura primária que se pode fazer dos tempos de exposição, (muita luz – pequenas exposições; pouca luz, grandes exposições).

O trabalho deste artista capta a arquitectura num olhar divergente: descortina a cidade como um ser em constante mutação, inconstante, e inconclusivo. Adivinha-se um desejo ambíguo de evasão do ver ou assume-se um tempo oscilante e inconstante. Percebe-se que a fotografia não aceita, de forma inquestionável, o que foi tratado.

A cidade e/ou espaços públicos mesclam-se numa substância nebulosa domada por tons cinza, formando um único ambiente. E, ao invés de traduzir de forma nítida e clara a imagem que é dada a ver, estas imagens caracterizam uma incisão rude e severa no espaço e no tempo, com uma plasticidade muito intensa que pouco clarifica o que é dado a ver.

As fotografias de Wesely provocam um ruído constante, produzido por dados conhecidos: a fotografia, as metrópoles, as paisagens e as transparências, que interagem com outras mediações do dispositivo

16 KLENKE Stefan, *The Longest Photographic Exposures in History*. 2010. Disponível em: < http://www.itchyi.co.uk/thelatest/2010/7/20/the-longest-photographic-exposures-in-history.html > . Acedido em: 10 Maio 2011

17 TAVARES, Paulo. *Michael Wesely* 2006. Disponível em: < http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.025/3308 > . Acesso em 10 de Maio 2011.

18 Cartier Bresson, um dos grandes mestres da fotografia, é pioneiro a reflectir sobre esta preocupação. Investiga um tempo fugaz, o momento, o instante e a circunstância à exaustão.

059

fotográfico e a história do lugar. Despertam o olhar para a memória, as sensações, a escala e a corporeidade que é espaço e tempo no urbano.
Estamos perante uma reflexão sobre o que foi um dos símbolos do empreendedorismo urbano dos anos 90, a metrópole, no caso Berlim, após a queda do muro em 1989.
Acredito que o autor, nascido na Alemanha, queira provocar um conflito entre quem as vê. Um misto de aceitação ou rejeição esboça um campo de tensões em que o indivíduo se dissolve ao co-participar da sua temporalidade. É mais forte do que a imagem pictórica, consciência que este esforço de dilatação do tempo de exposição em dois anos, não dista muito de um clique. Dois anos na história são apenas uma fracção de segundos. E estas fotografias remetem-nos para a inevitabilidade da sensação dos limites da continuidade do real.
Estas imagens carregam a memória do instante, tanto pelo dispositivo utilizado, como pela dinâmica do espaço retratado, e ainda por um registo que faz parte de uma temporalidade algo extensa. Assim, podemos analisá-las como uma imagem-síntese de um tempo que regista a transformação ocorrida em Berlim nos anos 90. Tempo esse que é registado por matéria fosca, construída por tempo e luz, dois elementos que nunca se esgotam, e que marcam a sua impressão através de um dispositivo fotográfico. Mas especialmente nestas imagens, a passagem do tempo encarrega-se de construir diferentes *layers* que diluem formas que se adivinham suprimindo certos momentos do edificado.

Simbolicamente, "(...) *o tempo parece ser o elemento que se encarrega de apanhar os espaços "construídos".*"[19]

A arquitectura como símbolo do que é perene, detentora de história, é confrontada com uma ordem temporal que lhe confere ou faculta o dinamismo do efémero.
Ao reconhecermos nestas imagens em transparência as diferentes camadas que vão sucedendo e delineando os edifícios, percebemos a tensão entre o desejo de fixação, perpetuação do ver e do fluir contínuo do tempo.
Os títulos das obras *27.3.1997-13.12.1998; 4.4.1997-4.6.1999; 5.4.1997-24.9.1998; 5.4.1997-3.6.1999;* são os intervalos de tempo que em o diafragma da câmara fotográfica fica aberto. Esses intervalos de tempo, aproximadamente, entre um e dois anos, equivalem ao próprio acto da luz e tempo do processo.
O facto dos títulos das imagens serem exactamente o intervalo temporal da exposição fotográfica, enfatiza o início e o fim das fotografias que pode sugerir uma imagem ligada às lápides funerárias, como se houvesse uma data de nascimento e morte de cada uma delas . Morte como perpetuação do vivido, e no fundo é o que estas imagens revelam: uma eternização de um momento de uma radical transformação alemã.
Assim, na mesma imagem, percebemos as realidades de dois mundos: por um lado, estas imagens são referência de um passado, edificado, com

19 COSTA, Luciano Bernardino da. *Imagem Dialéctica e Imagem Crítica: Fotografia e Percepção na Metrópole Moderna e Contemporânea.* São Paulo: Tese de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2010.

forte significado; por outro, são também referência de um lugar inovador, que se abre à contemporaneidade de uma forma extraordinariamente afirmativa.

Estas imagens partem, por todos estes factores, de um registo documental, de um processo para se tornarem numa exteriorização e num desafio de uma memória que se desprende de um lugar. A construção e desconstrução dialogam acerca do que foi e do que será.

060

GABRIELE BASILICO

061

Gabriele Basilico nasceu em 1944, Milão, em Itália. Depois de concluída a licenciatura em arquitectura, em 1973, na Escola Politécnica de Milão, inicia um percurso de investigação sobre a paisagem urbana, através da fotografia. Apresenta a sua primeira grande exposição em1983, no PAC em Milão, intitulada "*Milano, Ritratti di Fabbriche*". Entre 1984 e 1985, participou na missão fotográfica D.A.T.A.R. , na sequência da iniciativa do governo francês para documentar as mudanças no cenário nacional da época.
Foi então convidado a participar em muitos projectos similares em diferentes países europeus.
Em 1990, foi premiado com o "Grand Prix International du Mois de la Photo", com o trabalho " *Mare di Porti*".
Em 1991, com um grupo de fotógrafos internacionais, participa no projecto fotográfico Beirut.
Na primavera de 2000, o Stedelijk Museum, em Amesterdão, apresentou uma retrospectiva do seu trabalho relacionado com o seu mais recente livro "Paisagens urbanas", com 330 imagens, de obra entre 1984-1999. A mesma exposição esteve no Porto pelo CPF. *

Arquitecto de formação foi na fotografia que Gabriele Basilico se profissionalizou. Formou-se num tempo em que o seu passado académico era essencialmente teórico, e que a discussão se sobrepunha ao desenho de projecto.[20] Muito influenciado pelos ensinamentos de Becher, e também, em parte, pela discussão que se levantava no final dos anos 70 em Itália, sobre temas como fotografia da arquitectura, a paisagem urbana e as suas recentes transformações[21], Gabriele Basilico desenvolve um dos seus primeiros trabalhos em 1978, exposto no PAC, em Milão, intitulado *Milano Ritratti di Fabbrichi* [22] (062-069). Esta série interpreta a morfologia urbana na área industrial da sua cidade natal, e desenvolve o interesse de Basilico em torno do espaço e lugar, com a arquitectura e contexto como estudo. Este trabalho funciona no fundo, como um laboratório, onde desenvolve reflexões sobre a morfologia urbana.

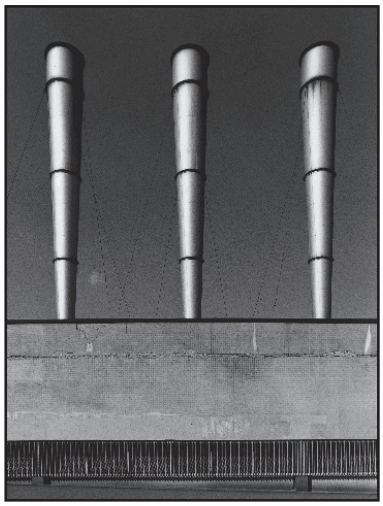
"*For the first time I really saw the streets and the facades of factories stand out sharply and isolated against an unexpectedly blue sky, where the everyday sights had suddenly become uncommon.*"[23]
Percebe-se que Basilico com este trabalho sente a cidade como nunca antes experimentara. "*I saw part of the city without humdrum movement, without cars parked, without people and noise.*"[24]

A partir deste trabalho, surgiu por parte de diferentes instituições europeias o convite a Gabriele Basilico para desenvolver outras séries em diferentes cidades. O autor foi acrescentando e ampliando o seu trabalho, desenvolvendo outras formas de olhar, em diversas cidades como Nápoles, Roterdão, Hamburgo, Barcelona, Vigo, Lausanne, Bilbao, Nice, Graz, Berlim, entre outras, e com um registo muito diferente, como acontece com Beirut.
Em 1983, é convidado a integrar um projecto pela Mission Photographique de La DATAR, para registar a paisagem francesa contemporânea, promovido pelo governo francês.
A pouco e pouco, valoriza-se a fotografia como uma ferramenta interdisciplinar. Enaltece-se a capacidade de fixar o presente, contribuindo para uma abertura de olhar assegurando assim, uma experiência física, perceptiva, e intelectual.[25]

Gabriele Basílico aponta a crise de disciplina do espaço urbano, a perda da credibilidade dos instrumentos tradicionais de análise e investigação, a arquitectura, o planeamento urbano e a antropologia social, para a afirmação da fotografia "*como um instrumento "oblíquo" de mediação*

20 BASILICO, Gabriele. *Arquitectura em Portugal: Um Roteiro Fotográfico*. Porto: Dafne editora, 2006.
21 PINTO, Roberto. *Landscape in motion*. Milão: Giovanna Amadassi e Roberto Pinto edições. 2001.
22 "Conversa com Yonna Friedman, Hans Ulrich Obrist e Stefano Boeri", in BASILICO, Gabriele.*Scattered City*. Milão: Baldini Castoldi Dalai, 2005.
23 PINTO, Roberto. *Landscape in motion*. Milão: Giovanna Amadassi e Roberto Pinto edições. 2001.
24 *idem*
25 ALVES DA SILVA, António. *A Experiência dos Lugares* Lisboa: CCB 1997.

* Galeria Anne Barrault. Gabriele Basilico. Disponível em;http://www.galerieannebarrault.com/gabriele_basilico/bio_eng.html; Acesso em: Junho 2011.



062

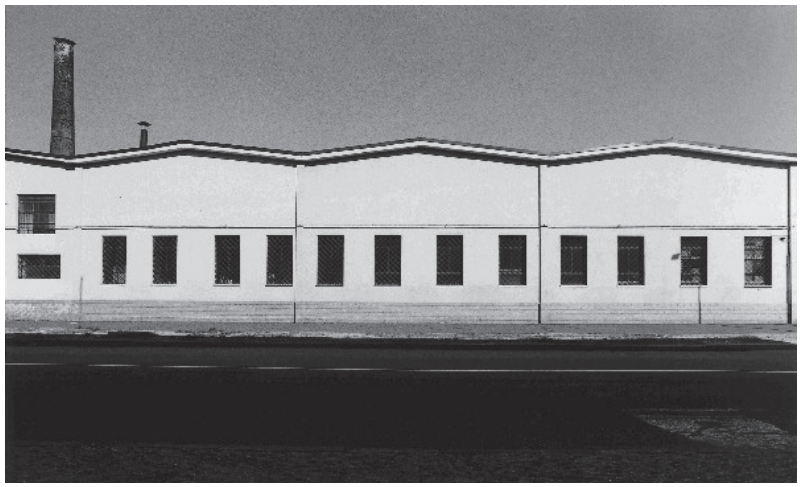
063

064

065

066

067



068

069

entre a realidade física e a representação artística."[26]

A fotografia de paisagem, e em particular neste autor, não se esgota numa relação tangencial com outras formas artísticas ou disciplinas sociais. A força do seu trabalho assenta na relação equívoca, e pouco clarificada, com a realidade de cada um dos lugares fotografados. Momentaneamente, estes lugares tornam-se próximos e distantes, participam num processo de reminiscências que nos permite reconhecer um método de memória visual, e que possibilita a identificação de um registo estratificado do passado inscrito no presente. Basilico elimina uma leitura simplista do espaço, enquanto mero modelo de tempo passado. É um processo de desconstrução racionalista de uma cidade ideal feita pelo espaço vivido e ocupado, que talvez só um artista italiano o consiga fazer de modo tão intenso, positivo e dignificante.

Em particular, Basilico estuda a paisagem contemporânea definida pelo desenvolvimento industrial, quase como um organismo dotado de vida e capaz de despertar sentimentos junto de qualquer espectador.

Ele expressa a sua profunda ligação emocional com a cultura industrial, força dominante no séc. XX, porque configura o nosso mundo e que está próxima do fim.

26 BASILICO, Gabriele. *Cityscapes.* Londres: Thames & Hudson edições, 1999.

BEIRUT 1991-2003

Beirute é a capital e a maior cidade do Líbano com uma população constituída aproximadamente por dois milhões de habitantes. Entre 1975 e 1990, ocorreu a Guerra Civil Libanesa que provocou, inevitavelmente, transformações políticas, económicas e sociais profundas. Beirute foi dividida entre a parte oeste, de maioria muçulmana e a parte este, de maioria cristã. Este cenário de guerra, que durou, na prática, mais de 15 anos, devastou por completo a cidade aclamada, antes da guerra, de "Paris do Médio Oriente".

Em 1991, Basilico integrou um grupo de seis fotógrafos em *The Beirut Mission*, com Depardon, Elkoury, Burri, Koudelka e Frank, com o objectivo de retratar a cidade no pós-guerra.[27]

Este projecto colectivo foi financiado pela Fundação Hariri tendo sido posteriormente publicado um livro com o título *Beyrouth centro-ville* (Editions du Cypres, 1992).[28]

As fotografias inéditas de Basilico valem não só como documentos históricos, mas mais profundamente pelo que elas revelam, são documentos que nos mostram os devastadores efeitos de uma guerra civil sobre uma cidade. Retratam a destruição pelas forças militares, com diferentes motivações religiosas, mas que provocam os mesmos efeitos: aniquilam tudo por onde passam, provocam a destruição do cenário da vida, e por isso da vida nela mesmo. A sua ausência [de vida] tão evidente nestas fotografias deixa uma paisagem desolada e também desumanizada, fantasmagórica e irreal, que se move numa melancolia sem desengano.

Contudo, a série *Beirut* (070-073) não constitui, em si própria, um julgamento da guerra, mas uma reflexão do que resta e do rumo a tomar. A ideia de cidade permanece intacta mesmo que as estruturas políticas e sociais sejam atacadas, e Basilico olha para este sistema de forma intrigante. Ele percebe os danos mas ao mesmo tempo celebra as enormes possibilidades que se abrem face ao contexto que a cidade vive.[29]

Podemos ler no relatório da Crown Gallery: "*Between the end of an epoch and the beginning of a new one, between the ruins of the past and the preparation of the future, what is left is but nothingness, emptiness, absence, silence. Basilico, with much humbleness, catches what is suspending between disappearance and appearance, between death and resurrection, and invites us to watch the miracle of the eternal return to life.*"[30]

Cabe-nos reflectir de que forma a cidade aguenta estas imagens e de que modo afectará o futuro, em termos arquitectónicos e de desenvolvimento, como ponto de referência temporal.

27 DPR-BARCELONA. *Beirut 1991 – 2003 | Gabriele Basilico revisited* 2009. Disponível em: http: < //arkinetblog.wordpress.com/2009/12/28/beirut-1991-2003-gabriele-basilico-revisited/ > . Acesso em Junho 2011.

28 *idem*

29 BONAMI, Francesco. "Commentaries" in BASILICO, Gabriele. *CityScapes*. Londres: Thames & Hudson, 2000.

30 DPR-BARCELONA. *Beirut 1991 – 2003 | Gabriele Basilico revisited* 2009. Disponível em: < http://arkinetblog.wordpress.com/2009/12/28/beirut-1991-2003-gabriele-basilico-revisited/ > . Acesso em Junho 2011.

"*This is a city which, despite everything, has not lost its identity, here is the "hard core", a contrasting model that should not be forgotten and, if you ask me, one we should start out from again.*" [31]

Estas imagens conduzem-nos a uma reflexão sobre a morte e nascimento de um território: Beirute. Reflectimos sobre a efemeridade daquela que foi chamada "Paris do médio oriente" e do país aclamado "Suíça do Oriente". A arquitectura, tida como imagem do eterno, é deglutida por um contexto religioso e político que lhe outorga o dinamismo do efémero.
Estas fotografias alertam-nos para a sobrevivência do passado no presente, formando uma opinião crítica do vivido. Por isso estas ruínas devem realizar um movimento perpétuo em direcção ao esquecimento, contribuindo para que se constitua uma expressão nova de vida.

070

31 *ibidem*

071

072

073

(85)

ITALY: CROSS SECTIONS OF A COUNTRY

A partir dos anos 90, o autor parte para outro tipo de investigação. Deixa o estudo da "cidade de memória"[32], de referência e de história, para se dedicar à "cidade invisível"[33]. O projecto *Italy: Cross Sections of a Country* (074-079), que realiza em colaboração com o arquitecto e urbanista Stefano Boeri para a 6ª Bienal de Veneza 1996, torna-se o ponto de charneira para essa viragem.
O trabalho nasce de uma viagem a diferentes partes de Itália, partindo de uma cidade para outra.
Para compreender as mudanças no território, fixaram seis regiões em Itália, com 50 Km por 12km, partindo sempre da periferia para o centro de aglomerados urbanos. De Milão para Como, de Mestre/Veneza para Treviso, de Florença para Pistoia, de Rimini/Riccione para Montefeltro, de Nápoles a Caserta, de Gioia Tauro para Siderno. Stefano Boeri, demominou estas regiões de "*Eclectic Atlas*" e define-as como:

074

"(…) *the headlong sprawl of Italian urban areas along the state and provincial roads and along the coastal axes (…on the one hand) and on the other hand they also show that this has produced an urban sphere very different from the one we are used to.*"[34]

075

Movendo em direcção aos limites interiores da cidade, a câmara regista tudo o que mudou dentro deste território *a priori* delimitado. Assinala a sua intensidade, as suas transformações, as suas relações com as partes que detêm um desenho mais estabilizado e usa edifícios como referência para perceber as diferenças e mudanças em cada espaço.
Desta forma, graças a um processo geológico comparado e estudado de território, Basilico chega a uma conclusão:

076

"*We discovered that is not so much the big buildings, quarters or infrastructures (roads, bridges, railway lines) that change the Italian landscape so much as a multitude of solitary and massed buildings: houses, factory, sheds, shopping, malls, low blocks of flats, garages and workshops.*"[35]

077

As fotografias são um contínuo periférico, inconsequente, fraccionado, segmentado, e indefinido de lugares ocultos, disfarçados, secretos ou camuflados, de sítios que nem sempre se deixam ver. Basilico usa toda a gramática de uma linguagem que a realidade lhe faculta para formar esta cartografia visual, de territórios, de casas, habitações sociais em altura, de centros comerciais, edifícios de escritórios, de uma paisagem moldada pela especulação do capitalismo neoliberal, entre uma arquitectura anónima e de autor. Não há nada doce ou amargo nesta matéria, apenas a comemoração do mundo como ele é.

32 BASILICO, Gabriele. *Arquitectura em Portugal: Um Roteiro Fotográfico*. Porto: Dafne editora, 2006.
33 *idem*
34 BOERI, Stefano. *Italy: Cross Sections of a Country*. Zurique: Scalo ed. 1999.
35 PINTO, Roberto. *Landscape in Motion*. Milão: Giovanna Amadassi e Roberto Pinto edições. 2001.

078

079

MILAN – BERLIN – VALENCIA

Cento e cinquenta fotografias formam uma trilogia que nos permite admirar o extraordinário trabalho de Basilico. A sensibilidade com que retrata as suas imagens compõe este novo universo que agora nos oferece e motiva uma intensa reflexão sobre o futuro das nossas cidades, ao mesmo tempo que nos envolve com emoção em cada lugar.
O primeiro grupo de imagens sobre Milão é realizada entre 1980 e 1998, o segundo grupo que se compõe com a série de Berlim é realizada no ano de 2000, e o terceiro grupo, em Valência, realiza-se nos finais de 2000 e 2001.
Este projecto (080-093) editado em livro, é uma montagem e confrontação das imagens fotográficas que são capazes de medir as afinidades entre as três cidades e, até reconstruir com todas elas um modelo de uma cidade imaginária.
Esta série cresceu a partir de um convite que foi feito a Basilico, em 1994, para a trienal de Milão para a exposição *Tre viste su Milano*[36], que propunha uma discussão sobre a própria cidade. Foi neste congresso, onde participou, que pela primeira vez experimentou uma projecção sequencial em paralelo, com dois temas: um sobre a cidade de Milão e outro sobre diferentes cidades europeias. Esta projecção foi acompanhada por uma sequência musical, que ambicionava estabelecer uma relação entre estas imagens, como procedimento de mistura e de confrontação. A forma como estava montada esta exposição, fez crescer no autor, uma nova motivação para o que viria a ser o projecto *Milan-Berlin-Valencia*.

Segundo Basilico "*el deseo de mezclar las imagens, además de ser algo que tiene que ver com los sentimientos y com las possibilidades combinatórias del lenguaje fotográfico, atañe también, forzosamente, al debate ético y social que concierne e las realidades de las ciudades contemporáneaas. Este sentimiento nace, tal vez, de una espontânea admiración por la singular historia del siglo apenas conluido; nace de la fascinación irresisteble de algunas de sus vivencias y de la conmoción experimentada por sus tragedias.*"[37]

Todavia esta visão deixa em aberto uma certa ambiguidade, e a montagem dos elementos em díptico pode deixar transparecer conclusões equívocas.
Em Basílico a fotografia é uma forma de reflectir e de exprimir uma opinião, através de uma experiência visual, sobre a paisagem urbana.
São imagens que despem a superfície urbana, para evidenciar as cicatrizes que a arquitectura vai criando ao longo dos anos na mudança de milénio. Não se trata de registar várias situações encontradas em cada uma das cidades, trata-se da construção de um novo universo, com as situações que mais tensão oferecem.
A cidade é vista como uma pessoa, observada com curiosidade, mas ao mesmo tempo expectante com o que lhe pode acontecer.

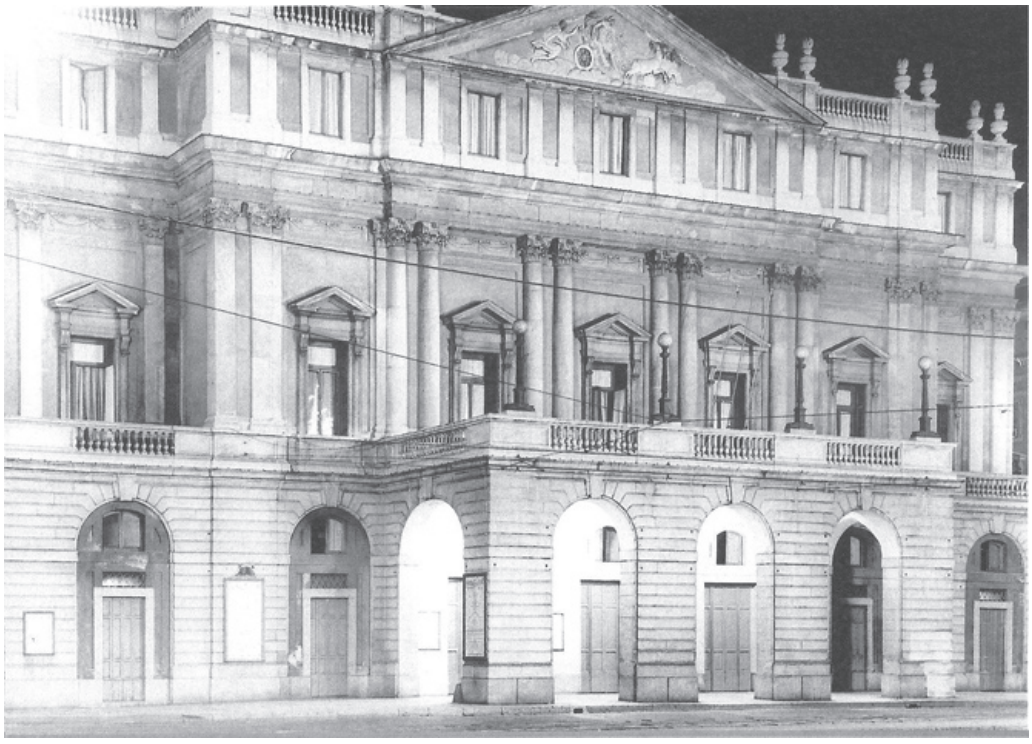
36 BASILICO, Gabriele. "Carta a Josep Vicent Monzó", in BASILICO, Gabriele. *MILAN - BERLIN – VALENCIA*. Barcelona: Actar, IVAM edições. 2001.
37 *idem*

"*Utilizo el ojo como una sonda porque tengo una memoria afectiva cargada de las imágens de los lugares, y busco sus relaciones en la tentativa de construir la identidad de un gesto de búsqueda de armonía y equilibro orientado hacia los puntos críticos de nuestro presente. Los lugares singulares, esto es, las partes de este gran cuerpo que se dilata tal vez por toda Europa, proyectan en la dirección de la mirada sus "misterios", y la fotografia de los lugares resulta quizá un montaje sensible de la suma de estas miradas. Esta orientación de la mirada y esta restituición del punto de observación, nace, aparentemente de una coincidência de dos realidades: una más "objectiva" que documenta, de una manera precisa, un lugar, y outra más escondida, aparentemente invisible, que da energía e identidade a la visión.*"[38]

38 *idibem*

080

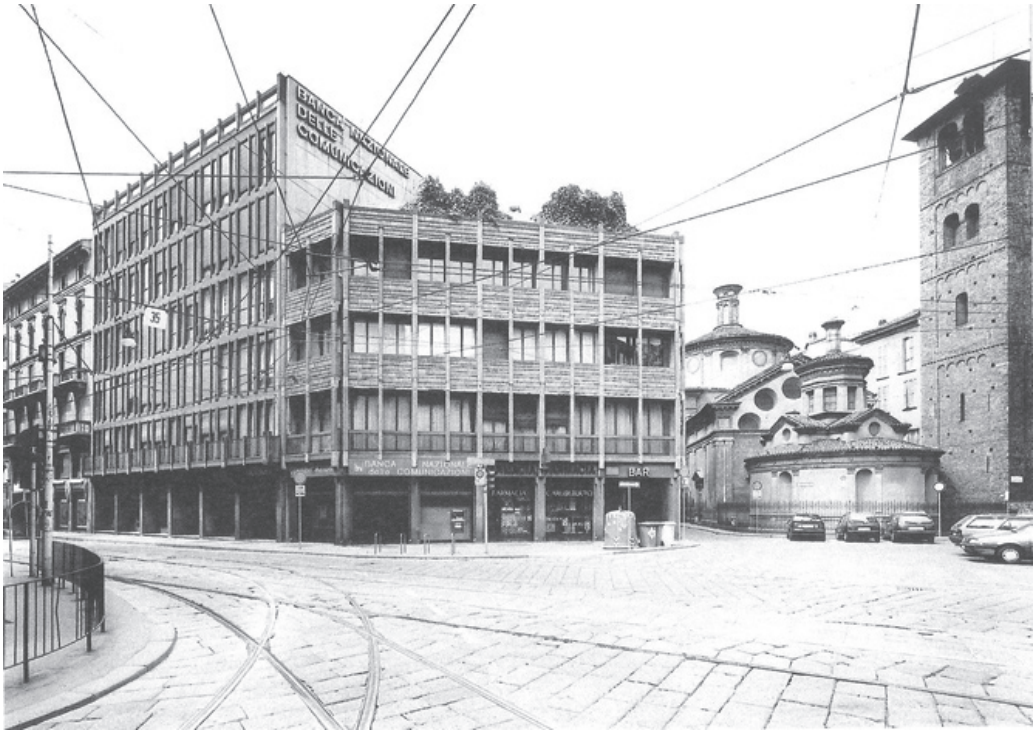
081



082

O83

084


BANCA NAZIONALE DELLE COMUNICAZIONI
BANCA NAZIONALE DELLE COMUNICAZIONI
BAR

085

086

087

088

089

090

091

092

093

CITYSCAPES

Na primavera do ano 2000, o Museu Stedelijk, em Amesterdão, apresentou uma retrospectiva do trabalho de Basilico, baseada no último livro editado até então, *Cityscapes* (094-105). A mesma exposição esteve no Centro Português de Fotografia, no ano seguinte, em 2001.
Formada por 300 imagens, esta colectânea ilustra bem o trabalho desenvolvido pelo autor entre 1984 e 1999, nas quais engloba parcialmente o projecto *Milan-Berlin-Valencia*.
As suas fotografias expressam um certo desespero, ao mesmo tempo que declaram esperança, compreensão, condescendência e convicção. E estas imagens são conjugadas de forma a nos transportarem para dentro delas.
Conseguimos sentir uma nova vida nas superfícies e novos espaços a serem moldados. Tudo flui numa viagem: parques de estacionamento, fachadas silenciosas que exteriorizam mensagens dissimuladas, novos edifícios, montanhas, torres, pontes, viadutos, habitações inacabadas. Não há uma escolha pré-definida no que os nossos olhos observam. O caos transforma-se antes de nós como um projecto, um projecto com beleza universal.

"*A sudden explosion heaves up stone foundations, only put back together again, creating order out of mayhem, like a film played backwards.*"[39]

Ao vermos a obra em livro do autor entendemos bem o trabalho do autor. Tanto em *Milan-Berlin-Valencia*, como em *Cityscapes*, as fotografias reagrupadas ganham uma nova gramática. Percebemos uma duplicidade no discurso da obra. Ora coloca lado a lado duas fotografias com pontos de vista semelhantes e consecutivos, como dípticos ou como uma falsa panorâmica. Ou então coloca dois pontos de vista opostos, em frente e verso, como se nos dissesse que seria praticamente tudo o que se poderia ver. Ou ainda o inverso, associa cidades e/ou locais diferentes, sugerindo talvez um entendimento como um só espaço. Podemos então concluir, que cada página permite uma associação ou uma ruptura. Estes dois livros, *Cityscapes* e *Milan-Berlin-Valencia* são, por isso, uma viagem.
São imagens que nos transportam de uma cidade para outra, mas também dentro da própria cidade. Viaja-se da periferia para o centro, do interior para o exterior, do centro comercial para o centro económico, dos pólos universitários para as zonas residenciais.
Tudo isto se constrói ao longo de mais de 300 fotografias. Lugares esquecidos e ignorados são (re)descobertos e sem serem demasiado enaltecidos, despidos de formalismos.
Gabriele Basilico explora a cidade e envolve uma série de experiências, emoções, ansiedade, em que procura a verdadeira natureza do espaço, própria da cidade em questão. Este trabalho incansável de registo e de observação deve-nos guiar a uma consciência de decifrar as características urbanas pelas quais se desenham cada cidade.

39 SIZA, Álvaro,"Introduction" in BASILICO, Gabriele. *CityScapes.* Londres: Thames & Hudson, 2000.

Cityscapes é uma viagem por uma paisagem urbana imaginada feita de imagens reais que partilham afinidades e resulta numa cidade global, cosmopolita, construída através de fragmentos acumulados de diferentes lugares e distintas histórias. Resulta numa cidade que foi criada de forma livre e elástica. Não há uma organização cronológica, ou com regras pré-estabelecidas . É um projecto com uma aproximação emocional contudo, não deixa por isso de ser fruto de uma reflexão. É apesar de tudo, como o próprio autor afirma, um organismo, uma identidade, um ser que se auto-regenera e cuja estrutura mudou ao longo dos anos.

"*The urban complexity of the city is my nature, the nature of constructed spaces, experienced by urban animal admiring its natural habitat as something extraordinary but not belonging to the city*."[40]

Gabriele Basilico vive a cidade numa tentativa de compreender e revelar a sua essência, escutando as suas vozes, as suas mensagens encobertas, procurando uma harmonização do e no espaço.
Descobrimos com Basilico que somos habitantes em várias perspectivas e que podemos perceber que a cidade habita em nós. Cada espaço vive em nós mesmos, sugerindo uma escolha de direcção, de ritmo, apontando outras possibilidades espaciais e recusando outras.

"*Architecture is above all an object of use, a primary necessity of life. In this sense architect's work bears a heavy burden of responsibility, constrains and restrictions. I believe that photography makes it possible, within certain limits, to order the chaos that lies before our eyes, which is a chaos common and repetitive aspect of the contemporary urban landscape. From this view point, we can speak, but only metaphorically, of a process of design*."[41]

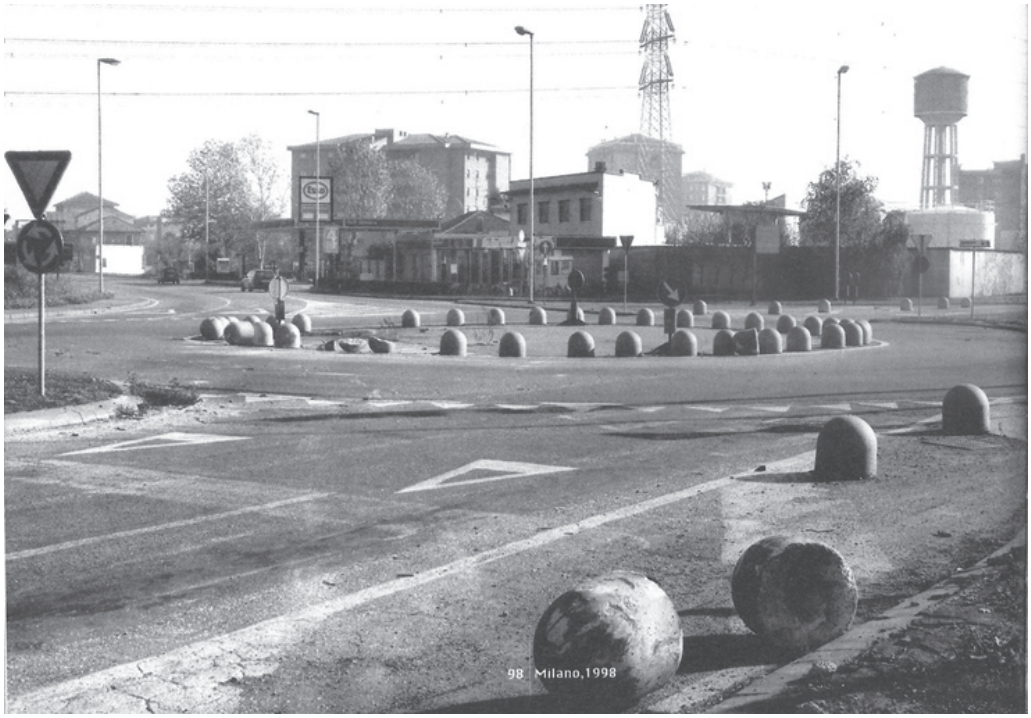
40 MAGGIA, Filippo. "Dialogue between Filippo Maggia and Gabriele Basilico 24 May 1999", in BASILICO, Gabriele. *CityScapes*. Londres: Thames & Hudson, 2000.
41 PINTO, Roberto. *Landscape in Motion*. Milão: Giovanna Amadassi e Roberto Pinto edições. 2001.

094

095

096

097



098

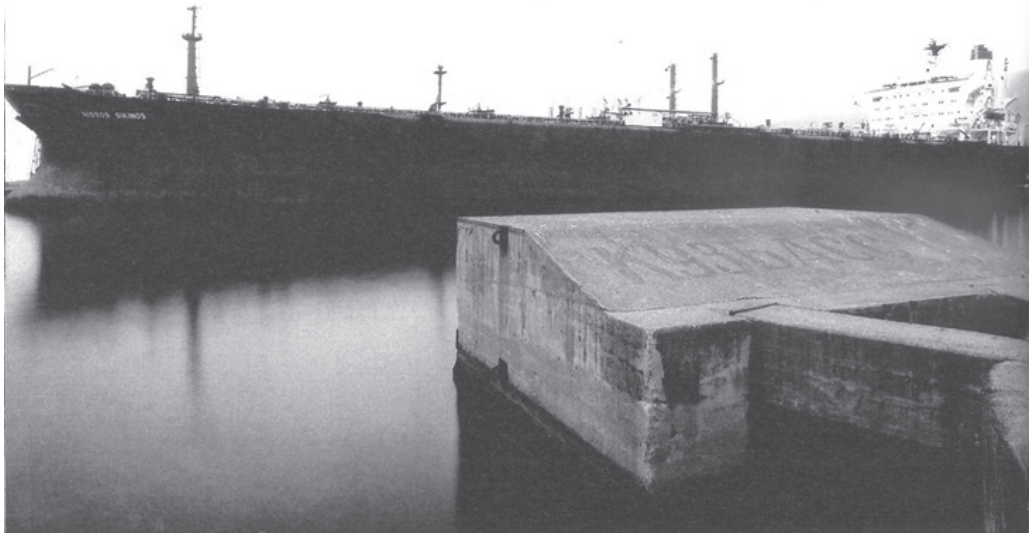
099

100

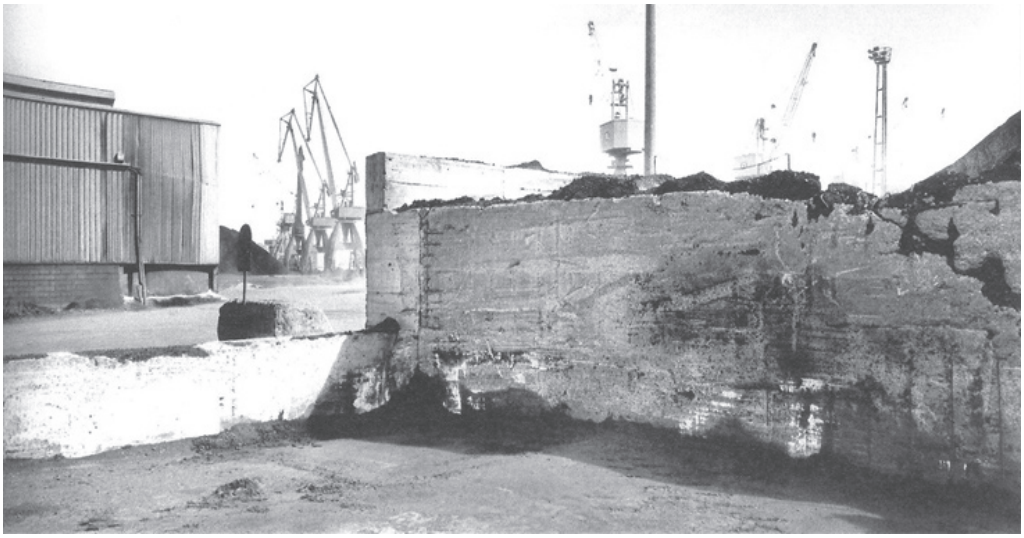
101

102

103



104



105

Em resposta a um convite de editores, Gabiele Basilico escreveu para a revista Domus de Janeiro de 1999, n.º811, uma carta datada de 28 de Outubro de 1998, dirigida à cidade como identidade ou pessoa, de forma a esclarecer o trabalho que desenvolveu.
Afirma que no centro do seu interesse sempre esteve a arquitectura ou, melhor, a cidade. Admite que se sente seduzido pela própria arquitectura e atraído pelas periferias, pelos lugares onde certas contradições são mais acentuadas e explícitas.[42] Entende a cidade como um corpo, dividido em partes, desde os subúrbios até ao centro, e detentor de um organismo que respira e dilata sobre nós, como uma cápsula que nos envolve e ao mesmo tempo nos impede de movimentar.

"*Over this years it has become form me like a seaport, a private place from which to set sail for other seas, for other cities, and then return and then set off again. A port, a place deputed to accumulate samples, exhibits and impressions of distance places.*"[43]

As imagens depositam-se, a pouco e pouco, na memória como uma substância que a cidade cria por si só e retém, mas que é possível regenerar noutras imagens, compondo o passado e o presente, o perto e o longínquo de acordo com o batimento das pulsações do coração.
A cidade depende de Basilico e Basilico pertence à cidade, como pequena partícula a flutuar neste imenso corpo. Necessita a cada fotografia de interpretar cada traço, as zonas mais recônditas, mas também os espaços mais conhecidos e os seus melhores recursos.

"*The city invests and inhabits me.*"[44]

42 PINTO, Roberto. *Landscape in Motion*. Milão: Giovanna Amadassi e Roberto Pinto edições. 2001.
43 *idem*
44 *idem*

SCATTERED CITY 2001-2004

Com a publicação de *Scattered City* (106-109), um novo estímulo surge na obra de Basilico. A cidade deixa de ser tratada de forma formalista, ou seja, não é na geometria que reside o interesse, mas sim no assunto tratado. O território urbano deixa de ser tratado em parcelas, com pontos de vista que se distinguem claramente dos anteriores trabalhos.

A paisagem urbana "(...) *torna-se uma peça única, entre espaços mais ou menos fotografados do nível térreo, usando enquadramentos fechados, a partir de pontos altos, com tomadas parcelares, é tratada como um todo*".[45]

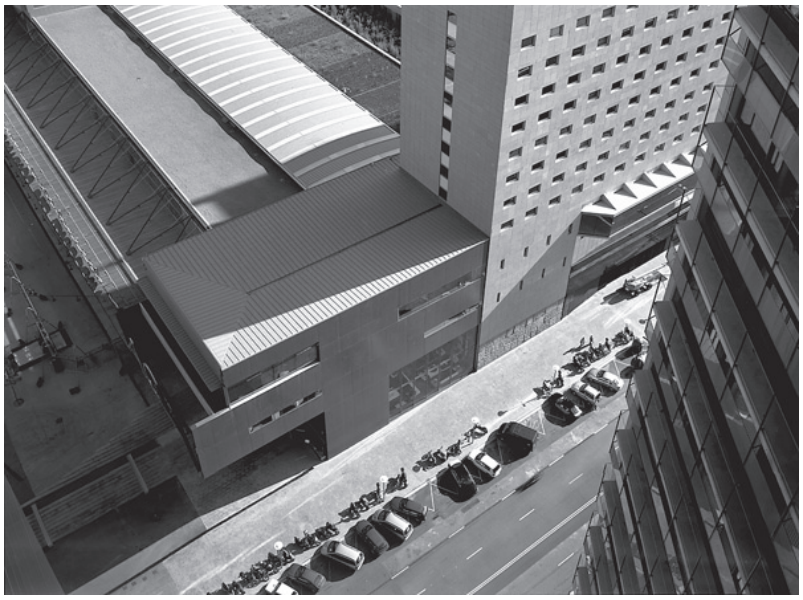
A cidade actual é vista a partir do desenho urbano e a partir de uma responsabilidade arquitectónica. Foca-se numa cidade contemporânea, evidenciando a geografia do território.

Basilio constrói um espaço visual e independente. O seu trabalho pode definir-se como "(...) *um persistente e comprometido, enérgico, obsessivo modo de interpretar visualmente o fenómeno urbano, onde a possibilidade de comparação entre lugares, afinidades e rupturas nos permite recuperar um sentido de pertença e familiaridade.*"[46]
Nas palavras de Basilico: "(...) *o que nos possibilita enfrentar a confusão do novo e do estranho (…) para mim significa viver uma relação intensa e emocional que deixa o espaço ao sentimento porque está viva e é volátil.*"[47]

A fotografia de paisagem urbana tem a capacidade de alertar para uma reflexão mental e cuidada sobre as problemáticas urbanísticas que cada cidade levanta individualmente.
Há um esforço para compreender uma nova realidade física, cuja imagem parece escapar à contemplação de uma verdade universal.
Eu acredito que a fotografia tem a capacidade de ordenar, em certa medida, o caos que está à nossa frente, o que é relativamente comum quando falamos de periferias de paisagem urbana. Deste ponto de vista, podemos falar, mas apenas metaforicamente de um processo de design.

45 BASILICO, Gabriele. *Arquitectura em Portugal: Um Roteiro Fotográfico*. Porto: Dafne editora, 2006.
46 *idem*
47 *idem*

106



107

(121)

109

O olhar de Gabriele Basilico é de uma enorme utilidade na prática projectual. Retrata a cidade tal e qual como é, despida de formalidades, "(...) *são cortes e alçados de um projecto, onde nada do que existe é retirado, manipulado.*"[48]

Basilico contribui para um despertar na consciência do arquitecto na leitura da cidade, dos vazios, dos problemas urbanísticos. Funcionam como um alerta que nos indica "(...) *onde encontramos tensões, as sobreposições, os vazios, a persistência de tipos, o efémero abandonado, as mestiçagens do novo com o antigo, do grande com o pequeno, os desvios de escala.*"[49]

O discurso do autor perante a cidade não é de lamúria, deploração, ou de lamento mas como afirma Souto de Moura, é um discurso de "desassossego".[50]
As periferias detêm um enorme conflito de tensões, várias situações por solucionar, sem uma receita à partida. São um campo de estudo e muito produtivo para investigar, que fornecem ao arquitecto, diferentes elementos e distintas situações que exigem uma atenção especial, e uma leitura mais consciente perante a realidade.

Este espaço [as periferias] deve ser por isso "(…) o *nosso principal laboratório*." [51]

Basilico procura que o que fotografa seja significativo mas não é indiferente à beleza, à poética da arquitectura e aos jogos formais da imagem. Encontramos nas suas composições uma plástica requintada e cuidadosa, feita de jogos geométricos de linhas exactas paralelas e perpendiculares, de simetrias, de perspectivas e obliquidades, de curvas judiciosamente delineadas - arquitecturas da imagem.
A articulação entre a luz e sombra é significativa nestas fotografias e deve portanto, ser considerada nesta análise arquitectónica.
As sombras que são parte integral de uma linguagem arquitectónica, elementos da razão e do sentido.

Para Álvaro Siza:
"He is an architect of vision who transcends pessimism. He knows how to see and learn and teaches us to see. His only instruments are light and shade. Shadows outline spaces. They depend on light. Space and architecture do not exist without light. To accept this create. Light."[52]

48 SOUTO MOURA, Eduardo. "Gabriele Basilico, Um fotógrafo Arquitecto" in BASILICO, Gabriele. *Gabriele Basilico, Milan-Berlin-Valência*. Barcelona: Actar editora. 2001.
49 *idem*
50 *idem*
51 *idem*
52 SIZA, Álvaro, "Introduction" in BASILICO, Gabriele. *CityScapes*. Londres: Thames & Hudson, 2000.

As fotografias de Michael Wesely e Gabriele Basilico alertam-nos para a responsabilidade e cooperação com outros elementos que o arquitecto desenvolve a cada projecto no desenho do espaço urbano, para além de uma prática processual que resolva os problemas programáticos, formais e espaciais.

Os trabalhos expostos, *5.4.1997 - 3.6.1999 Potsdamer Platz, Beirut, Cross sections of a Country; Milan – Berlin – Valencia; Cityscapes;* e *Scattered City* conduzem-nos a um desenvolvimento do desenho do projecto arquitectónico que amplie as suas preocupações face à envolvente, com uma atitude perspicaz perante as transformações necessárias ou dispensáveis, de forma a construir estratégias individuais que estejam de acordo com um plano geral desenvolvido. Incitando-nos a uma leitura interpretativa da realidade e transmitem mensagens para além do esperado.

A imagem viaja muito para além do estático, e do comum. Capta transformações, metamorfoses alterações rupturas e associações, modificações de espaços, de lugares de periferias, de cidade.

Em Wesely reúnem-se numa mesma imagem diferentes tempos, confrontações divergentes, momentos distintos, que constroem uma narrativa. Em Basilico o mesmo acontece ao longo da leitura do livro *Cityscapes* e *Milan-Berlin-Valencia,* ou do projecto *Italy Cross Sections of a Country*.

Os dois autores despertam para uma leitura de cidade consciente face aos problemas urbanísticos alertando, por isso, para as tensões das situações existentes e dos problemas por solucionar: os vazios, as perversões de escala e os abandonos, o afastamento, a desqualificação, o território reduzido a um amontoado de construções, de misturas de tempos, funções e volumes.

A cidade é caracterizada como um ser, descrita com vozes e mensagens por descobrir, observada com curiosidade, expectante com o que lhe pode acontecer. Somos inevitavelmente transportados para dentro de cada uma das imagens que provocam em nós sentimentos simultaneamente de desespero e de esperança, na convicção de encontrar uma harmonia espacial.

Cada imagem coopera na compreensão espacial e formal, desperta a cidade que existe dentro de nós mesmos, e promove principalmente em nós, arquitectos, a construção de uma atitude crítica, apontando umas possibilidades espaciais e recusando outras. São imagens desassossegadas, inquietas, e impacientes com conflitos de tensões por solucionar, que impulsionam uma leitura mais consciente da realidade.

Através de uma experiência visual, as interpretações destes projectos despertam e motivam uma intensa reflexão sobre o futuro das cidades no seu desenvolvimento arquitectónico, e temporal. São atitudes como esta, que entendem a fotografia como uma ferramenta de projecto e ajudam a problematizar sobre o tipo de intervenção necessária, auxiliando no entendimento de território, das problemáticas de periferia

e transformações a que os espaços urbanos estão sujeitos e nos ajudam na construção de um entendimento mais sustentado sobre a história, as pessoas e uma especial sensibilidade para os lugares. O projecto desenvolvido na Quinta Monroy[53], cidade de Iquique no Chile, pelo arquitecto Alejandro Aravena (110-117), parte das mesmas preocupações que Wesely e Basilico apresentaram.

O objectivo principal deste projecto é transformar uma encomenda de habitação social, num projecto com interesse público e impacto positivo na vida daqueles que o habitam, partindo obviamente, de uma leitura de cidade e da sua morfologia urbana.

É um projecto exemplar de intervenção, que revoluciona um bairro de extrema pobreza e pretende garantir a valorização da habitação para uma rentabilização máxima do dinheiro investido por parte do estado. Dado o programa, e perante o pressuposto anunciado, a localização para a implantação da habitação social torna-se uma das principais preocupações: ao invés de pouparem dinheiro na compra de um terreno periférico, preferem investir na escolha de um lugar no centro da cidade, para que a economia de cada família seja suportada. Investe-se na localização, para minimizar factores de exclusão social, muitas vezes associados a este tipo de construção, de forma a contribuir para o desenvolvimento sustentável de um projecto que se deseja parte integrante da cidade.

Face ao investimento monetário que a localização exige, e tendo em conta a morfologia social chilena, define-se que 50% da habitação se realiza por auto-construção. O projecto define-se como uma estrutura que oferece a possibilidade do aumento da área habitável para o dobro, face à proposta inicial de forma controlada, já que, cada habitante participou e acompanhou o estudo desenvolvido pelo atelier, em reuniões determinadas pelos próprios arquitectos, com o intuito de promover a participação e o entendimento dos pressupostos projectuais. Esta gestão e controle da auto-construção, a partir da estrutura pré-estabelecida, é factor relevante para a garantia da qualidade urbana da proposta.

O desenho do espaço habitacional parte de uma leitura de território e do pressuposto que não se podia viabilizar a totalidade do projecto, já que orçamento não cobria todas as necessidade. Assim Atelier Elemental optou por proporcionar a metade que a família nunca poderia atingir com o esforço individual: o acesso às oportunidades que a cidade tem para oferecer, para o desenvolvimento económico familiar sustentável, com o acesso à saúde, aos transportes, às escolas e ao emprego, que de outra forma seria atingido com muitas mais dificuldades. Os casos estudados apontados neste capítulo (*Potsdamer Platz* Michael Wesely, as várias obras de Gabriele Basilico e o projecto de habitação social em Iquique), dialogam entre a construção e a desconstrução, debatem o que foi e o que será cada um dos espaços retratados, reflectem sobre o urbanismo e as mutações de paisagem, onde se expõe a essência das cidades. Revelam-se nestas imagens, nitidamente, uma reflexão sobre a morfologia da paisagem, e construção de um futuro de cidade com carácter interventivo que se desenha a cada projecto, no presente.

53 Alejandro Aravena. Disponível em: < http://www.alejandroaravena.com/obras/vivienda-housing/elemental/ > . Acesso em: Ago 2011.

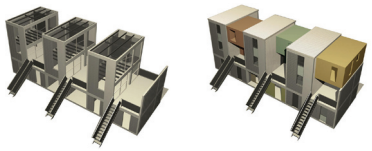
110

111

112

113

114



115

116

117

(129) FOTOGRAFIA DE ARQUITECTURA

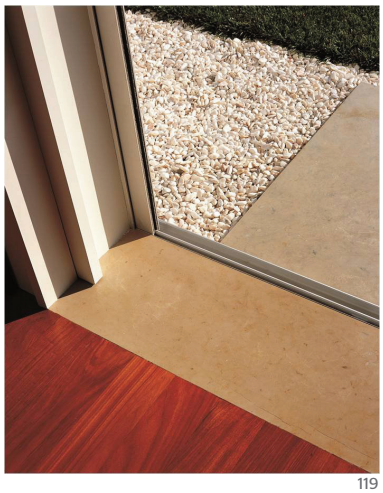
PESQUISA E CATALOGAÇÃO

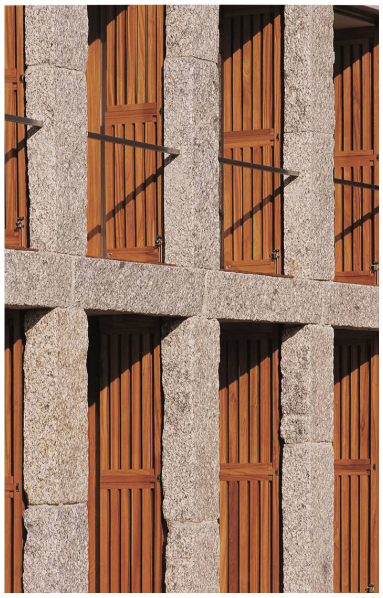
A imagem fotográfica é um meio de comunicação rápido que dispensa palavras, e faculta interpretações subjectivas e individuais. E é, também, através de fotografias e de montagens fotográficas que o arquitecto dá a perceber e a conhecer a sua ideia formal para que esta possa ser lida, interpretada, e desenvolvida. Estas têm a capacidade de fornecer elementos, levantamentos, matéria de análise, de compreensão e de especulação no processo projectual, com rigor e valor técnico. Converteram-se, principalmente a partir dos anos 90, num meio completamente democrático, acessível a todos, capazes de representar com grande rapidez, exactidão e pouco esforço uma imagem muito realista.

"As imagens são imateriais na perspectiva da obra mas são materiais no sentido de revelação da "ideia" arquitectónica."[1]

A pesquisa e a catalogação de fotografias, na actividade projectual, inserem-se nas duas primeiras fases de projecto: a primeira, do conceito, e a segunda do desenvolvimento projectual.
A primeira identifica, como já referido no primeiro capítulo, o tema sobre o qual se inicia o projecto. Não tem que ser real, ou concretizável. Pode ser simplesmente um sentido, uma memória, ou algo utópico.
Na segunda etapa, é frequente a escolha de determinadas fotografias que respeitam a primeira fase, mas que traduzam intenções, e que evoluam de uma ideia de projecto para a resolução do programa, do edifício, e do lugar.
É habitual que se acumule uma série de imagens fotográficas, que compõem uma base de dados pelo interesse em registar pormenores, ideias, e/ou espaços que nos são interessantes. Essa compilação é formada pelos mais variados tipos de fotografias: desde imagens de obras de referência aos pormenores construtivos (118-121) transitando pela recolha de texturas e materiais (122-127).
A catalogação de alguns pormenores construtivos suporta, também, a comunicação do projecto, já que mesmo com um desenvolvimento projectual precoce, consegue dar-se a entender quais as opções construtivas que se desenvolveram numa fase posterior.
Esta técnica também se revela uma ferramenta útil na primeira abordagem que o arquitecto faz ao local.
A fotografia, neste momento de projecto, serve a arquitectura como um instrumento, e não tem preocupações estéticas pois o que está em causa é outro tipo de análise. Por isso, afirmamos que estas imagens são por princípio diferentes de um fotógrafo.
Não se fotografa para documentar o espaço retratado, mas sim para estudar outras relações: compreender a vivência do local a intervir; captar

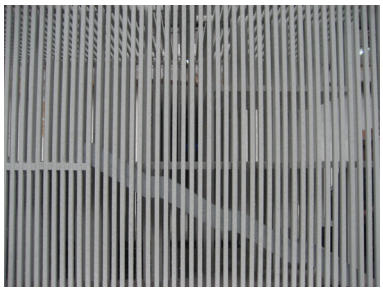
118


119

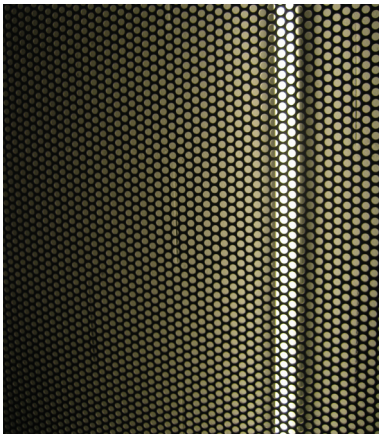

120

121

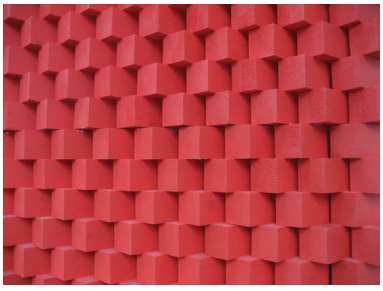
1 BANDEIRA, Pedro. *Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*. Guimarães: Tese de Doutoramento, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, 2007.



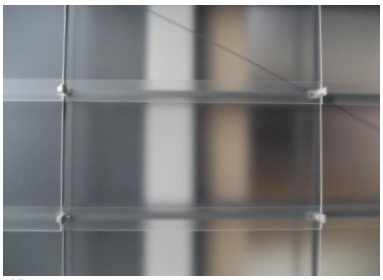
122



123



124



125

126

enfiamentos específicos que mostrem os acessos viários ou potenciais pontos que poderão servir de arruamentos; perceber as relações de proporção e volumetria face aos edifícios adjacentes; entender a mancha de cheio e vazio do edificado envolvente; são alguns dos elementos a estudar para que se perceba de forma global o espaço a intervir.

Estas questões abordadas, no momento em que o arquitecto percorre o terreno, servem também como elementos de inspiração que, por vezes, até impulsionam a construção mental do projecto a idealizar.

A fotografia constitui assim, um elemento fundamental na aproximação do arquitecto ao projecto. Nesta fase, torna-se ferramenta imprescindível em vários aspectos: para o armazenamento de informação relativa a materiais e pormenores construtivos; no registo de diferentes obras que sirvam como modelo de estudo, e na descrição das características da envolvente e dos seus factores impulsionadores e decisivos no desenvolvimento projectual.

127

"*Pode dizer-se que a existência do projecto como ideia e como imaginário do arquitecto é assente sobre o modo e exactidão como é representado. No limite podemos dizer que o projecto só existe se existir uma representação sua, pois de outra forma este não seria palpável e mais dificilmente ainda seria comunicável.*"[2]

A fase de comunicação de projecto compreende o terceiro e quarto estados: o estado da exposição da proposta, e a construção da mesma, desdobrando-se, assim, em duas vertentes fundamentais: a comunicação do projecto em fase projectual, e a comunicação do projecto construido.

Na apresentação da proposta enuncia-se o projecto ao cliente, explica-se o método de resolução e discute-se o problema de forma a ajustar as exigências projectuais às necessidades programáticas, e as pertinências que o local implica, com a vontade expressa do cliente.

Na fase construtiva, o projecto transforma-se em matéria. Com as fases anteriores, o arquitecto adquiriu o controlo e conhecimento sobre todos os pormenores a serem executados, de maneira a que estes sejam construidos na forma que ele idealizou.

Tanto numa fase como noutra, a fotografia de arquitectura auxilia na sua compreensão. Ela transfere o esboço para imagens significativas indispensáveis para o entendimento da mensagem de projecto, tornando-se o suporte e o meio de levar até aos outros a ideia projectada.

A própria pesquisa e catalogação de imagens, realizada numa fase anterior, pode ajudar ainda na complementação das ideias ou pequenos detalhes de projecto e de pormenores construtivos. Com estes aspectos estabelecemos uma relação de interactividade entre a fotografia e a arquitectura.

A imagem que analisaremos (128) auxilia no esclarecimento de forma prática. Este painel foi realizado pelos estudantes Yasuhiro Yoshida, Masafumi Yanada e Yoko Okuyama, no âmbito de um concurso académico internacional promovido pelo sítio *arquitectum.com*, em Setembro de 2010, no qual venceu o terceiro lugar. O programa consiste no desenho de uma torre com 100 metros de altura para um museu de moda em Omotesando, Tóquio, Japão. O painel está, genericamente, dividido em quatro colunas verticais.

A primeira coluna comunica os elementos e as diferentes variáveis que levaram à conceptualização do projecto em si. A primeira imagem desta coluna consiste numa fotomontagem da proposta com a envolvente, para que se perceba o modo como edifício se integra com os volumes adjacentes. A fotomontagem surge como um exercício rápido e convincente na confrontação da ideia volumétrica com o local e facilita, por isso, um teste na relação da ideia com o lugar. A sobreposição dos elementos de projecto e dos elementos naturais ou construídos existentes é um processo fundamental no sentido de integrar a obra arquitectónica,

2 CONCEIÇÃO, P., *Como Olhar o Espaço.* Porto: FAUP 2007/2008.

contextualizar a linguagem a utilizar, e questionar os materiais existentes face aos projectados. A integração da ideia de projecto com o existente reflecte uma participação activa do arquitecto na área de intervenção, para além de uma simples realização arquitectónica. Na segunda analisam-se, sucintamente, as questões urbanísticas com a ajuda de uma fotografia aérea, e define-se a melhor localização para a proposta na extensão da rua Omotesando. Na terceira imagem justifica-se a opção pela cobertura inclinada com a ajuda de fotografias de edifícios com a mesma preferência. Na quarta secção explica-se a estrutura do edifício. Na quinta imagem expressa-se a iluminação da proposta com o auxílio de uma fotografia da maqueta, e por último na sexta, define-se as opções de expressão do material com auxílio de fotografias de pesquisa.

A segunda coluna explica um corte transversal do edifício.

A terceira coluna exibe fotografias que simulam a perspectiva do sujeito na maqueta. Com uma boa fotografia e um enquadramento favorável consegue-se, de forma eficaz, simular a visão do utilizador e estudar as relações volumétricas espaciais e luminosas, como se pode ver no exemplo.

A quarta coluna consiste no desenho das diferentes plantas dos diversos pisos.

Com o exemplo deste painel, verificamos que a primeira e terceira colunas transmitem muito bem o poder que a fotografia alcança na comunicação do projecto, reafirmando-se uma vez mais como ferramenta imprescindível para o entendimento genérico da obra.

128

Face à importância que as fotomontagens constituem na comunicação de projecto, existe a necessidade de explicar, de forma mais desenvolvida, os vários tipos e as suas características (129-132).
No processo de projecto, recorre-se como já foi referido anteriormente, à combinação da fotografia do local com os modelos gerados pelo auxílio do computador nos mais diversos programas. Genericamente salientamos: Autocad, Maya, Archicad, Sketchup, Rhinoceros 3d, V-Ray, Grasshopper, Artlantis, 3d Studio Max, Cinema 4d, Revit, entre outros. Os modelos produzidos apresentam de forma eficaz e compreensível para a generalidade, a proposta. Ao desenho assistido por computador conjuga-se, muitas vezes, fotografias de vários elementos e objectos, mobiliário e figura humana que ajudam a contextualizar e a ambientar, de forma mais plausível as imagens produzidas tridimensionalmente.
A combinação da fotografia com a manipulação digital resulta por isso, num meio válido, útil e muito eficaz. Contudo, este tipo de imagem que resulta de fotomontagens, é sem dúvida, carregada de incertezas e hesitações.

"*A plausibilidade das imagens, enfatizada pelo desenvolvimento das tecnologias digitais, contribui em parte para esta incerteza; elas são possíveis mas não são credíveis ou são credíveis mas não são possíveis*."[3]

129

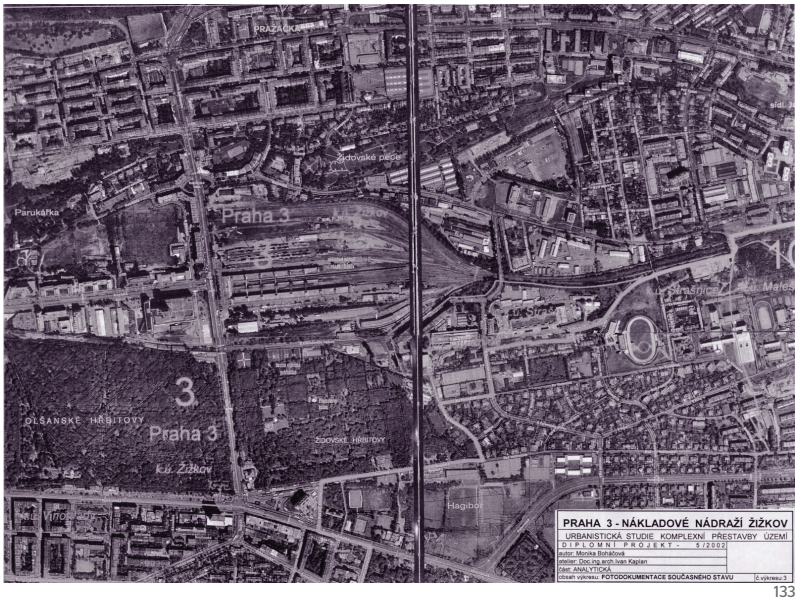
3 BANDEIRA, Pedro. *Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*. Guimarães: Tese de Doutoramento, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, 2007.

130

131

132

A fotografia aérea constitui outro instrumento importante no processo de projecto. Como o próprio nome indica, é uma fotografia da superfície terrestre tirada a uma elevada altitude. Esta foi, inicialmente, usada para fins militares mas hoje em dia tornou-se imprescindível às mais diversas áreas, entre as quais a cartografia civil. Destas fotografias derivam os ortofotomapas. São fotografias aéreas corrigidas com escala equivalente a um mapa. Um ortofotomapa (133) é útil na relação das distâncias e pode ser usado para medir com exactidão. Esta imagem ajusta-se ao relevo, à distorção da lente e à inclinação topográfica da câmara quando capta a imagem. Para o arquitecto este tipo de imagem é extremamente útil, pois revela informação que de outra forma não teria acesso. Ajuda em diversos tipos de planeamento em que seja impreScindível e fundamental um rigor espacial; auxilia na definição da mancha habitacional e no entendimento das suas proporções em relação aos vazios urbanos; ou até esclarecer relativamente às transformações de território. Este tipo de mapas estão disponíveis em arquivo digital na Mapoteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto,[4]

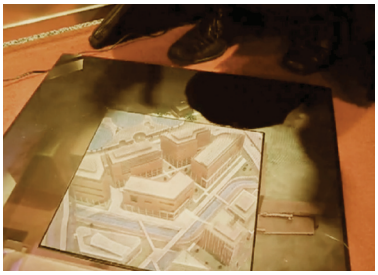


133

4 NOGUEIRA, Miguel. *Ortofotomapas* 2005.
Disponível em < http://web.letras.up.pt/mapoteca/em%20portugu%C3%AAs/ARQUIVO/arquivo_-_ortofotomapas.htm > . Acesso em : 30 Abril 2011.

134

135



136

137

As fotografias de modelos tridimensionais são também outro excelente exemplo de comunicação projectual (134-135).

Estas imagens têm a vantagem de conseguirem simular o ponto do utilizador, à escala, e ainda conciliam as características volumétricas de um projecto com os jogos de luz, explorando muito bem as possibilidades que a fotografia da maqueta fornece.

As maquetas em holografia (136-137) são outro recurso que também facilita a comunicação do projecto de arquitectura. A imagem constrói-se partir de uma fonte de dados de qualquer formato de modelos em 3D, em conjunto com fotografias satélite. A partir desta informação imprime-se numa tela de acrílico com 3 cm de espessura, uma imagem tridimensional de altíssima definição, com escala definida. Pode ser visionada na vertical ou na horizontal, concedendo uma visão a 360 graus do projecto, assim como vistas ao nível da rua. O resultado é um holograma portátil que retrata o projecto, como se de uma maqueta virtual se tratasse.[5] Estes tipos de plataformas são óptimas para apresentações de grupo ou conferências, já que são extremamente portáteis e inquebráveis. Estão disponíveis em diferentes tamanhos (entre 30.5*30.5 cm como mínimo e 61*91.4cm como máximo) e escalas.[6]

Principalmente a partir dos anos 90, as fotomontagens alargaram o campo de estudo, mas não substituem de todo o valor tridimensional de uma maqueta. As produções de desenhos assistidos por computador em conjunto com as fotomontagens destinam-se, em grande parte dos casos, a uma constatação do processo realizado e funcionam como complemento às maquetas físicas que incitam de imediato a um discurso mais crítico comparativamente com as imagens computorizadas.

5 As maquetas em holografia podem ser vistas sob luz solar directa, com um simples halogéneo ou fonte de luz led.

6 *Maquetas de Arquitectura em Holografia*. 2010. Disponível em: < http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t = 1083649 > . Acesso em: 30 Abril 2011.

A divulgação do projecto assenta no quinto estado projectual: a fase expositiva. Nesta etapa lê-se e interpreta-se a obra arquitectónica de forma mais plástica. Valoriza-se a obra com desejo de objecto artístico, gerador de novas ideias e conceitos.
É corrente que a fotografia de arquitectura expresse qualidades de sedução que engrandeçam o carácter do edifício provocando, frequentemente, uma distorção da imagem real. A imagem fotográfica é um registo que depende de uma experiência e análise individuais do fotógrafo suscitando, por isso, uma representação da realidade que é variável.
O enquadramento escolhido e o local de onde é tirada a fotografia, pode incluir certos elementos que permitem ao observador contextualizar ou descontextualizar a obra. Tanto a utilização do preto e branco e a alteração do contraste de cores/luminosidade modificam as qualidades espaciais, assim como o uso de uma teleobjectiva ou de grandes angulares transformam igualmente a natureza arquitectónica do edifício, pois representam uma certa distorção face à captação angular da visão humana. Neste sentido, a ideia que se constrói à volta da imagem pode não corresponder à realidade e iludir quem a lê. É importante por isso, observar as imagens com um olhar crítico, já que imagem fotográfica publicada está sujeita a alterações que podem deturpar a imagem mental que construímos do espaço.

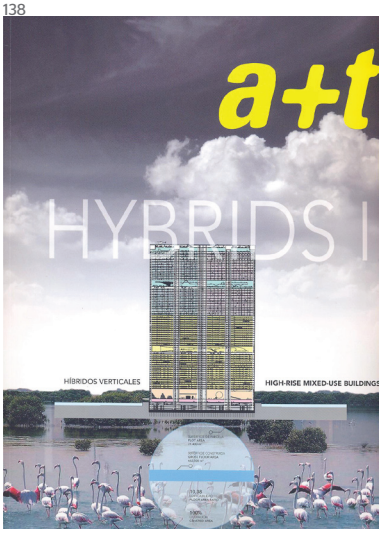
A fotografia de arquitectura tem assim duas vertentes: por um lado, as imagens podem dar uma visão alheia à envolvente, ao lugar, aos sinais do tempo, às intenções de projecto e à sua comunicação, enfatizando as características volumetrias e espaciais, por outro, pode também, deter a capacidade de servir como documento de forma a perceber as ambiências em que se insere o edifício, e a sua relação com o tempo, "(…) *tornando o edifício prisioneiro de um particular momento da história.*"[7]

"*A mediatização da arquitectura, estimulada por uma cultura digital baseada na interactividade, contribui hoje em dia para uma recepção alargada do pensamento arquitectónico que não está isenta de equívocos* (…)."[8]

A divulgação da arquitectura pela fotografia tem a vantagem de encurtar a distância entre o projecto e a população interessada. Sem ela seria impossível ter um conhecimento mais profundo sobre todas as obras que nos despertam interesse e curiosidade. Contudo, a sua publicação levanta, por vezes, uma utilização acrítica das imagens de quem as publica e de quem as compra.
Fruto de uma época em que assistimos a um consumo desajustado dos mais variados produtos, absorve-se fotografia de forma frenética,

7 BORDER, L., "What is that penguin doing at the pool?" , in *L'architecture aujourd'hui* n.º 354, Le Pouvoir de Images Documents et Fictions, Ed. 2004. p. 50-52.
8 BANDEIRA, Pedro. *Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*. Guimarães: Tese de Doutoramento, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, 2007.

138



139

140

141

impulsiva, e irreflectida, e os valores comerciais da imagem sobrepõem-se, muitas vezes, à fotografia de arquitectura como meio de comunicação da obra. Neste sentido torna-se difícil exercer um discurso interpretativo e fundamentado face à arquitectura emergente.

Perante uma cultura dominada pelas capacidades estéticas o sujeito é incitado "(...) *a um nível meramente visual impedindo assim uma apreciação mais profunda* (...) *enquanto a interpretação se esforça por romper com a aparência superficial a fim de encontrar alguma verdade subjacente, a sedução reprime qualquer busca de significado*". [9]

O que se pretende, a todo o custo, é captar a atenção do observador. Esta situação desenvolve-se, cada vez mais, "*numa era obcecada pela produção*", onde "*o significado deu lugar à técnica e ao desempenho. Já não se trata de perguntar "porquê?", mas antes "como?" e "quantas vezes?"*"[10].

A proliferação de imagens pouco críticas e sem qualidade vende por corresponder a parâmetros de comercialização: tendem a um consumo rápido, de forma a serem absorvidas de forma instantânea pelo espectador. Hoje mais do que nunca, os meios de informação vêem na arquitectura um produto, sedutor, mediático, e atraente. Sites, blogs, revistas, newsletters substituem em grande parte, nos dias de hoje, a função que pertencia a críticos e editores. Arquitecturas com qualidades e desenvolvimentos muito distintos dividem o mesmo espaço e partilham a uma mediatização idêntica tanto nas revistas como em publicações *online*.

"*O digital facilita a displicência do disparo que se tenta compensar quantitativamente. Neste aspecto, o digital é incontinente, é difuso, mas simultaneamente apresenta-nos a possibilidade de uma arquitectura que não conhece limites para chegar à perfeição.*"[11]

A era digital vulgariza a função da fotografia como registo e a importância da materialidade da imagem, já que o suporte de papel é substituído pelo digital. As imagens são tiradas de forma rápida, e tudo parece tão fugaz como as notícias/informação/publicidade que acabam por reflectir, no fundo, a rapidez do tempo e das vivências próprias da contemporaneidade. Os fotógrafos foram cedendo ao longo do tempo ao digital. Fotografar em película, a médio e grande formato, é um processo que se torna cada vez mais difícil de suportar, face às exigências de resposta ao mercado.
Para minimizar esta situação é necessário que o indivíduo tenha consciência que a estética na arquitectura ameaça transformar-se na sua própria "Anaesthetics"[12], diminuindo por isso o sentido crítico.

9 BANDEIRA, Pedro. *Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*. Guimarães: Tese de Doutoramento, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, 2007.
10 *idem*
11 BANDEIRA, Pedro. *Fotografia de Arquitectura Defeito e Feitio*. 2008. Disponível em: <http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=32> Acesso em: 15 Mar. 2011.
12 LEACH, Neil. *A Anestética da arquitectura. Lisboa: Antígona.* 2005.

É essencial ser consciente e não reduzir a obra arquitectónica a um mero jogo formal e sedutor, sem um sentido teórico e prático para o sustentar, ou seja, sem uma fundamentação ao nível intelectual, filosófica ou experimental.

"(...) *a sedução está em toda a parte, apoia-se na circulação de intercâmbios e lubrifica as relações sociais. E será precisamente a carência de significado desta circulação que acentua a impotência da nossa sedução contemporânea.*"[13]

Todo aquele que só encontra o raciocínio na utilização de fundamentos e considerações castradores, em que os projectos que se destacam apenas e só pela imagem na vertente sedutora que apresentam, entram frequentemente em contradição. Isto porque não encerram uma base teórica e motivam pela sua inflexibilidade, a imagem no contexto da reprodução estética e vazia de conteúdos, e originam que este conteúdo não vá para além da imagem em si.

A sociedade tende a acomodar-se num mundo onde "*existe cada vez mais informação, e cada vez menos significados*"[14]. Por isso, a interpretação de um objecto pode passar a leitura como imagem inerte ou vazia de conteúdo.

A ideia é suportada por um misto de vários encontros agregados, articulações de estados mentais e materiais, abstracções e efeitos que moldam a sensação, percepção e reacção. Através da imagem, invadimos a dimensão da associação de sentidos. Com efeito, assumimos uma posição e atitude que, através de um nível conceptual da percepção, nos leva a assumir as imagens como um veículo intermediário.
Os fotógrafos que se seguem como caso de estudo, Daniel Malhão e Miguel Coelho, abordam estas questões. Estes dois autores são, como desenvolveremos posteriormente, exemplos na produção de um trabalho com qualidade na comunicação de arquitectura.

142

143

144

145

13 LEACH, Neil. A Anestética da arquitectura. Lisboa: Antígona. 2005. p.125.
14 BAUDRILLARD, Jean. Citado por Neil Leach in LEACH, Neil. A Anestética da arquitectura. Lisboa: Antígona. 2005. p.125.

Calvin & Hobbes POR BILL WATTERSON Tradução de Helena Gubernatis

146

DANIEL MALHÃO [15]

Com formação na área da pintura, foi na fotografia que Daniel Malhão encontrou a sua forma de expressão, profissionalizando-se com o curso na Ar.Co. De certa forma a arquitectura sempre esteve presente no seu percurso, desde sempre houve um interesse em ver, ler, observar arquitectura, e o seu trabalho tem sido caracterizado pela relação entre esta área e a fotografia.

Para o artista estas disciplinas (arquitectura e fotografia) unem-se interdisciplinarmente "(...) *numa vertente específica na qual não interessa a pureza disciplinar, mas antes uma atitude perante o mundo captado, resultante de uma determinada linhagem, e pertinente na contemporaneidade onde habitam as formas híbridas e flexíveis*."[16]

Daniel Malhão mais do que fotógrafo, é artista. Apesar de realizar também trabalho com intuito comercial, ao qual daremos mais relevo neste capítulo, a sua actividade caracteriza-se essencialmente pelo desenvolvimento da fotografia de autor, exibida em diversas galerias, em particular na galeria de arte contemporânea Cristina Guerra, em Lisboa. Os seus trabalhos revelam um sentido do monumento, explorando dialéticas como obra/ruína e construção/reconstrução. A fotografia materializa o lugar.
A série *Unfinished Project* 2011 (147), apresentada também no seminário *Na superfície: imagens de arquitectura e espaço público em debate*, na FAUP, parte destes pressupostos. Esta série é formada por um conjunto de oito imagens alusivas às ruínas junto do Cabo Espichel, que tem a particularidade de ser constituída por imagens obras inacabadas, provavelmente embargadas, já que se edificam em paisagem protegida.

147

Daniel Malhão, nasceu em 1971, na cidade de Lisboa, onde vive e trabalha actualmente.
Após um ano no curso de pintura na Faculdade das Belas Artes da Universidade de Lisboa, ingressa em 1995 no curso de Fotografia no Ar.co, Centro de Comunicação Visual, também em Lisboa.
Em 2000, realiza um intercâmbio com The School of the Art Institute of Chicago – Filmmaking Department, em Chicago, EUA. Cinco anos depois, participa no programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística: Fotografia, na Fundação Calouste Gulbenkian.
Recebeu diversas bolsas de estudo ao longo do seu percurso como estudante.
Individualmente já expôs na Gallerie Anne Barrault, em Paris; Galeria Nara Roestler, São Paulo, Brasil; Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal; e na Art Attack & Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha, Portugal.
Colectivamente também já expôs em diversas galerias, entre as quais saliento a exposição SP Arte 2006, Baginski Contemporary Photography, Pavilhão da Bienal, São Paulo, Brasil, e Atelier Nuno Teotónio Pereira – Arquitectura e Cidadania, Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal, em 2004.
Colaborou ainda como fotógrafo editor na Pangloss Magazine (Contemporary Art) e JA (Jornal de Arquitectos). *

15 Todo o texto produzido tem como base a entrevista que segue em anexo, sobre o artista Daniel Malhão.
16 MENDES, Carla de Utra. *Daniel Malhão Exposição*, 2011. Disponível em: < http://www.artecapital.net/recomendacoes.php?ref = 398 > . Acesso em: Junho 2011.

* Galeria Cristina Guerra. Daniel Malhão. Dísponível em: http://www.cristinaguerra.com/artist.curriculum.php?artistID=11, Acesso em: Junho 2011

O tema apresenta à partida, um certo questionamento político e social.[17] Podemos tecer diferentes leituras contudo, percebe-se que o sentido de monumento é absolutamente transversal e característico.

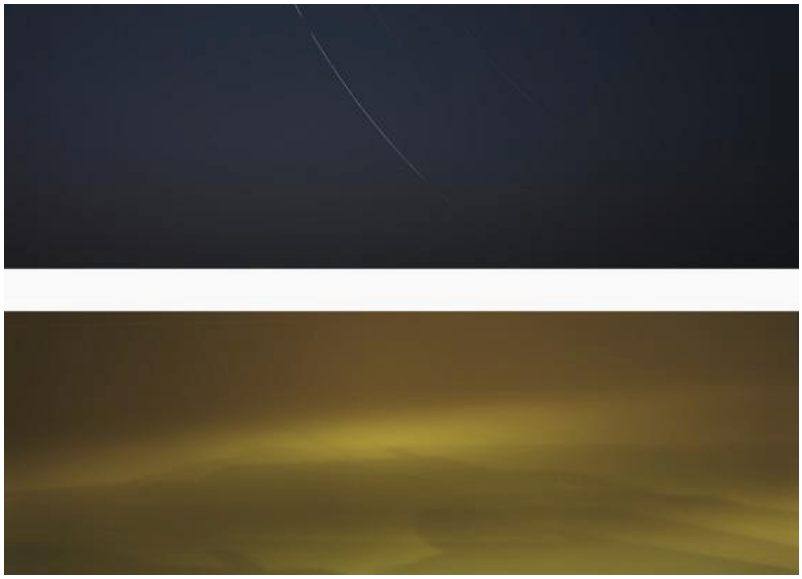
A instalação da exposição na galeria Cristina Guerra tem uma disposição muito especial. À medida que se percorre a exposição na galeria, a ruína torna-se cada vez mais evidente. Estabelece-se, assim, uma analogia com a paisagem: à medida que avançamos nela a ruína torna-se mais visível. Ou até uma analogia com a vida: à medida que prosseguimos no nosso percurso as memórias tornam-se mais profundas.

Nesta exposição observa-se, por isso, um sentido evolutivo que se desenvolve da casa com mais solidez para a estrutura menos consistente. O percurso progride em direcção ao mar, e as estruturas assemelham-se a templos romanos onde o sentido de fundação é extremamente importante.[18] Podemos então definir três grandes chavões neste projecto: Paisagem; Arquitectura; Ruína.

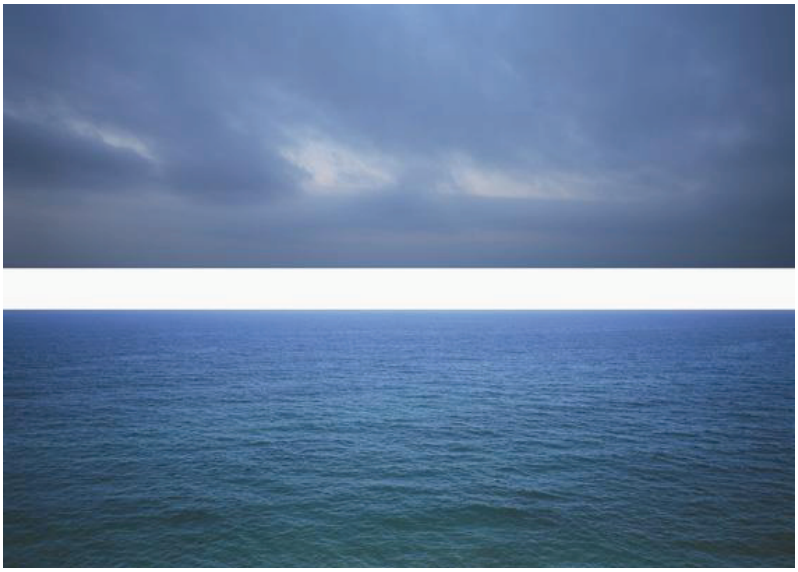
As far as I can see 2008 (148-151), insere-se num contexto completamente diferente. O tema explora a percepção, o acto de ver, em formato díptico. As questões levantadas pelo artista giram em torno dos limites e do alcance da visão. Questionam a tomada de decisão de um determinado enquadramento por parte do fotógrafo e levantam o tema de decisão de um determinado plano em face de outro.

Estas imagens, em díptico, sucedem-se uma após outra e complementam-se. Apesar de uma autonomia formal, constroem uma nova linguagem num jogo em que ambas dialogam de uma forma muito forte.

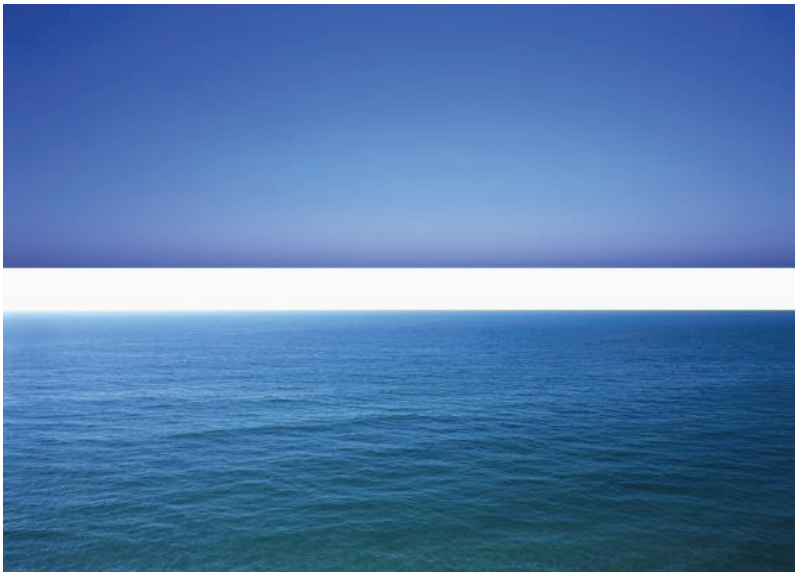
17 MALHÃO, Daniel. Entrevista por Isabel Gomes. Lisboa, Portugal, 2 Junho 2011.
18 MENDES, Carla de Utra. *Daniel Malhão Exposição*, 2011.
Disponível em: < http://www.artecapital.net/recomendacoes.php?ref = 398 > . Acesso em: Junho 2011.



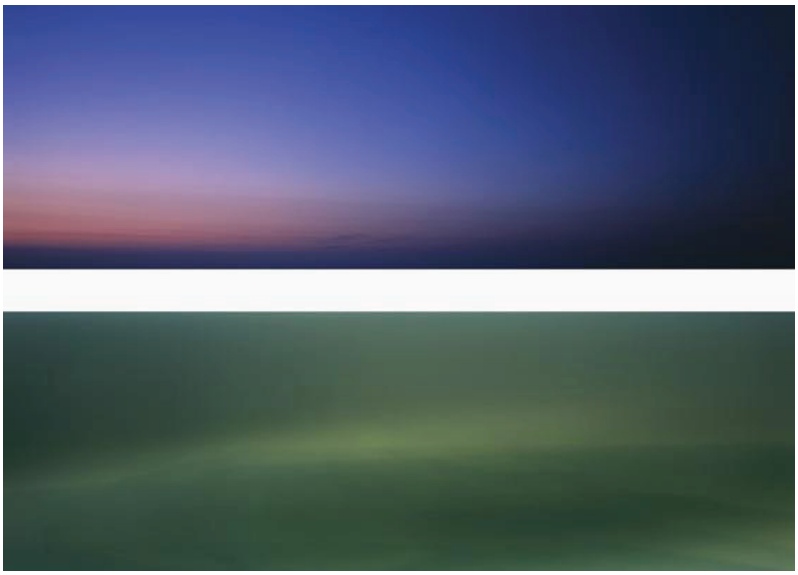
148



149



150



151

Inúmeros projectos seriam merecedores de destaque na obra de Daniel Malhão, como por exemplo: *Posto de Abastecimento Quinta da Mougueta Mafra*, 2010; C*ampo de Jogos Zona Industrial Massamá*, 2010, *Porto de Sines*, 2008; ASA, 2008; *Ultra Sons,* 2006; *Inca*, 2006; *Making Of*, 2005; *No Matter Never Mind,* 2004; *Meteorologia*, 2003; *Box Officie,* 2002; entre outros. Mas parte-se para uma escolha consciente de focar, neste capítulo, o trabalho mais ilustrativo/documental da fotografia de arquitectura face ao seu trabalho de autor. Esta decisão tem como principal intuito perceber a atitude de um artista perante o desenvolvimento de um trabalho comercial.
Entender a relação do autor e cliente, neste caso o fotógrafo e arquitecto, compreender o processo das etapas de desenvolvimento do registo documental de uma obra arquitectónica e conhecer a própria perspectiva do artista face a este tema, são os principais pontos explorados.

Para o fotógrafo a arquitectura e a fotografia funcionam tão bem em conjunto por serem duas gramáticas tão díspares: "(…) *completamente diferentes: uma define linguagem tridimensional, que envolve tempo e uma experiência directa, enquanto que a outra é bidimensional, desprovida de tempo, o que faz com que funcionem tão bem*(…)."[19]

No testemunho de Daniel Malhão percebe-se que faz fotografia de arquitectura de uma forma envolvente e, normalmente, acaba sempre por se rever no projecto e gostar do resultado final.
O trabalho que marcou na sua carreira um ponto de viragem foi uma encomenda que surgiu para a exposição comissariada por João Afonso, para o retracto da obra de Teotónio Pereira, no Centro Cultural de Belém, em 2004. Daniel Malhão interpreta o tema da obra de Teotónio Pereira e não se limita a registar ou ilustrar o seu edifício.

"*Eu assumo este tema, e vou elaborar sobre esse tema, e não ilustrar o assunto.*"[20.]

A encomenda feita pelo comissariado da exposição, adivinhava-se ilustrativa, contudo, no momento de fotografar, o autor sente que deve estabelecer uma relação interpretativa com o tema.
A imagem cedida pelo autor (152), foi a primeira fotografia que iniciou a reportagem do edifício das Águas Livres e revela, explicitamente, o rumo que o fotógrafo quis tomar na encomenda.
O edifício das águas livres em Lisboa tem uma orientação Nascente-Poente, e pelo facto da fachada principal ser a Este, existe uma relação visual mais clara com o Castelo de São Jorge. Num primeiro momento, se a reportagem fosse de carácter mais ilustrativo, adivinhavam-se enquadramentos que traduzissem essa mesma relação visual. Contudo, o olhar mais atento do autor na experiência espacial do edifício percebe uma abertura visual do bloco de habitação colectiva ao estuário do Tejo, no momento em que o desenho dos apartamentos do topo Sul se abre para o rio.

19 MALHÃO, Daniel. Entrevista por Isabel Gomes. Lisboa, Portugal, 2 Junho 2011.
20 *idem*

Esta relação quase inesperada, mas tão intensa na experiência do edifício, foi determinante o início do trabalho, tal como a fotografia o comprova.
A imagem tirada do 4º piso do topo Sul está sobre exposta no lado direito da imagem. Segundo o autor já teria sido tirada sobre-exposta, mas no trabalho de pós-produção este contraste é ligeiramente exagerado, de forma a desvanecer a envolvente próxima e permitir uma sensação de abertura na direcção Sul. Esta abordagem mais livre e talvez mais inesperada, enfatiza a relação que o edifício desenvolve com o Tejo e decorre da própria vivência e experiência do autor nos espaços.
A exposição foi um sucesso sendo a primeira vez que uma encomenda foi incorporada no trabalho autoral do artista.

"*Foi este trabalho que abriu o tema da arquitectura para o meu trabalho pessoal. É um projecto que parte de uma encomenda e estava-se à espera que fosse um trabalho documental, mas eu transformei-o numa outra coisa.*"[21]

Foi esta fotografia em particular, que transformou a relação do autor com a fotografia de arquitectura. A partir deste momento, Daniel Malhão sente que registar arquitectura deixa de fazer sentido, o importante é, sempre que a encomenda permitir, estabelecer uma relação conceptual e transformar cada reportagem num tema, de forma a que cada série se torne livre e enriquecedora. E este trabalho é disso um excelente exemplo, apesar de começar com uma encomenta muito objectiva, a série desenvolve-se com propósito artístico adquirindo uma linguagem muito própria.
O autor representa, a cada imagem, cria uma narrativa e uma leitura face às circunstâncias.

152

21 *idem*

Daniel Malhão aceita qualquer trabalho que lhe é proposto, seja comercial ou artístico, e a forma como os explora é claramente mais ou menos aprofundada, dependendo do seu interesse.
Apesar de se identificar mais com o desenvolvimento de fotografia de autor, também desenvolve um trabalho documental de arquitectura. Durante um certo período, fotografou os edifícios para os arquitectos Aires Mateus (153-166) e actualmente acompanha a reabilitação de uma ruína, um projecto de Gonçalo Byrne, em co-autoria com Patrícia Barbas e Diogo Lopes. Daniel Malhão tem acompanhado todas as fases da obra, e o seu registo actualmente, Junho de 2011, prende-se com um processo documental e ilustrativo.

Apesar disso Daniel está muito envolvido e "*ansioso para perceber quando é que passam para as próximas fases da obra.*"[22]

Quando faz fotografia de arquitectura torna-se imprescindível uma primeira conversa com o arquitecto antes de avançar para a visita à obra. Este primeiro contacto é essencial para um conhecimento arquitecto/ fotógrafo, mas também para construir um entendimento fundamentado sobre o edifício. Discute-se o projecto, as intenções e as linhas fortes, explicam-se os desenhos e apresentam-se as maquetas. Após um estudo prévio do terreno, da luz, e do edifício, segue-se uma primeira visita à obra. Neste primeiro contacto, tendo já um estudo prévio realizado, é necessário ter em atenção as condições luminosas do próprio dia e certos elementos que só são possíveis de perceber, com a própria visita.
Seja um trabalho em digital ou analógico, a primeira visita ao terreno tem um carácter explorativo e de análise: percebem-se os melhores ângulos, e quais as horas ideais para fotografar cada imagem. Mesmo com uma ideia predefinida do trabalho a realizar após a conversa com o arquitecto, é preciso ter em atenção certos elementos que só são possíveis de observar no terreno. Assim nesta primeira sessão, independentemente do equipamento, o fotógrafo frequentemente não vai além de duas ou três imagens, já que o importante é analisar cada enquadramento e perceber qual a altura e hora ideal para o fotografar.
Existe, neste processo de trabalho, uma grande ponderação, um enorme estudo, e sentido crítico. O fotógrafo tem consciência que cada disparo deve ser meticulosamente reflectido, já que exige um custo elevado ao cliente.
A segunda sessão é muito mais intensa. O autor Já se conhece o sítio, sabe o momento exacto para fotografar cada enquadramento, e testa todas estas situações de forma intensiva e eficaz.
As sessões posteriores são normalmente de detalhe ou para corrigir uma ou outra imagem menos bem conseguida. São sessões que giram à volta do pormenor, de retoques, de forma a concluir e fechar o ciclo projectual.
No total são quatro podendo estender-se até seis sessões, que se prolongam durante dias inteiros, e que dependem claramente de cada projecto, das condições climatéricas e dos objectivos. Mas são sessões,

22 MALHÃO, Daniel. Entrevista por Isabel Gomes. Lisboa, Portugal, 2 Junho 2011.

em que o fotógrafo observa, contempla de forma atenta e lenta. E é esse conhecimento que lhe dá a noção dos contrastes de cor que vão surgindo mediante a exposição solar e das nuances tonais que mudam ao longo do dia, conduzindo-o numa procura do momento certo para fotografar cada imagem pertinente.

Percebemos que Daniel Malhão trabalha com um rigor e profissionalismo extremamente elevados, facto que se confirma em todo o seu trabalho, seja ele de vertente comercial ou artístico. Tem uma atitude muito analítica perante os trabalhos que realiza, pondera cada escolha, reflecte sobre a pertinência da imagem que fotografa, observa de forma astuta e inteligente cada enquadramento e esmiúça todas as potencialidades que cada projecto lhe oferece. Para o fotógrafo, quinze ou dezasseis imagens são suficientes para ilustrar um edifício, independente do tamanho ou da complexidade da obra. Tem uma atitude muito reflectida dos enquadramentos escolhidos e a opção estritamente necessária dos ângulos seleccionados para uma compreensão geral do edifício. E este modo de trabalhar, muito ponderado, acaba por distinguir o fotógrafo de uma corrente mais comercial, que invade as várias plataformas informativas e que trata a fotografia como um produto inteiramente comercial.

"*Eu prefiro fazer uma fotografia esperando que o sol incida da forma ideal, com a luz perfeita, do que ter quatro ou cinco fotografias parecidas e redundantes. E por esse motivo, é preciso voltar a um sítio vezes e vezes sem conta.*"[23]

Segundo Daniel Malhão, uma boa fotografia pode fazer-se com qualquer tipo de dispositivo fotográfico. Contudo, existem diferentes capacidades técnicas que cada um deles levanta, com diferentes tempos inerentes ao processo.

Com o digital, existe uma extrema facilidade em produzir imagens e uma rapidez de visualização notável que acaba por negligenciar uma certa crítica ao trabalho produzido. Quando Daniel Malhão começou a trabalhar com este tipo de equipamento tinha a sensação de que as perguntas viriam sempre depois, em pós-produção, e tentava compensar esta ausência crítica com um elevado número de imagens. Mas reconhece que esta atitude leva uma displicência. Como já referi anteriormente, hoje em dia trabalha em digital com a mesma responsabilidade que teria num processo analógico. Esta atitude analítica, consciente e responsável, elimina custos desnecessários que se podem revelar insuportáveis ao longo de vários projectos.

A fotografia de arquitectura é, provavelmente, das áreas com uma linguagem mais codificada. Segundo o autor, tem que se ser objectivo, eficaz e pragmático. Claro que depois, dentro do registo se podem efectuar algumas variações. Mas se o propósito é ilustrar da forma mais eficaz, a proposta arquitectónica, o importante é ser directo e preciso nas escolhas, e estar atento às solicitações de cada obra.

Tal como um arquitecto encara o projecto de arquitectura, Daniel Malhão

23 MALHÃO, Daniel. Entrevista por Isabel Gomes. Lisboa, Portugal, 2 Junho 2011.

documenta cada edifício mediante as características singulares que este possui.
"*É o edifício que vai dar o alinhamento, é o terreno e a mancha de implantação que me vão dar as horas que eu vou lá fotografar, os ponto de vista, o tipo de luz.*"[24]

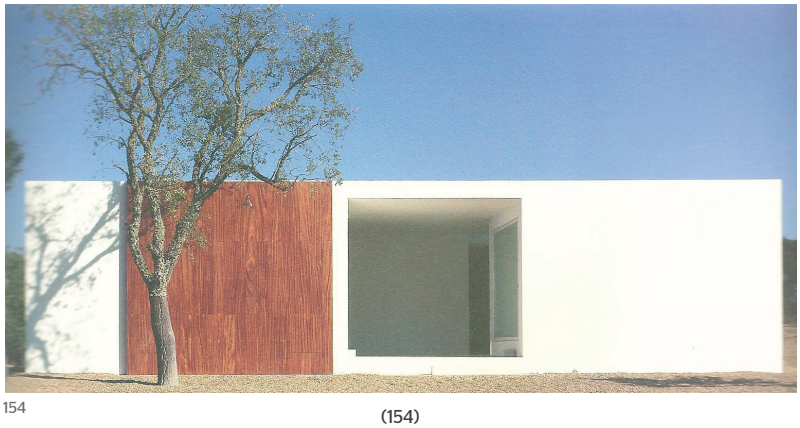
Mas também reconhece que há situações completamente codificadas, das quais não prescinde, já que têm um grau de definição muito bom e dão uma resposta eficiente e clara face ao problema. Este tipo de fotografia tem regras para tudo, e muitas delas são mudas, portanto é necessário que o fotógrafo as conheça e tenha consciência delas, de forma a articular o que é o cânone e perceber se o cumpre ou o contradiz.
Daniel Malhão sublinha que os códigos/regras a que a fotografias comercial de arquitectura está sujeita são muito condicionadores, e há certos enquadramentos e ângulos praticamente pré-determinados.

O artista concretiza: "*Imagine, uma coisa simples: um paralelepípedo. Se eu estiver a fazer um trabalho comercial de arquitectura, eu faço quatro fotografias completamente paralelas ao alçado, e para isso eu não preciso de ter ideias.*"[25]

São este tipo de fotografias que seguem os cânones, e que deixam espaço para o fotógrafo investir noutras imagens com um teor mais pessoal (153-155).

153

24 *ibidem*
25 *idem*



(154)

155

(155)

pessoas nas imagens de arquitectura. Talvez porque as pessoas distraem da percepção das formas, ou talvez porque a forma deva ser reconhecida por si só, sem artifícios. É pelo menos este o entendimento de Daniel Malhão.
A introdução da escala humana nas fotografias de arquitectura de Daniel Malhão não é muito frequente. Defende que, para os habituais observadores, qualquer elemento serve como referência à escala seja uma cadeira, uma tomada eléctrica, ou outro qualquer objecto.
Sente que a introdução da escala humana absorve o observador, provoca um desvio, mesmo que inconscientemente, da atenção do olhar para a pessoa que está na imagem, e Daniel tenta evitar isso, ou melhor, pondera cuidadosamente se faz ou não sentido. E se fizer, a figura humana é colocada no sítio certo.

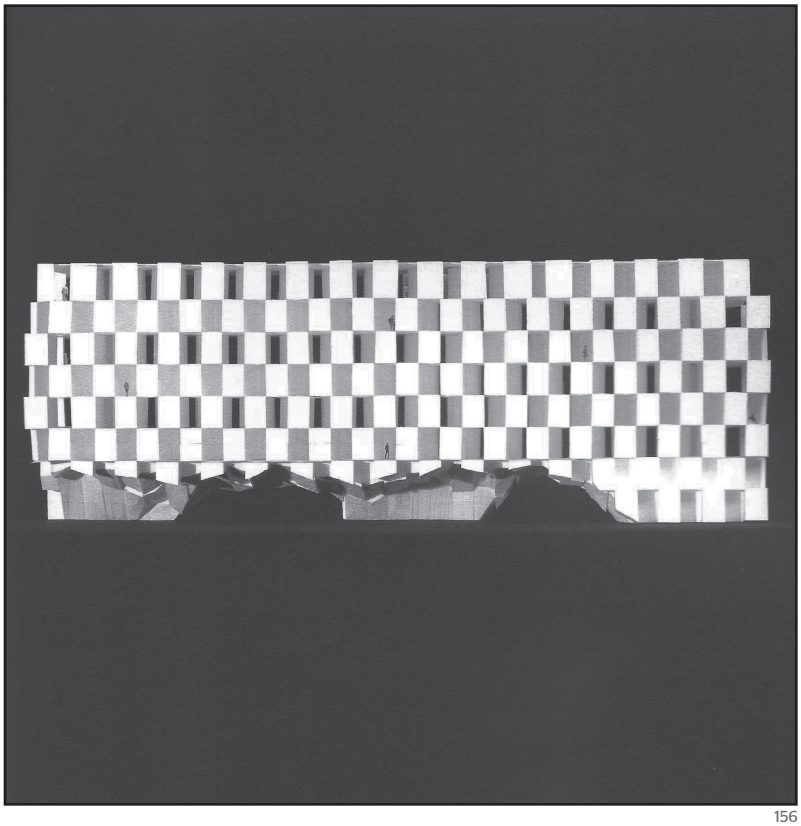
"*É uma questão que tem de ser ponderada e analisada. Podem ou não estar, dependendo da circunstância.*"[26]

Ao contrário de muitos colegas de profissão, Daniel Malhão nunca imaginou ter uma plataforma web para divulgar o seu trabalho. Não tem motivação ou interesse.

"*As coisas são um pouco frias na Internet. (…) Aquilo que eu gosto é que as pessoas vejam as fotografias ao vivo com a cor que eu escolhi, com o tamanho que eu designei, e com as molduras que seleccionei. A fotografia para mim não é algo que tanto faz em grande como em pequeno. Podemos ver pelo que está aqui exposto. Eu coloco isto [e aponta para umas as fotografias] na internet e não tem interesse nenhum. Não é de todo a mesma coisa.*"[27]

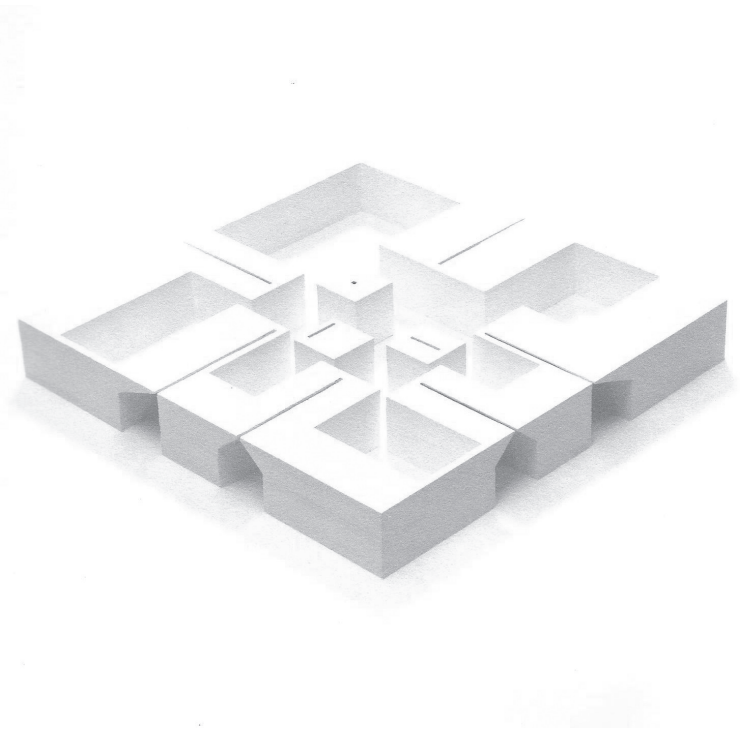
A motivação encontra-a em cada projecto que desenvolve e a cada novo olhar que aprende com cada trabalho. O seu processo de trabalho transpira dedicação, disciplina, rigor e entusiasmo.

26 MALHÃO, Daniel. Entrevista por Isabel Gomes. Lisboa, Portugal, 2 Junho 2011.
27 *idem*



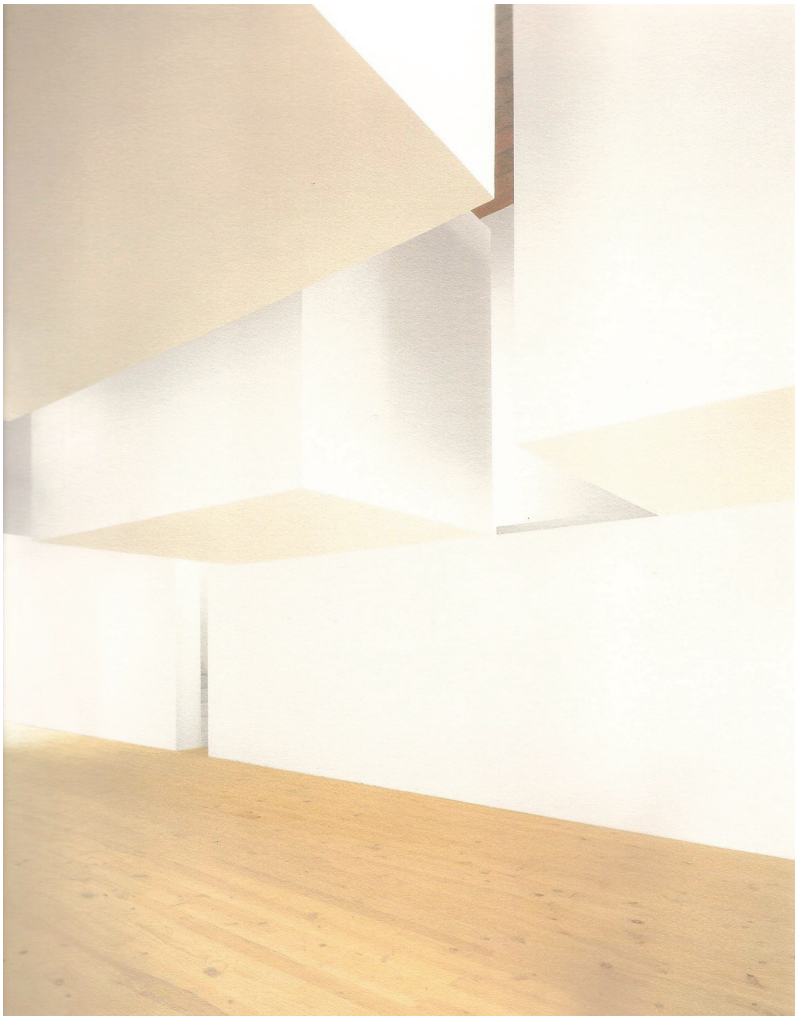
156

157



158

159



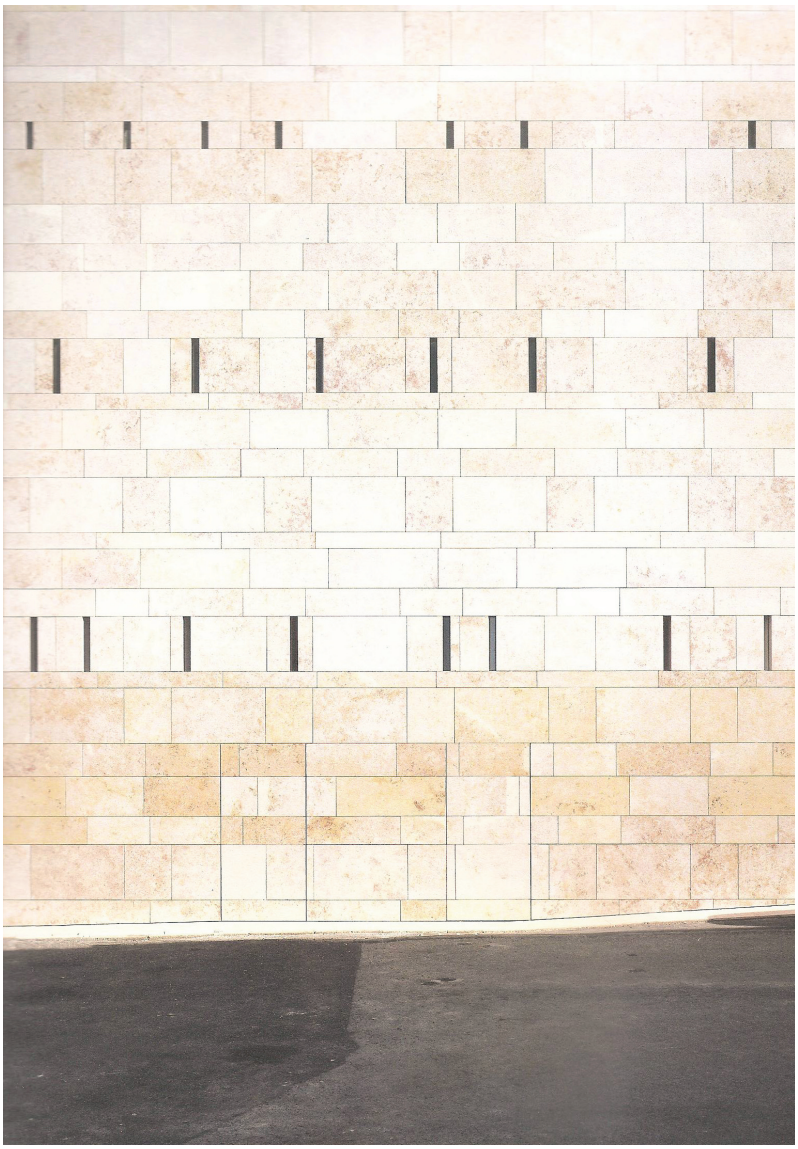
160

161

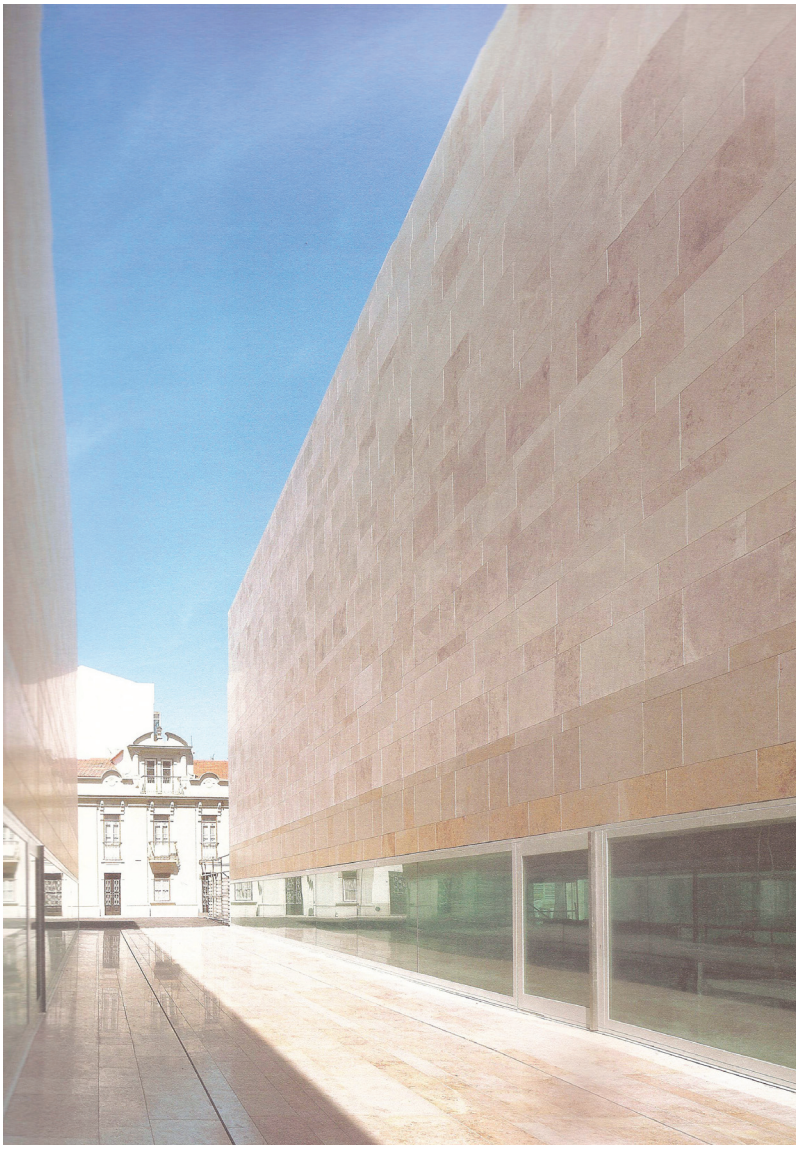
162

163

164



165



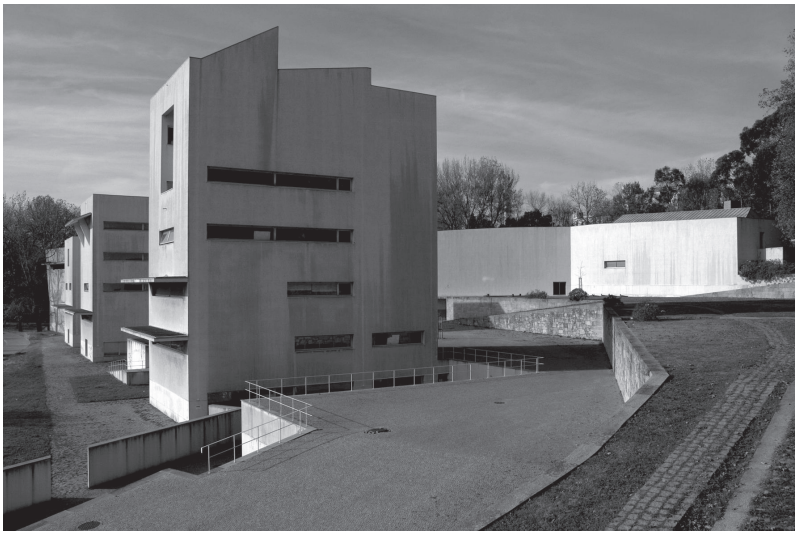
166

Miguel Coelho [28]

168

Miguel Coelho, nasceu em 1977, na cidade do Porto, onde vive e trabalha actualmente.
Licenciou-se em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade de Porto, Portugal, em 2001, e seis anos depois, em 2007, ingressou na faculdade de Belas-Artes da Universidade de Barcelona, Espanha, para frequentar o Mestrado onde profissionalizou a sua formação na área da fotografia de arquitectura.
Durante o seu percurso académico foi autor de "o porto da escola", projecto fotográfico sobre a produção arquitectónica da Escola do Porto nos últimos 50 anos.
É professor e instrutor em diversos cursos e workshops de fotografia, nomeadamente no Instituto Português de Fotografia como professor especializado em fotografia de arquitectura.
Em 2005 cria "miguel coelho | fotografia de arquitectura".
Colabora regularmente com diversas publicações nacionais e internacionais especializadas na área.
O seu trabalho é representado pela agência Arcaid Images (Reino Unido) e por clicarQ (Espanha).
Trabalha essencialmente, em Portugal e Espanha.*

De formação arquitecto, Miguel Coelho (168) é um dos fotógrafos que representa a nova geração.
A fotografia sempre esteve presente ao longo de todo o seu percurso, e embora não tenha sido a sua primeira escolha para sua licenciatura, a profissionalização nesta área tornou-se inevitável.
Desde os nove anos de idade que tem contacto com o laboratório de fotografia, mas só se profissionalizou no momento em que ingressa no Mestrado em Belas-Artes na cidade de Barcelona.
Apesar de produzir trabalho de autor, sempre relacionado com o tema da cidade, das arquitecturas anónimas e das paisagens construídas e desconstruídas, Miguel Coelho define-se como fotógrafo de arquitectura, pois é nesta área que o seu trabalho tem mais visibilidade e na qual se especializou.
O projecto *O Porto na Escola* (167) editado em livro e realizado durante o seu percurso académico tornou-se elemento impulsionador pelo gosto da fotografia de arquitectura.
Esta reportagem fotográfica poderia ser, à primeira vista, uma série documental sobre a obra desenvolvida nos últimos cinquenta anos da arquitectura portuguesa de referência, contudo o seu trabalho abrange uma outra dinâmica. O seu projecto inicia-se com a Casa de Chã da Boa Nova de Álvaro Siza, e acaba propositadamente, no novo ícone da cidade invicta, a Casa da Música desenhada por Rem Koolhaas, que não constitui obviamente, parte da linguagem da Escola do Porto. Neste sentido, mais do que uma retrospectiva documental, este trabalho constitui um pensamento crítico. *O Porto na Escola* coloca interrogações sobre o que poderão ser as transformações na linguagem arquitectónica da escola de referência, questiona a sua abertura a outro tipo de expressões e mais do que isso, a um processo diferente de pensar arquitectura.



167

28 Todo o texto produzido tem como base a entrevista que segue em anexo, sobre o fotógrafo Miguel Coelho.

* COELHO, Miguel. *Miguel Coelho* 2005. . Dísponível em: http://www.miguelcoelho.com/bio/, Acesso em: Ago 2011.

Pelo facto do seu trabalho se focar essencialmente na divulgação de arquitectura, é fundamental para Miguel Coelho a plataforma que difunde o seu trabalho. O sítio *miguelcoelho.com* tem neste momento quarenta e quatro projectos *online*, divididos em seis categorias: edifícios públicos, habitação plurifamiliar, habitação unifamiliar, outros, e reabilitação. Embora as suas reportagens sejam compostas por mais elementos, as imagens que integram a publicação *online*, revelam uma escolha criteriosa, com os enquadramentos elementares e indispensáveis para a compreensão do projecto de arquitectura. O registo das habitações unifamiliares não vão, em média, além de dezoito imagens, e obras mais complexas como uma habitação plurifamiliar, ou edifícios públicos são documentados entre vinte e cinco e vinte e nove registos. Assim, ao contrário de alguns colegas de profissão, que tratam a fotografia de arquitectura como um produto de publicidade, inteiramente comercial, e que inundam os seus sítios com centenas de imagens por cada reportagem, Miguel Coelho escolhe cada enquadramento de forma rigorosa, prudente e reflectida. Cada opção que faz é pertinente e revela uma análise sobre as intenções de projecto muito eficaz.
O seu trabalho é, hoje em dia, realizado inteiramente com a câmara digital. Neste equipamento, Miguel vê a principal vantagem que marca a diferença na resposta a uma encomenda nos dias de hoje: a rapidez.

"*Fotografar numa câmara digital estamos a falar de uma redução de tempo de setenta a oitenta por cento face a uma câmara de grande formato, com tudo o que isso implica de bom e mau.*"[29]

A divulgação da informação faz-se de facto de uma forma vertiginosa. É fácil encontrar como novidades certas reportagens de projectos de arquitectura, que já foram publicitados há dois ou três meses em blogs ou outro tipo de plataformas informáticas. Neste sentido, para o tipo de mercado que Miguel dá resposta é imprescindível produzir de forma veloz e eficaz, acompanhando sempre as novas tecnologias para uma resposta válida.

"*Hoje em dia é muito importante a rapidez. Quem não conseguir dar uma resposta rápida face aos pedidos das revistas e sites fica inevitavelmente para trás. Hoje a difusão de informação faz-se a uma velocidade muito acelerada, e temos que nos adaptar às exigências dos meios.*"[30]

O método de trabalho de Miguel Coelho não se rege por um processo pré-determinado. O seu processo é genericamente igual ao Daniel Malhão mas com resultados distintos. A situação ideal será aquela que se divide em três etapas fundamentais. Num primeiro momento, o fotógrafo contacta o arquitecto para conversar sobre o projecto, estudar os desenhos, ver as fotografias do terreno, observar as maquetas, entender o programa, o local, e as preocupações projectuais na resposta que é dada. Num segundo momento, realiza uma visita à obra acompanhada pelo arquitecto, na qual se analisa os momentos relevantes do projecto,

29 COELHO, Miguel. Entrevista por Isabel Gomes. Porto Portugal, 28 Julho 2011
30 *idem*

estuda-se a luz e presume-se um ou outro ponto de vista primordial para o seu documento. Num terceiro momento, Miguel dirige-se sozinho ao local para realizar o trabalho.

"*Acontece um pouco de tudo, mas sempre que possível tento falar com o arquitecto para perceber as suas intenções de projecto e conhecer o projecto antes de ir a obra.*"

Estas três etapas são cumpridas sempre que existe oportunidade contudo, ao longo destes anos de trabalho, o fotógrafo tem clientes habituais, arquitectos, com os quais nunca travou conhecimento para conversar pessoalmente sobre o trabalho que vai desenvolver. Situação que não constitui em si um problema, pois devido à sua formação, Miguel Coelho tem competências técnicas e uma sensibilidade acrescida para construir um entendimento consciente e acertado das opções projectuais tomadas pelos seus clientes. Assim, uma visita ao local é por vezes suficiente para a compreensão das opções de projecto e da forma como deve operar em campo.
Ainda na terceira etapa, o fotógrafo não parte para o terreno com uma ideia pré-definida dos enquadramentos ideais, e dos ângulos eleitos.

O estudo prévio dá-lhe informação suficiente para que possa suspeitar que um ou outro elemento são fundamentais no seu registo da obra, contudo sente que no terreno tudo pode mudar porque " (...) *há uma árvore que eu não esperava, ou porque uma nuvem aparece e o dia fica cinzento, ou porque há um carro está estacionado na fachada.*"[31]

Assim, da mesma forma que evita a visualização de fotografias de outros autores sobre a obra que fotografará, para não se deixar influenciar, também não gosta de definir *a priori* os enquadramentos a registar. Gosta de agir conforme o instante. A fotografia surge face às circunstâncias, conjugando as características do momento com o impulso de fotografar no confronto com o edifício, o terreno, as condições lumínicas e a ocasião.

"*Mas quando eu digo que não planeio é porque não determino um ponto de vista à partida, procuro o que a obra tem para dar e não me preocupo com o ângulo que seria esperado. O enquadramento que eu quero é aquele que é o mais conveniente e aquele que eu acho que no dia será melhor.*"[32]

Mesmo partindo de uma interpretação pessoal e rigorosa, a fotografia de arquitectura tem de constituir um documento objectivo na transmissão da ideia de projecto. E é este aspecto que converte esta área da fotografia numavertente tão particular.

Como refere o fotógrafo "(...) *o que torna a fotografia de arquitectura tão*

31 *ibidem*
32 *idem*

especial, é a parte concreta e objectiva de comunicar arquitectura"[33].

Para comunicar de forma fiel, a interpretação que o fotógrafo faz da obra que regista, tem de se aproximar o mais possível das intenções projectuais que o arquitecto explora no desenho espacial. Neste sentido, a reportagem fotográfica tem que transmitir as preocupações do autor, o arquitecto.

Miguel Coelho explica: " (...) *enquanto fotógrafo de arquitectura eu não posso fotografar o Álvaro Siza, o Frank Gehry e Zaha Hadid da mesma maneira. Os três tem atitudes muito diferentes, comunicam com as pré-existências de forma muito distinta e quando a visão do fotógrafo se sobrepõem à visão do arquitecto, (…) a fotografia deixa de ser de arquitectura e passa a ser de autor."* [34]

Fazer uma reportagem de um edifício que é completamente autista à relação da obra com a envolvente, não pode ser igual à reportagem fotográfica de um edifício que se encontra integrado no terreno. Atitudes projectuais distintas têm que corresponder a reportagens fotográficas divergentes, e quando isso não acontece o fotógrafo " (...) *vai falhar inevitavelmente na comunicação de arquitectura."*[35]
Esta sensibilidade deve-se muito provavelmente à formação adquirida como arquitecto.

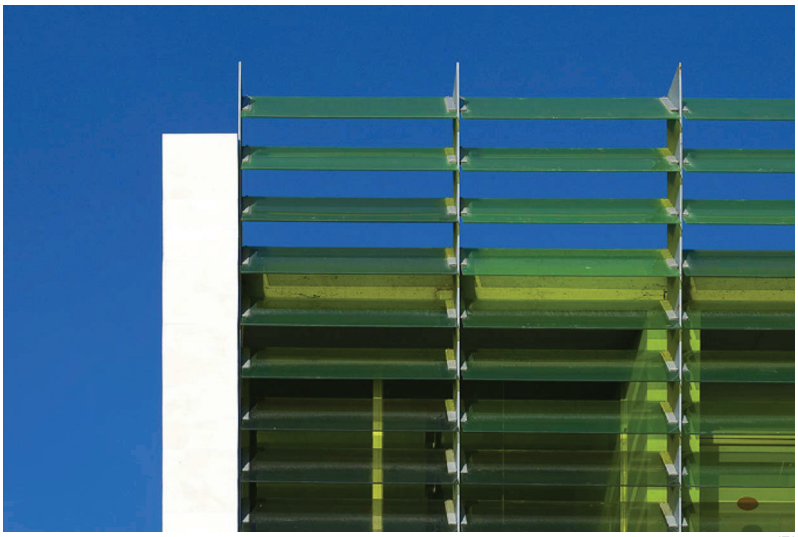
"*Uma boa fotografia pode não ser uma boa fotografia de arquitectura. Porém, uma boa fotografia de arquitectura tem que comunicar e representar, mais do que a visão do autor fotógrafo, a visão do autor arquitecto. Para mim isso é o mais importante.*
A pior coisa que pode acontecer, é quando o arquitecto olha para as fotografias e não vê nada do que ele tinha pensado para o projecto."[36]

A comprová-lo temos como exemplo a reportagem do edifício público *Casal de Barri,* projectado pelo arquitecto Jordi Herrero e a reportagem da escola *Garcia de Orta* projectada pelo Ricardo Bak Gordon.
No primeiro caso (169-174), o volume é um paralelepípedo que não estabelece nenhuma relação com a envolvente. Esta reportagem tem um especial cuidado com a adequação da luminosidade de forma a tirar o melhor partido da paleta cromática. Dá-se ênfase aos enquadramentos que isolem o edifício; às imagens abstractas que exploram as texturas, aos jogos de cheios, vazios, opacos e translúcidos; e também aos reflexos que a luz produz nos materiais. O olhar de Miguel procura a plasticidade das formas, onde certos elementos que compõem o edifício são isolados para funcionar de forma abstracta.
As suas fotografias exploram as cores da obra e as diferentes tonalidades que variam ao longo do dia, adequando assim o olhar às potencialidades que a obra tem para oferecer.

33 COELHO, Miguel. Entrevista por Isabel Gomes. Porto, Portugal, 28 Julho 2011.
34 *idem*
35 *idem*
36 *idem*

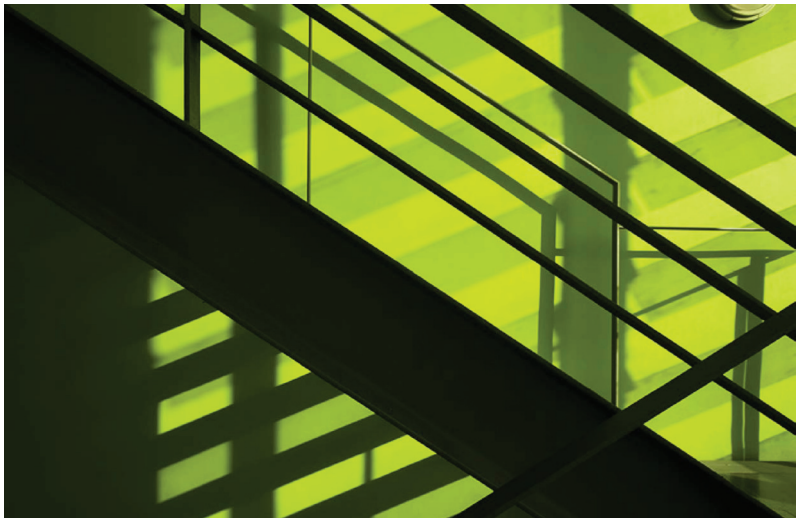
169

170

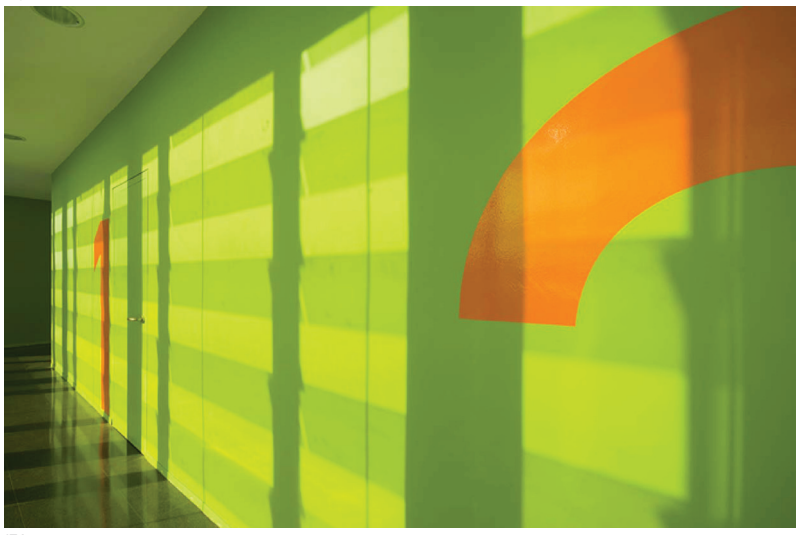


171

172



173



174

Já na reportagem da *Escola Garcia de Orta* (175-181) as preocupações são distintas.

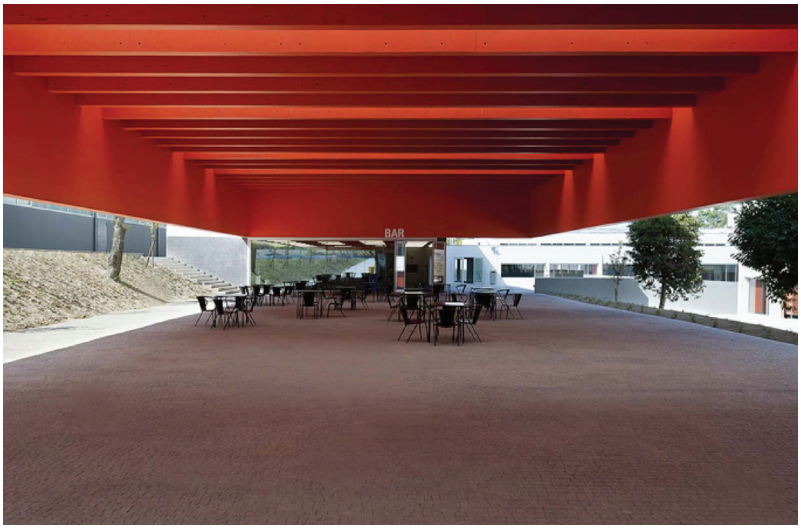
Percebe-se que Miguel procura sempre o melhor enquadramento para evidenciar as qualidades espaciais do projecto, de maneira a responder de forma interessante ao assunto que se quer salientar.

As fotografias desta reportagem focam as relações que o edifício estabelece face à envolvente e também realçam um especial cuidado no retrato do desenho dos espaços exteriores. O desenho de pavimento, a relação entre as várias cotas, os espaços com sombreamento e de convívio, são sem dúvida umas preocupações de projecto e as inquietações que levam Miguel num registo atento.

Nesta reportagem, as fotografias com um carácter mais abstracto já não se verificam. Enquadramentos que isolem certos pormenores do edifício e que formam imagens abstractas, deixam de fazer nesta obra qualquer sentido.

175

(175)



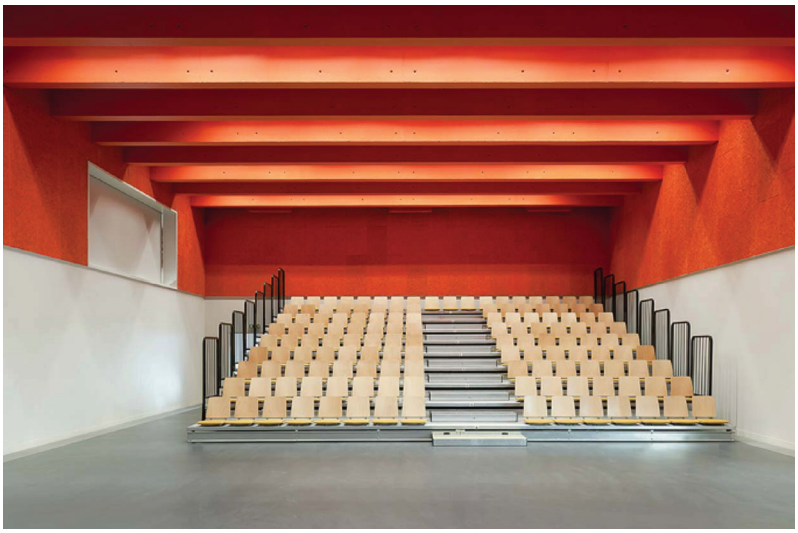
176

177

178

179

180



181

As suas reportagens podem têm uma duração muito variável, que depende claramente do edifício em questão e dos *timings* do arquitecto. Em situações esporádicas o seu trabalho poderá durar vários meses até ficar completo, por exemplo numa reportagem que inclui o acompanhamento de obra, assim como um registo da obra finalizada.
Numa situação corrente, por exemplo no documento de uma habitação unifamiliar, Miguel Coelho prefere realizar todo o trabalho numa única sessão. Esta tem a duração média de oito ou dez horas e torna-se vantajosa porque o fotógrafo aufere de todas as variações luminosas, desde a alvorada até ao pôr-do-sol, com incidência em todas as fachadas obtendo, por isso, todas as tonalidades que a luz produz no edifício.
Como já abordamos anteriormente, são vários os fotógrafos que não aprovam a introdução da escala humana na composição das suas fotografias, dentro do campo da fotografia de arquitectura. Também em Miguel Coelho, a escala humana não é elemento corrente nas suas reportagens. A sua introdução [da escala humana] na obra do autor é invulgar porque esta só deve aparecer nos momentos imprescindíveis para a comunicação espacial.

É essencial ponderar para que este não um elemento decorativo mas sim fundamental a compreensão do funcionamento espacial. "(…) *se eu fotografar uma escola primária acho que faz sentido aparecer numa ou noutra fotografia uns miúdos a correr, mas se fotografar uma biblioteca dispenso que estejam lá pessoas.*"[37]

A fotografia é um instrumento e nunca pode substituir, como é óbvio, uma visita à obra. Pode apenas dar uma ideia interpretativa do local, que por mais rigorosa que seja distancia-se sempre da "verdade" e produz em alguns casos, impressões enganadoras de espacialidade e um certo desalento na confrontação com a obra.

"*A fotografia é ficção, porque consegue pontos de vista muito improváveis, praticamente impossíveis ou porque conseguimos uma hora muito especial fotografar certa fachada, ou porque muitas vezes a sensação de espaço é diferente.*"[38]

A percepção que a fotografia constitui em si uma ficção, conjugada com uma sensibilidade interpretativa que o autor revela na reportagem de cada projecto de forma a adequar cada trabalho às intenções projectuais, torna o trabalho de Miguel singular. É esta consciência que conduz, na minha opinião, a uma fidelização dos clientes e ao sucesso de trabalho que Miguel Coelho que alcança a cada reportagem que realiza. Segundo o autor, o grande volume do trabalho que tem são de arquitectos seus clientes há vários anos.

"*Sessenta a setenta por cento do trabalho que realizo é sempre com os mesmos arquitectos, que já são clientes de há muito tempo.*

37 COELHO, Miguel. Entrevista por Isabel Gomes. Porto, Portugal, 28 Julho 2011.
38 *idem*

Esporadicamente surgem outros."[39]

A cada novo trabalho Miguel Coelho aprende uma nova forma de olhar, de interpretar e transporta sempre essa aprendizagem para o próximo projecto. E tudo isto faz parte do processo: é importante testar o que as circunstâncias motivam, experimentar novas ideias, comprar com os trabalhos anteriores e reflectir para se evoluir de forma crítica e positiva.
A motivação surge com a vontade de se superar a cada nova reportagem. O processo que desenvolve parte de uma apreciação muito reflectida do trabalho realizado: para além de analisar cada projecto que finaliza de forma obstinada, procura investigar de que forma outros autores reagiram perante a mesma situação e analisa atitudes comuns e díspares que todos autores produziram, de forma a construir uma aprendizagem sólida e consistente.

"(…) *acho que evoluo muito mais pela reflexão, quando vejo o trabalho acabado e quando vejo as mesmas obras fotografadas por outros fotógrafos. Aí olho e observo as reportagens prontas e analiso o que fizemos.*
O que um deixou de fora, ou que todos deixamos de fora. Toda essa análise constitui matéria de estudo importante."[40]

39 *ibidem*
40 *idem*

SÍNTESE DE CAPÍTULO
IMAGEM. REPRESENTAÇÃO

Face aos temas abordados anteriormente é necessário algumas considerações. Num primeiro ponto o estudo dos fotógrafos escolhidos neste capítulo, incitam-nos a uma reflexão sobre a comunicação da arquitectura pela imagem fotográfica. É importante perceber de que modo o estudo dos fotógrafos de arquitectura pode ajudar o arquitecto na própria comunicação da ideia do edifício. Num segundo momento, é essencial exprimir uma consideração sobre a sedução da arquitectura pela própria imagem fotográfica e tecer considerações sobre o efeito pode produzir no desenvolvimento projectual.

O olhar dos fotógrafos Daniel Malhão e Miguel Coelho traduzem-se em fotografias e reportagens que se tornam em instrumentos de aprendizagem tanto na forma de comunicar como de interpretar a arquitectura. Produzem uma resposta adaptada a cada projecto, tratando cada um caso como único e singular. Não se limitam a registar de forma passiva e inerte cada trabalho. Face ao território, às condições luminosas, às circunstâncias, ao momento, ao projecto e à linguagem arquitectónica, os dois fotógrafos produzem uma narrativa pensada, crítica, e reflectida. E assim deve ser estruturado tanto o pensamento arquitectónico como a comunicação do mesmo. Cada programa e lugar produzem factores singulares aos quais a arquitectura e a comunicação devem responder de igual modo. Ou seja, a forma de interpretar todas condicionantes para produzir uma resposta no projecto de arquitectura deve ser determinantemente compatível com a maneira de transmitir e comunicar a obra em si. Diferentes respostas de projecto devem corresponder a distintas formas de comunicar, para que a mensagem chegue clara e precisa.

Em arquitectura, a imagem será então símbolo e signo do objecto ausente, combinando a realidade sensível, a percepção e o imaginário como conteúdo em todo o processo comunicativo da obra. Comunicar o projecto impõe, por isso, uma síntese que estrutura uma narrativa capaz de captar a atenção do receptor, de o conduzir na leitura dos conteúdos, e de clarificar o que é essencial. Da mesma forma que o texto é articulado por palavras que constroem um discurso e uma intencionalidade, uma narrativa visual também ordena um sentido e um propósito. A representação não é fiel ao objecto que se constrói, nem ao que se pensa, mas distorcida em função de interesses e motivações. Talvez por isso, lógica e emoção sejam componentes complementares da representação e comunicação de arquitectura, sempre presentes ao longo da história e oscilantes entre uma e outra em função do contexto e da ideia arquitectónica.

É de extrema importância quando participámos num concurso, fazemos um portfólio, ou expomos o trabalho numa conferência que ponderemos cada imagem criteriosamente e reflictamos de forma analítica sobre a pertinência de cada fotografia para tirar partido perspicazmente das potencialidades que cada uma oferece. É necessário adequar a linguagem imagética às intenções de projecto para que esta transmita a ideia em questão, de forma objectiva, pragmática e directa.

As imagens gráficas integram, *a priori*, pressupostos de percepção planeados com o intuito de produzir um determinado efeito no espectador. A imagem não é de todo inocente, contribui de forma propositada para a criação de novas identidades e para a construção de uma imagem mental, que é decorrente da primeira. Pensá-la [a imagem] como mensagem visual composta por variados tipos de signos corresponde a considerá-la como linguagem e consequentemente, ferramenta de expressão.
A questão da problemática da fotografia de comunicação e da sedução pela própria imagem por parte da arquitectara estão directamente ligadas com a temporalidade imediata à fotografia. Esta análise relaciona-se com uma perspectiva capitalista/consumista de produtos urbanos pela sociedade: a perecibilidade da imagem compromete, neste caso a arquitectura, a um consumo temporal mais intenso mas menos extenso.

"*Como arquitectos, acolhemos um mundo concreto mas também imagético, sendo que a importância que estes dois possam ocupar está também nas nossas mãos.*"[41]

Devemos, antes de mais, encarar com abertura a actividade de desenvolvimento projectual, mas é importante que a nossa visão vá para além da imagem em si, concebendo o projecto arquitectónico com uma poética muito para além das imagens oferecidas no momento da transmissão da ideia, quer seja pela fotomontagem no momento da comunicação projectual ou pela fotografia no momento da comunicação da obra construída.
Encontramo-nos inseridos num mundo produtor de imagens onde tudo se apresenta e define maioritariamente através da sua expressão exterior e visível. O arquitecto surge, neste contexto, como um indivíduo que na sua actividade observa o mundo de forma visual, em detrimento de outras. E a arquitectura centra-se, por vezes, em provocar uma reacção ao indivíduo através de esquemas visuais e singularidade objectual, e menos pelas suas qualidades espaciais e estéticas.
Neil Leach define a situação contemporânea como uma época caracterizada pelo incessante "*bombardeamento de imagens*"[42], que estão mais do que nunca presentes na nossa vida pública e privada. Este "*efeito narcótico*"[43] exprime um aumento da receptividade estética e uma estimulação visual. Situação que promove inevitavelmente uma afluência e obsessão pelo estímulo ao sentido da visão em detrimento de outras forma de percepção, resultando numa certa "*ausência de experiências ontológicas genuínas*"[44].
A percepção dos objectos arquitectónicos pelo exterior, e fetiche pela imagem superficial, evidencia uma ausência de crítica, já que "*a saturação da imagem fomenta, por conseguinte, uma aceitação acrítica da mesma*".[45]
As imagens produzidas por desenho assistido por computador constituem

41 RODRIGUES, Sofia Raquel. *Fragmentos inscritos na memória : a imagem como matéria de reflexão na arquitectura*. Porto: FAUP, 2009.
42 LEACH, Neil. *A Anestética da arquitectura*. Lisboa: Antígona. 2005. p.82.
43 *idem*
44 DEBORD, Guy cit. in LEACH, Neil. *A Anestética da arquitectura*. Lisboa: Antígona. 2005. p.83.
45 LEACH, Neil. *A Anestética da arquitectura*. Lisboa: Antígona. 2005. p.99.

uma realidade anterior ao próprio real. Aqui, a percepção do objecto e a percepção da imagem confundem-se já que, o objecto torna-se imagem e seduz frequentemente o projectista pelas suas qualidades estéticas. A arquitectura é representação e ela própria representa[46] o espaço que criou, que não é lido apenas como forma, mas sim como um complexo sistema de estrutura, função e plasticidade. A palavra representação ligada a imagem surgirá, ao longo de toda esta reflexão, desde a concepção à percepção e a comunicação como produto humano essencial na teoria da arquitectura. É importante que o arquitecto tenha consciência que a arquitectura tem que se distinguir não só pelas qualidades intrínsecas à sua forma, mas principalmente pelas qualidades espaciais, pela resposta que dá ao lugar, ao tempo e ao programa face ao conceito inerente.

Assim, para uma boa prática projectual, é essencial desviar o desenvolvimento da arquitectura "(…) *baseado no poder da imagem e de uma ideologia do caricato e do insólito, principia a produção de um ambiente urbano onde este efeito aleatório de formas e imagens se traduz num campo aleatório de representações, muitas vezes ausentes de significado objectivo.*"[47]
O que nem sempre é fácil face a um tempo carregado de estímulos, onde nos deslocamos seja de forma física ou virtual, a grande velocidade.
"*O artista deve exprimir o que em si vive e se agita mediante as formas e as aparências sensíveis cujas imagens e modelos apreendeu e conservou, dominando ao mesmo tempo tais formas e aparências de modo a obter delas uma expressão total e completa da verdade.*"[48]

Os avanços tecnológicos no processo de divulgação da imagem saturam o observador/sujeito de tal forma, que provocam um consumo sem contestação. É por isto que a grande lacuna que existe no uso do digital, não é propriamente o uso das novas tecnologias mas sim, pela a falta de sentido crítico na mudança dos valores no emprego destes novos processos activos. Contudo, esta linguagem não é por si só nefasta para o desenvolvimento da arquitectura. Como em qualquer outra área, é indispensável que os arquitectos acompanhem o desenvolvimento das tecnologias que vão surgindo como resposta às necessidades desenvolvidas no séc. XXI. A fotomontagem como processo facilitam, por exemplo, uma produção personalizada e rápida, que acompanhe com mobilidade e perfeição as necessidades actuais, assim como auxiliam numa leitura facilitada da ideia e ajudam no entendimento espacial por parte do cliente. Em suma, que a imagem seja consciência e essência da matéria, já que é o primeiro elemento comunicativo da matéria construída. É necessário investigar e potenciar novas formas de comunicação, eliminar uma atitude passiva perante a homogeneidade comunicativa e adquirir um vasto conhecimento para construir uma evolução segura e adaptável às diferentes situações.

46 Def. Representar v. tr. Patentear, revelar, mostrar; Reproduzir pela pintura, escultura, gravura; Trazer à memória, significar, simbolizar; Fazer as vezes de; Figurar, parecer ter. Disponível em: < http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal = representa%C3%A7%C3%A3o > , Acesso em: Ago 2011.
47 SILVA, Gonçalo Morgado. *Uma interpretação da cidade contemporânea: a influência da imagem na(da) arquitectura*. Porto: FAUP 2007.
48 HEGEL. Estética. *O belo Artístico ou o Ideal*. Lisboa: Guimarães Editores 2005.

(185) CONCLUSÃO

Com a consciência do poder simbólico da fotografia, apelativo e viciante por natureza expôs-se, com a possível consideração, o tema, que poderia ter diferentes autores e provavelmente um final similar.
A imagem fotográfica auxilia na composição de raciocínios que se articulam com a actividade projectual. Estes promovem uma descoberta conjunta na da identidade da fotografia e da arquitectura.
Procurou-se na exploração do tema levantar questões sem no entanto persistir na procura de uma resposta singular. Na fotografia a contemplação faz a descoberta, dá-nos tempo para construir uma crítica e interpretar o que vemos. Ela [a fotografia] é impulsionadora de uma linguagem que vai além de significações e afecta quem com ela se implica, funcionando como um disparador de sentidos, fustigando emergentes afetivo-emocionais. A realidade redescoberta ou criada a partir e além da imagem fotográfica, interrompe a estaticidade imposta pelo fotógrafo e cria um diálogo entre o momento fotografado e o presente. É uma narrativa consumada em mitos e histórias que carregam os valores, costumes e cultura de quem as conta: o fotógrafo.
A imagem fotográfica revela um espaço em aberto, uma transitoriedade subjectiva que apela à imaginação, através da observação do modo como o autor experienciou o espaço. Pensar a Fotografia nem é uma representação nem a realidade, é um espaço entre dois, uma imagem que sugere história, e que como ficou comprovado com a construção da dissertação, convida o espectador a questionar ou a contemplar a realidade. Estamos diante um jogo de tensões entre a materialidade, análise crítica e a exploração poética. A razão e o raciocínio entram em sintonia com a sensação, a percepção e, por isso, com a nossa sensibilidade.
Partindo de uma investigação que progrediu tanto pela pesquisa bibliográfica, assim como, através de uma investigação pessoal, realizada a partir de um trabalho de campo, reuniram-se diversos casos de estudo de artistas de referência que desenvolveram trabalhos influentes na fotografia contemporânea pós anos 90, e procurou-se desde o início uma correspondência entre este campo artístico com a arquitectura, compreendendo o seu sentido na prática, concepção, desenvolvimento, comunicação e divulgação, desde o projecto à obra arquitectónica.

"*Todas as teorias são legítimas e nenhuma importa. O que importa é o que se faz com elas.*"[1]

Perante uma obra arquitectónica, Arquitectos e Fotógrafos lêem, interpretam, compreendem e comunicam de forma distinta. A interacção destas diferentes abordagens contribui para um enriquecimento na compreensão da obra em si, que é benéfico tanto para o acto projectual como para o olhar do fotógrafo.
O trabalho desenvolvido pelos fotógrafos referidos neste trabalho

1 BRAVO, Pilar; PAOLETTI, Mário. *Borges Verba*l. Assírio & Alvim. 2002. p. 173.

captou níveis distintos de contacto entre a obra e o desenvolvimento projectual. Procurou-se através da imagem levantar reflexões sobre a espacialidade, conceito, contexto, edifício, transformação, lugar, cidade, entre outras, que incitam a uma tomada de atitude consciente por parte do arquitecto, contribuindo assim, para o desenvolvimento de um olhar crítico e reflectido, sobre modos de ver e interpretar o que nos rodeia, despertando em nós sensibilidades, enriquecendo-nos como arquitectos e principalmente como pessoas.

A análise da fotografia pode desencadear um aprendizado que vai além da superficialidade e da padronização do olhar, constitui elemento de comunicação por excelência e a reflexão a partir dela torna-se uma ferramenta de produção de saber.

Reflectiu-se necessariamente, com a exposição destes casos de estudo, sobre a fotografia enquanto imagem na contemporaneidade; analisou-se o seu domínio sobre a obra arquitectónica e a pertinência de um sentido crítico na sua contemplação; ponderou-se sob de que forma a fotografia pode incitar a uma reflexão crítica que ajude num desenvolvimento projectual mais consciente, provocando uma construção teórica fundamentada para uma resposta eficaz tanto a nível conceptual e formal, como a nível do programa e do território.

Estes pontos fundamentais bifurcam-se em inúmeras questões, ou diferentes interpretações, que nos poderiam conduzir a distintas considerações. E embora não seja possível focar todos os pontos, evidencia-se os que fazem mais sentido, no final deste percurso.

Podemos afirmar, face ao que foi exposto, que a fotografia compreende uma transferência/relação entre o campo experimental e o experiencial do observador - pela combinação de espaço exterior e espaço mental interior, da realidade e da projecção mental. Sintetizará, enquanto imagem original, um percurso que com o estímulo da nossa sensibilidade, nos conquista, seduz e potencia o conhecimento. Compete assim à nossa sensibilidade, a gestão de todos os fluxos de informação, pois entre o estímulo e a resposta encerra-se uma potencial verdade. E como afirma Jacques Herzog *"A arquitectura é uma experiência pessoal, não uma experiência de reproduções"*[2], ela realça, exalta ou celebra as percepções que possuímos do mundo. Se por um lado, a imagem pode induzir-nos a uma "Anaesthetics"[3] da arquitectura, por outro, entendemos que é a própria imagem, que nos solicita, caso estejamos receptivos, a uma pluralidade de sentidos, constituindo por isso uma de exploração intelectual, e um alerta para uma consciência crítica na prática da arquitectura.

A arquitectura é transformação e reinterpretação, explora sentidos e outros alertas. É imprescindível que reflicta, auxiliada pela imagem, que um edifício se constrói muito para além de uma imagem pictórica e "brilhante". A arquitectura, tal como a fotografia, tem que construir uma imagem-acto. Assim, é fundamental que o acto arquitectónico se distancie e desprenda cada vez mais de uma imagem ilustrativa, glossy e emoldurada, e se coadune com a imagem que vai enriquecendo ou alterando o seu significado, no olhar educado do observador.

2 HERZOG, Jacques *El croquis 109 + 110*. Madrid: El Croquis Editorial, 2003.
3 LEACH, Neil. A Anestética da arquitectura. Lisboa: Antígona. 2005.

A imagem não constitui em si um fim último, mas sim o embrião para gerar um ser arquitectónico provido de visão, tacto, olfacto, paladar, e audição.

O projecto tem que ser uma interpretação de espaços e de vivências de gentes e de corpos, e não se pode resumir a uma imagem inerte.

Torna-se necessário incitar à capacidade inventiva, conceptual, material representativa e comunicativa da arquitectura. O autor tem que projectar de acordo com uma atitude de procura, de insatisfação, e é imprescindível que procure ao seu redor, nas mais diversas áreas, sejam elas a fotografia ou outras, essa sensibilidade evolutiva.

É fundamental ter a consciência da transformação do mundo, e as diversas áreas artísticas, traduzem-no naturalmente de forma mais rápida que a arquitectura. Mas em conjunto, a actividade projectual beneficia de uma atitude activa, empreendedora, actualizando a arquitectura no contexto real e a par das preocupações materializadas.

Fazendo a apologia da construção das nossas próprias imagens este trabalho pretendeu traçar algumas coordenadas para uma visão participada do futuro. Assim este será (como imagem) mais um degrau no conhecimento adquirido.

É na interacção entre a arquitectura e as mais diversas expressões artísticas, que se desenvolve uma sensibilidade especial para o pensamento de uma arquitectura activa mais consciente e atenta às transformações e necessidades sejam elas utilitárias ou conceptuais.

Os sentidos foram estimulados, a experiência exaltada e o raciocínio activado. Caberá a cada um de nós desenvolver, comunicar, as suas próprias imagens. É desta síntese de princípios de conteúdos que resulta, como sequência analítica, o momento de reflexão.

(191) ANEXOS

ANEXO 1

DANIEL MALHÃO

Entrevista por Isabel Gomes
Lisboa, 2 Junho 2011

- Como começou seu percurso? O que é que o levou à fotografia?

DM: Comecei a minha formação artística mais especializada na faculdade de Belas-Artes daUniversidade de Lisboa. A minha intenção era seguir pintura, já que dentro das artes plásticas era a área que eu gostava. E quando, no início dos anos 90, eu entrei para a escola, não gostei do ambiente e lentamente desinteressei-me do curso, até porque não me identificava com a estrutura curricular da FBAUL. Em simultâneo, comecei a fazer e a experimentar a área da fotografia. E rapidamente cheguei à conclusão: se a pintura não estava a correr bem, a fotografia estava a correr pior. Portanto, não tendo base técnica para a fazer, decidi investir mais na fotografia. Senti que tinha de dar essa reviravolta na minha vida, e fui aprender.
Decidi aprender a fotografia do zero, apesar de ter já alguma formação artística. Como na altura tinha um emprego em part-time, que me permitia pagar o curso, consegui inscrever-me na Ar.Co.
O interesse cresceu a partir daí. A minha formação cresceu de lá, durante seis anos.

- A arquitectura sempre esteve presente no seu percurso?

DM: A arquitectura está sempre presente de um modo ou de outro em todas as actividades artísticas. Não vou entrar na discussão se arquitectura é ou não arte. Eu sou da mesma opinião que Souto de Moura.
Eu acho o que ele acha.
Sempre houve um interesse meu de apreciar, ver, ler, observar arquitectura, mas nunca esteve nos meus planos ser arquitecto. Aliás, durante a vida toda só houve 15 dias em que quis ser arquitecto, mas rapidamente me decidi pelas artes plásticas.
Contudo, fui sempre mantendo um acompanhamento, mais ou menos próximo, com a área, já que todo o meu circuito social e de trabalho está rodeado de arquitectos ou artistas plásticos. Por isso, o tema há-de estar mais ou menos presente. Contudo, nunca tive um especial interesse por exercer.

- Para alem de Aires Mateus, Souto de Moura, e Siza Vieira, que outros arquitectos fotografou?

DM: Aires Mateus fotografei durante algum tempo.
Só fotografei agora uma obra em construção de Souto de Moura, que

esteve exposta na trienal, e que segue agora para a Basileia.
Acho o arquitecto Siza Vieira extraordinário e sinto algum conforto por nunca o ter fotografado, porque é dos poucos arquitectos, onde eu gosto muito mais de ver a obra do que as fotografias.

- Acha que a fotografia pode ter esse lado perverso, de deturpar a obra arquitectónica?

DM: A fotografia e a arquitectura têm pouco em comum. São linguagens completamente diferentes: uma é uma linguagem tridimensional que envolve tempo e uma experiência directa, enquanto a outra é bidimensional, desprovida de tempo. E o facto de serem tão díspares é o que faz, a meu ver, com que funcionem tão bem.
Obviamente, a arquitectura sempre precisou da fotografia para se dar a conhecer e para divulgação, e a fotografia, desde os seus inícios, sempre abordou as temáticas de arquitectura, as temáticas urbanas.

- Sim, no inicio até por dificuldades técnicas era necessário longos tempos de exposição, o que fazia com que a arquitectura e a paisagem fossem óptimos temas a tratar.

DM: Sim, as primeiras fotografias são as do Niépce na janela. Mas o acompanhamento e levantamento de obras arquitectónicas não é uma invenção nem antiga nem moderna, é desde sempre.
Mas a pergunta era?

- Se a fotografia tem esse lado perverso, se exagera as qualidades estéticas? Seja no sentido negativo ou positivo.

DM: A fotografia vai criar um ponto de vista fixo. Esse ponto de vista é uma escolha do fotógrafo, essa escolha é uma interpretação. Logo, o que as pessoas vêem é uma representação de um fotógrafo, não é um mero acto de registar. E é precisamente por diferenças de linguagem que não corresponde à obra de arquitectura. Ver uma fotografia de arquitectura não é conhecer a obra. É ter algum nível de informação, mas não é experienciar. Não é uma perversão da arquitectura. É um ponto de vista, literalmente.
Muitas vezes é possível, sem grandes artifícios e de um modo muito simples forçar certas situações para que a fotografia se aproxime o mais possível da obra. Muitas vezes, temos que usar uma grande angular para um edifício não ser só um detalhe, de forma a caber tudo na imagem. Este factor provoca uma sensação de ampliação do espaço.
Costumamos dizer que se fotografarmos com uma grande angular, qualquer casa de banho parece um palácio.
E isso muitas vezes causa essa sensação de desconforto, porque as pessoas vêem muito mais rapidamente uma fotografia de uma obra.
Como muita da temática da arquitectura é feita com grandes angulares, temos essa sensação que tudo parece um pouco maior e diferente. Escolhemos os melhores filmes, a altura do ano mais apropriada, o melhor filtro, a melhor luz. E depois, claro… quando a pessoa lá vai não

é exactamente a mesma coisa. E daí essa sensação de desconforto.
Eu tive essa sensação, por exemplo, ao visitar o Guggenheim, em Bilbao. Estava à espera que fosse diferente, tinha a ideia que o edifício era gigante, e na realidade não é verdade.
E o espectador que não tem cultura fotográfica, que não sabe interpretar uma imagem, engana-se muito mais facilmente, e constrói uma expectativa diferente. Mas não é uma fraude, não é uma perversão qualquer. São linguagens diferentes.

- Normalmente costuma trabalhar por encomenda? Ou propõe um trabalho?

DM: É um misto das duas coisas.
A primeira fotografia de arquitectura que eu fiz foi no pavilhão da Alemanha, em Barcelona. Eu estava a passear como turista, levava uma câmara de médio formato, e aproveitei para fotografar.
Passei lá uma tarde e acabei por expor uma dessas fotografias.
Mais tarde, pediram-me para fotografar para uma exposição de Teotónio Pereira, no Centro Cultural de Belém, comissariada pelo João Afonso. A encomenda foi feita e eu interpretei como trabalho artístico e não como um levantamento/descrição da obra.
(…)
Ou seja, eu tenho um tema e não vou ilustrar, mas interpretar aquilo que é arquitectura e obra construída.
Quando mostrei a primeira fotografia ao arquitecto João Afonso, ele ficou um pouco atrapalhado, sem saber muito bem como reagir. Disse: "gosto muito da fotografia, mas eu não consigo perceber a obra." Ao qual respondi: "pois, mas é isto que vai acontecer. Eu assumo este tema e vou elaborar sobre um tema e não ilustrar o assunto".
Essa exposição correu bastante bem.
O arquitecto João Afonso acabou por me comprar uma fotografia.
E foi a primeira vez que a questão da arquitectura parte de uma encomenda e é incorporada no meu trabalho autoral. A partir daí, as coisas aconteceram naturalmente.

- Normalmente aceita os trabalhos que lhe são propostos? Ou só aceita se houver um enquadramento entre a sua maneira de pensar e a do cliente?

DM: Eu tenho essa vantagem. Aceito também trabalhos por via comercial. Se alguém me pede para fotografar um tijolo, eu fotografo com todo o rigor. Trabalho é trabalho e não há aqui grande distinção.
Contudo, dependendo um pouco do âmbito da encomenda e do meu interesse sobre o tema, posso tentar ir um pouco mais longe e "dou a volta". Consigo aceitar diversas coisas, mas claro que há coisas que me interessam mais do que outras, e vou tão longe, dependendo da vontade que me despertam.

- Quando recebe uma encomenda para fotografar um edifício de arquitectura, tenta falar com o arquitecto e perceber as inten-

ções de projecto, ou fotografa directamente?

DM: Sim tento, é muito importante.
Essa conversa com o arquitecto é imprescindível não só para nos conhecermos, como para perceber o âmbito do projecto. Isso (de fotografar directamente) acontece mais frequentemente com a fotografia digital, já que tende tudo a ter uma certa pressão. Mas o modo como eu gosto de trabalhar é diferente.
O procedimento normal será eu ir ter com o arquitecto, ver as fotografias, desenhos, maquetas, perceber a implantação, as intenções, as linhas fortes de projecto, e só depois vou à obra.
Essa reunião pode acontecer tanto no ateliê do arquitecto, como aqui (ateliê do fotógrafo).

- Normalmente o arquitecto também acompanha? Enquanto fotografa?

DM: Pode acompanhar, mas é chato para o arquitecto, como para mim. É que eu sou muito lento.
No primeiro dia que eu vou à obra, fotografo no máximo duas ou três imagens. E se estiver a fotografar em grandes formatos, levo para esse dia dez chapas, no máximo. Se tudo correr muito bem, fotografo dez imagens.
Já estudei o norte e sul, onde nasce o sol e já tenho uma ideia por onde vou começar. Mas chegado ao local, há uma série de questões que é preciso ter em conta: se está nublado, nevoeiro, chuva, se as folhas caíram, se tem uma árvore à frente…
Vou vendo estas coisas.
Começo a fotografar. Escolho o lugar, um enquadramento, mas apercebo-me que teria que chegar meia hora mais cedo ou que teria que esperar três meses até que as folhas caiam.
Se eu tiver a fazer uma fotografia em chapa, cada vez que carrego no botão são 17/20 euros, ou seja, cada vez que se carrego no botão tem uma consequência para o cliente.
No digital é diferente. A câmara já lá esta. Só falta carregar no botão e não temos um custo acrescido no loca., Contudo temo-lo em pós-produção, claro. Com o digital, produz-se muito mais trabalho, mas fico sempre com a sensação que cada fotografia que faço ainda não é a fotografia final, ao contrário do trabalho com grande formato.
Portanto, as primeiras vezes servem para uma exploração do sítio. Temos que perceber exactamente a que horas devemos ir, e em que momento devo fotografar cada enquadramento.
A segunda sessão é muito intensa. Já conheço o sítio, e já tenho as ideias organizadas e vou querer experimentar todas as situações.
A terceira e a quarta sessões costumam ser para corrigir algumas coisas, e para concluir, para fechar.
O normal, para mim, é passar lá quatro, cinco, seis sessões, dias inteiros, e a única coisa que faço, durante esse período de tempo, é olhar e observar, muito atentamente.
Esse tempo em que estamos dentro da obra dá-nos o conhecimento das

mudanças de cor, das nuances ao longo do dia, dos contrastes que vão surgindo.
E é este o processo.
A conversa com o arquitecto é importante e é assim que eu gosto de trabalhar.

- Acha que o seu trabalho se distingue dos outros fotógrafos?

DM: Sim… quando eu o vejo, identifico logo que é meu, mas o que quer dizer?

- Escolhi analisar o seu trabalho para a tese, porque penso que o seu trabalho é muito pensado e reflectido, em contraponto com outros que possuem um carácter muito mais comercial, que parecem mais um contínuo disparar…

DM: Eu costumo dizer também aos meus alunos que é possível ilustrar um edifício com treze, quinze, dezasseis imagens. E não está em questão se é uma obra grande ou pequena.
É possível reduzir a informação significativa de qualquer edifício a um número reduzido de imagens.
Tem vantagens e desvantagens ….
Quando eu comecei a fazer com o digital senti-me surpreendido.
Chegava aqui ao ateliê com 60 imagens, porém eram 60 imagens para o lixo.
Mas tem tudo a ver com o processo.
Você vê aqui estas duas câmaras. Isto não é fácil de transportar.
O tempo que demora a fazer uma imagem fotográfica com esta câmara tem uma vantagem e uma desvantagem. Se, por um lado, o tempo custa dinheiro, por outro, esse mesmo tempo permite um período de análise, ponderação e reflexão. Assim, tenho que pensar muito bem se a fotografia faz falta ou não.
Acredito que aí o meu trabalho se pode distinguir.
O equipamento tem alguma influência, mas, em abstracto, eu posso fazer a mesma fotografia com qualquer equipamento, até com o telemóvel. O tempo inerente a cada uma deles é, para mim, um tempo de gozo e de interpretação. E isso pode fazer alguma diferença.
Eu prefiro fazer uma fotografia, esperando que o sol incida da forma ideal, com a luz perfeita, do que ter quatro ou cinco fotografias parecidas e redundantes. E por esse motivo é preciso voltar a um sítio vezes e vezes sem conta.

- Qual o trabalho que mais marcou a sua carreira?

DM: O trabalho sobre Teotónio Pereira é um trabalho de charneira.
Foi este trabalho que abriu o tema da arquitectura para o meu trabalho pessoal. É um trabalho que parte de uma encomenda e estava-se à espera que fosse um trabalho documental, mas transformei-o noutra coisa.

Normalmente, eu gosto dos trabalhos que vou fazendo, acabo por

ganhar uma envolvência com as coisas. Por exemplo, estou agora a fotografar atrás do jardim zoológico uma obra da autoria do arquitecto Gonçalo Bryne, em co-autoria com a Patrícia Barbas e o Diogo Lopes. É a recuperação de uma ruína. Eu tenho acompanhado essa obra ao longo de todas as fases, e agora até estou ansioso para perceber quando é que passam para as próximas, mas ainda é um trabalho muito de documentar o processo de obra. Porém, estou ansioso à espera de ver o resultado final, e perceber o que é preciso fazer.

- O Daniel não tem nenhuma plataforma Web que acabe por divulgar o seu trabalho. Porquê?

DM: Eu nunca imaginei fazer um site sobre mim. Mais rapidamente farei um site sobre si.
Acho que nunca está bem feito. Quero pôr estas fotografias e no final já não é esta, mas outra…
Tenho uma ideia para fazer um site, mas como plataforma de divulgar trabalho não.
Na realidade eu comecei a fotografar arquitectura para fazer um portefólio, mas nunca o fiz. E, por isso, nunca fiz um site.

- Mas também quando o trabalho chega a um bom nível não é preciso sites. A obra fala por si.

DM: Pois. Eu costumo dizer que somos um grupo exclusivíssimo de fotógrafos que não temos sites. Sou eu, e mais dois ou três famosos no mundo. Estou a brincar! Não tenho muita motivação nem interesse.

- Acha que perde qualidade?

DM: Hum… aquilo que eu gosto de fazer é trabalhar na área.
Agora sinto-me completamente envolvido com o trabalho que estou a fazer. Pode até não dar em nada, mas tenho esperança que a coisa avance.
Depois de o trabalho estar feito, eu perco um pouco o interesse. É a mesma razão pela qual eu nunca insisti muito em fazer livros ou catálogos. Percebo o interesse, mas eu penso numa imagem como um objecto, um objecto que existe.
As coisas são um pouco frias na internet. Claro que eu adoro que os fotógrafos que eu gosto tenham a informação disponível na internet. Contudo, os fotógrafos que eu gosto muito e estou sempre a acompanhar não têm site, e se calhar por isso também me sinto um pouco influenciado.
O único site que eu gosto é de um fotógrafo canadiano, o Roy Arden.
O site dele está entre o no design e o bad design. Tem os contactos, alguns trabalhos com um design muito straightforward, sem flash, músicas ou animações. E tem uma situação muito interessante: há uma ligação a um blog, provavelmente o mais interessante que eu já visitei, em que ele coloca as imagens de temas que lhe vão interessando e suscitando curiosidade.

Essa para mim será a referência mais próxima do que eu teria se tivesse de pensar num site para mim.
É mais por aí.
Estou mais interessado neste momento em ter uma página muito simples, que permita ter acesso a um telefone, e-mail e a uma morada do ateliê, do que fazer daquilo amostra para o meu trabalho. Aquilo que eu gosto é que as pessoas vejam as fotografias ao vivo, com a cor que eu escolhi, com o tamanho que eu designei, com as molduras que seleccionei.
A fotografia, para mim, não é algo que tanto faz em grande como em pequeno.
Podemos ver pelo que está aqui exposto.
Eu coloco isto na internet e não tem interesse nenhum.
Não é de todo a mesma coisa.

- Qual é o projecto que está a desenvolver actualmente? É o projecto que vai expor na Basileia?

DM: O projecto da Basileia, exposto no final do ano passado na trienal de arquitectura, foi também uma exposição comissariada pelo Diogo Lopes, sob o campo da Novartis. E portanto, esta parte da exposição era sobre três edifícios, um do Souto de Moura, um do Siza Vieira e outro do Peter Merkel. O do Peter Merkel esta concluído, fotografado por um fotógrafo italiano, creio, com um resultado final muito bom.
Este edifício (Souto de Moura) estava na altura em obra. Eu tive esta incumbência de documentar este processo de obra durante um período de tempo. E tentei fazer uma interpretação mais do tema do que descrever propriamente a obra. Repare que não há uma fotografia que descreva o edifício na sua totalidade. Se eu estivesse a registar o edifício, eu queria que se percebesse o edifício na totalidade e teria forçado bastante.
São interpretações diferentes.
Com a temática da arquitectura foi um dos últimos trabalhos que fiz.
Depois há também este [Unfinished Project], que não se consegue ver bem.
Demorou cerca de um ano a ser fotografado. São um conjunto de oito ruínas no cabo Espichel. E são ruínas de obras são obras inacabadas, provavelmente embargadas, porque é paisagem protegida.
E esta situação interessou-me bastante. Chamei a este conjunto Unfinished Project, e eu cheguei a apresentá-lo no porto, numa conferência com o Pedro Bandeira.
Tem esta curiosidade de uma ruína, de uma coisa que não chegou a estar concluída.
Interessou-me abordar este tema de arquitectura como escultura.
Pode ver aqui na maqueta de estudo para a exposição na galeria Cristina Guerra, que a ideia subjacente era que a ruína se tornasse mais evidente à medida que se avançava na paisagem.
Paisagem, arquitectura, ruína.

- Que qualidades acha que a fotografia de arquitectura pode exigir do fotógrafo? Face a outros temas, quais as qualidades que a fotografia de arquitectura requer? Ou que é que diferencia?

DM: É uma linguagem muito codificada. Há regras para tudo. Muitas vezes essas regras são regras mudas. Muitas vezes, os fotógrafos têm mais consciência dessa linguagem do que os próprios arquitectos. Mas os arquitectos reagem e conhecem-nas muito intuitivamente.
Portanto, é preciso que o fotógrafo tenha consciência e saiba articular o que é o cânone, e de que modo estamos dentro ou fora, ou contradizemos ou cumprimos.
Tem mesmo esta característica. É mesmo muito codificada. Basicamente, não se chega a uma obra e não se desata a disparar. Não vai correr bem…. Ou pode correr bem por outras razões.
Depois há outras razões. É um tema que eu gosto e que me interessa.
O que não quer dizer que seja pelo tema da obra erudita, autoral da arquitectura que ela é mais interessante. Eu chego a pensar que antes pelo contrário.
Imagine agora que eu quero fazer uma exposição a partir do Mies van der Rohe. Vai ser sempre o Mies, é fácil cavalgar às costas do Mies: em cima do gigante, eu também sou grande. Mas é muito difícil ver um trabalho desses que não tenha presente a qualidade da obra construída.
Portanto, se eu quero desenvolver uma linguagem pictórica, no sentido de *picture* de quadro, uma imagem não é uma coisa. Consigo mais facilmente desenvolver um trabalho sem ter o peso de cavalgar às costas de um gigante, e por outro lado sem ter um peso de um gigante às minhas costas.
Portanto, qualquer tema de arquitectura, mais anónima, eu acho mais interessante para o desenvolvimento de um trabalho artístico do que uma arquitectura mais educada.
A história da fotografia e da arquitectura estão cheias de exemplos disso, e veja que é disso que os fotógrafos fogem.
O fotógrafo não pode viver com o nome daquele arquitecto (…).
Quando o tema já é muito codificado e referenciado, seja o Herzog ou o Mies ou outro arquitecto, o fotógrafo tem que saber interpretar para criar. Vai criar alguma coisa, caso contrário, vai buscar a legitimidade toda, à legitimidade que a obra já tem.

- Que importância tem para si, na fotografia de arquitectura, a ausência ou a introdução da escala do ser humano?

DM: Às vezes está ou às vezes não está…
Acontece muito na fotografia de artes plásticas, na fotografia dos catálogos de exposição.
Quando fotografamos uma exposição, às vezes é necessário, para uma referência qualquer de escala, introduzir alguém.
Mas acontece que, muitas vezes, estamos a fotografar isso às segundas-feiras, porque não está lá ninguém.
Não me custa deixar lá as pessoas, porque normalmente vou usar um tempo de exposição relativamente longo, onde não vão ficar focadas, e deixam de ser um foco de atenção.
Na maior parte das vezes, para os habituais observadores, qualquer coisa serve para uma referência de escala. Uma cadeira serve como referência, tal como uma pessoa, uma tomada eléctrica, ou um extintor.

As coisas já lá estão. E por isso, deixa de ser necessário.
Depois há uma situação de compulsão. Se eu vejo numa imagem uma figura humana, o meu olhar foge para aí. E isso eu tendo a evitar, ou melhor, pondero se faz ou não sentido.
Se há situações que faz mesmo sentido ter uma pessoa, então colocamo-la, mas no sítio certo.
Contudo, quando se exagera, por vezes, o trabalho deixa de fazer sentido. Por exemplo, num catálogo, basta ter uma fotografia com uma pessoa, não preciso de a colocar em todas as fotografias.
É uma questão que tem que ser ponderada e analisada.
Podem ou não estar, dependendo da circunstância.

- Costuma fazer fotografia a preto e branco?

DM: Muito pouco, com muita pena.
Não faço, porque não tenho laboratório, mas gosto imenso do processo, do modo e do trabalho resultante. É muito mais físico e manual, e gosto dessa manualidade processual, e do processo directo. Fotografar, imprimir, e pronto.
No meu percurso académico, trabalhei muito a preto e branco, mas abandonei.
Mas a questão é que já penso completamente a cores, e não é a mesma coisa fotografar a preto e branco ou fotografar a cores. Todo o modo de construção de imagem, como resulta só de claro/escuro e de nuances de cinzento é completamente diferente da fotografia a cores. Mas há alguns temas que eu tenho na cabeça, e que, se tiver oportunidade, fotografarei a preto e branco. Não é um estigma para mim.

- Vantagens e desvantagens do processo digital face ao manual?

DM: Isso é uma situação um pouco complexa.
Em abstracto, faz-se uma boa fotografia com qualquer tipo de dispositivo fotográfico. Agora outra questão prende-se com as capacidades técnicas que cada dispositivo tem. Há equipamentos que são naturalmente muito mais lentos a trabalhar.
Com o digital temos, por vezes, a sensação de que é a lei do "faroeste". Primeiro dispara-se e fazem-se as perguntas depois, mas não tem que ser assim.
Quando comecei a trabalhar com as câmaras digitais, pensava "está tudo feito, é só disparar e já está". E só quando vinha para o ateliê é que fazia perguntas. Hoje em dia já não é assim. Eu trabalho com as câmaras digitais da mesma forma que trabalho com qualquer outra câmara.
Depois há outra questão: tende-se a achar que a fotografia digital é mais barata que uma fotografia analógica. O que não é de todo verdade. Por exemplo, quando não havia a fotografia digital, se eu fizesse um trabalho e chegasse as 18.30h ao laboratório, ele estava pronto, e hoje era entregue ao cliente. Com o digital, não consigo fazer isso, porque há todo um trabalho de processamento e tratamento das imagens quedemora mais tempo. Ou seja, com o digital eu faço muitas mais imagens do que no analógico; perco em média, o mesmo tempo de campo, e depois perco

muito mais tempo, aqui no ateliê, a escolher, processar e a tratar uma a uma. Com as câmaras de grande formato, eu posso demorar dois dias a fazer uma fotografia, mas aquela fotografia vai para o cliente. Com a digital, posso fazer 20 e não sei se alguma vai para o cliente. Além disso, ter um monitor que permita aferir a cor das imagens digitais, e ter todo o equipamento de software de licenças, que são caras, com um ritmo de actualização louco, acaba por fazer com que o trabalho não saia mais barato. Por isso, pelo custo, o digital não é mais barato que o analógico. Até suspeito que seja mais caro. Depois, uma lente para fotografar uma fotografia digital custa tanto como uma analógica. E em termos da qualidade da imagem, dependendo do resultado que se quer obter, há fotografias que não dá para fazer em digital, e existem fotografias que só dá para fazer em digital, e não de outro modo.

- Como poderia definir uma boa fotografia de arquitectura?

DM: Não dá.

- Aprende uma nova maneira de olhar a cada novo projecto?

DM: Sim… há coisas que são standard, principalmente na fotografia profissional de arquitectura. Se eu puder ter as vistas padrão, eu vou tê-las. Porque que não hei-de tê-las? É a maneira mais sucinta e directa de mostrar: isto é isto.
Imagine uma coisa simples: um paralelepípedo. Se eu estiver a fazer um trabalho comercial de arquitectura, eu faço quatro fotografias completamente paralelas ao alçado e para isso eu não preciso de ter ideias. A fotografia de arquitectura tem muitos códigos. É provavelmente das áreas da fotografia com a linguagem mais codificada: isto quer dizer uma coisa, isto quer dizer outra, isto faz-se assim.
É claro que depois há variações. Mas quando eu posso ser absolutamente objectivo e muito preciso eu vou ser. Contudo, é a obra que nos solicita.
Não sou eu que vou revolucionar uma coisa que eu acho que não está assim tão mal.
Em relação à fotografia artística, o modo como interpretamos cada edifício, surge do próprio edifício e do próprio local. Tal como o projecto surge para o arquitecto, para o fotógrafo é a mesma coisa. É o edifício que vai dar o alinhamento, é o terreno e a mancha de implantação que me vão dar as horas em que vou lá fotografar, os ponto de vista, o tipo de luz. Mas estou a interpretar. Claro que há situações que são chapa cinco. Que são óptimas. É zero criatividade, mas com um grau de precisão muito bom. E como eu não tenho que fazer nada para inventar esta fotografia, eu posso investir em tudo o resto.

- Obrigada.

ANEXO 2

MIGUEL COELHO

Entrevista por Isabel Gomes
Porto, 28 Julho 2011

- O que o levou a fotografia? De que forma o seu percurso ficou ligado a fotografia?

MC: Eu comecei a fotografar aos 9 anos, e desde essa altura entusiasmei-me. Tinha um laboratório em casa e fotografei regularmente até ao momento em que entrei na faculdade. Contudo, depois iniciar o curso deixei de ter tempo e praticamente parei.
Mas quando tinha 15 anos, pensava em ser fotógrafo, porém na altura não haviam cursos para iniciar uma boa formação em fotografia no Porto, e não queria ir para fora, optei por arquitectura. Mas optei por esta via, pensando sempre na fotografia.

- No seu caso, o gosto de fotografia vem desde cedo. Mas o que o levou a desenvolver o gosto pela fotografia de arquitectura?

MC: Eu nunca pensei fazer fotografia de arquitectura até ter acabado o curso, só percebi isso muito mais tarde. Quando compreendi que a fotografia de arquitectura poderia ser um caminho a seguir, já estava a frequentar o mestrado em Belas-Artes em Barcelona.
Apesar de saber que a fotografia de arquitectura é muito importante, em todo o processo projectual, nunca pensei como a fotografia de arquitectura como um caminho profissional, até ir para Barcelona, onde conheci um professor de mestrado, que é fotógrafo de arquitectura, onde poderia aliar as duas coisas, fotografia e arquitectura.

- O trabalho que faz actualmente é só direccionado para fotografia de arquitectura?

MC: Sim só fotografia de arquitectura.

- Trabalha regularmente com os mesmos arquitectos?

MC: Sessenta a setenta por cento do trabalho que realizo é sempre com os mesmos arquitectos, que já são clientes de há muito tempo. Esporadicamente surgem outros.

- Costuma trabalhar por encomenda? Ou propõe?

MC: Sempre por encomenda. Posso eventualmente propor às revistas,

mas com os arquitectos trabalho sempre por encomenda.

- Quais os passos a seguir, assim que recebe uma encomenda?

MC: A situação ideal é falar com o arquitecto, estudar os desenhos, as maquetas, e se possível ir com o arquitecto à obra só para ver, e depois fazer o trabalho.
Algumas vezes fotografo sem falar com o arquitecto, tenho clientes, arquitectos, dos quais fotografo obras à alguns anos e nunca os vi.
Acontece um pouco de tudo, mas sempre que possível tento falar com o arquitecto para perceber as suas intenções de projecto e conhecer o projecto antes de ir a obra.

- E como é que organiza o seu trabalho? Fá-lo em quantas sessões?

MC: Depende do projecto. Se é uma casa, que é algo que acontece muito, consigo fazer num dia.
Esta sessão leva o dia todo, e torna-se vantajosa porque consigo ter todas as variações de luz desde a alvorada até ao pôr-do-sol, com a incidência em todas as fachadas.
Se é um trabalho maior, faço-o em vários dias que podem ou não ser consecutivos.
A semana passada acabei um trabalho em que a primeira sessão foi há seis meses atrás. Estas situações acontecem porque dependem um pouco dos timings do arquitecto.
No trabalho a que me refiro, o arquitecto pediu-me para fotografar para um concurso, mas a obra não estava terminada. Só agora que é que finalizou, e por isso só me foi possível para acabar as fotografias da obra agora.

- Aceita sempre todos os trabalhos que lhe são propostos? ou se só no caso de se enquadrar com o cliente? Ou seja, queria perguntar se quando lhe é encomendado um trabalho o faz sempre ou faz se o cliente concordar com a sua visão só problema.

MC: Aceito sempre, se me pedirem para fazer fotografia de arquitectura.
Mas há certo tipo de trabalhos que recuso, aos quais eu não chamo fotografia de arquitectura. Por exemplo, quando uma imobiliária me pede um trabalho, aquilo que eles querem não é o que eu faço, e por isso rejeito. Esta questão não tem propriamente haver com o meu método de trabalho de o que eu mas com o facto de eu fazer algo muito diferente do que eles pretendem.

- Acha que as suas produções fotográficas se distinguem claramente de outros fotógrafos? Se sim, de que forma?

MC: não acho que o meu trabalho seja extremamente distinto do que outros fotógrafos fazem.

Claro que cada um tem o seu método, e a sua forma de comunicar, mas há certamente muitos aspectos óbvios e comuns a todos os fotógrafos de arquitectura, como certos planos ou certas imagens.
No método de trabalho identifico-me mais com uns do que com outros, assim como no resultado da produção da reportagem final, mas penso que isso será transversal a todos os fotógrafos.
Não acho que o meu trabalho seja exclusivo e profundamente especial, mas também não concordo que seja seja igual a todos os fotógrafos de arquitectura.
A liberdade de comunicar arquitectura é relativa, e mas há naturalmente semelhanças.

- Qual o trabalho que mais marcou a sua carreira?

MC: Há vários trabalhos importantes. O primeiro trabalho, que no meu caso foi um trabalho enorme: Fotografei a segunda maior fábrica da Europa de lacticínios. Foi um projecto muito grande que reconheço que não estava preparado.
A primeira vez que somos publicados também é importante. E depois há certos trabalhos com um carácter especial: porque acho a casa fantástica e adoraria morar lá, ou porque são de um arquitectos que admiro, como por exemplo uma obra que fotografei do arquitecto Libeskind, ou porque é projecto fantástico num local que é inesperado. Há imensos trabalhos importantes e não consigo eleger um.

- Qual o projecto que está a desenvolver actualmente?

MC: Acabei de fotografar 5 escolas.
Fotografei uma casa também e tenho a edição para fazer durante esta semana.

- Para além da fotografia de arquitectura, faz fotografia com um carácter mais artístico?

MC: Faço fotografia de cidade, arquitecturas anónimas, paisagens (des) construídas com carácter mais documental ou pessoal.
Ultimamente algo que me dá muito gozo fotografar são stands de vendas.
São coisas que levam o seu tempo, são projectos com um carácter muito próprio, mais pessoal, e podem levar anos a ser completas.

- Já participou em alguma exposição?

MC: Fiz uma exposição sobre um trabalho que comecei enquanto estava a fazer o mestrado sobre os últimos 50 anos da Escola do Porto.
Começava com a Casa de Chã da Boa Nova e acabava na Casa da Música, que não é obviamente a Escola do Porto, mas foi propositado.
Fiz também uma edição em livro muito pequena.

- Fotografia e arquitectura. Em que medida se tocam?

MC: A grande maioria de arquitectura a que temos acesso é por fotografias, eu acho que elas se tocam em vários momentos.
Desde a primeira aproximação ao terreno pelo arquitecto, que é feita, muitas vezes por uma visita à obra e por um registo fotográfico.
Depois num segundo momento, no desenvolvimento projectual, quando se realizam fotomontagens para uma facilitar a compreensão do projecto.
As fotografias que comunicam o projecto, sejam elas de maquetas ou auxiliares de pesquisa, e por último as de divulgação da obra acabada.

- Em que medida é que a fotografia de arquitectura é especial, ou seja, que exigências ou códigos é que a fotografia de arquitectura diferente de outro tipo?

MC: Eu faço distinção entre fotografia de arquitectura e fotografia da arquitectura
A fotografia de arquitectura é esta fotografia operativa no processo de trabalho projectual.
A fotografia da arquitectura é aquele em que a arquitectura se torna cenário, quando fotografamos um edifício e não estamos a comunicar a obra.

- E a fotografia de arquitectura não tem uns códigos muito diferentes da comunicação da fotografia de arquitectura.

MC: O que torna a fotografia de arquitectura tão especial, é a parte concreta e objectiva de comunicar arquitectura e aí apesar de haver margem para várias interpretações no momento de fotografar, todas elas conseguem em grande medida representar arquitectura com grande rigor.

- O que procura transmitir quando fotografa arquitectura?

MC: O objectivo principal é tentar reproduzir ao máximo o que estou a sentir quando estou na obra.

- O que procura quando esta a fotografar? Que preocupações mantêm? Por exemplo, vai à obra uma primeira vez para reflectir sobre os principais enquadramentos? E as vistas importantes?

MC: Eu não consigo decidir a priori, com os desenhos que recebo ou com as fotografias de obra do arquitecto quais são os melhores sítios ou enquadramentos. Posso suspeitar que este ou aquele ângulo podem devam ser importantes, mas depois na hora tudo pode mudar, porque há uma árvore que eu não esperava, ou porque uma nuvem aparece e o dia fica cinzento, ou porque há um carro está estacionado na fachada. O que eu faço tem a ver com o momento, aquela altura específica e tempo reproduzir o que eu sinto no instante do impacto com a obra, e cada vez faço menos esta reflexão antecipada. Da mesma forma, evito ver outras fotografias de outros autores da obra que vou fotografar para não agarrar

ao que eles fizeram.
Mas quando eu digo que não planeio é porque não determinado um ponto de vista à partida, procuro o que a obra tem para dar e não me preocupo com o ângulo que seria esperado.
O enquadramento que eu quero é aquele que é o mais conveniente e aquele que eu acho que no dia será melhor.

- Acha que a fotografia representa a arquitectura? Ou melhor que uma fotografia pode representar a obra?

MC: Acho que qualquer fotografia é uma interpretação e fotografar uma obra do Siza não pode ser a mesma coisa que fotografar uma obra do Gehry.
Penso que quando a visão do autor fotógrafo, se sobrepõem à visão do arquitecto a fotografia deixa de era de arquitectura e passa a ser de autor.
Neste sentido, enquanto fotógrafo de arquitectura eu não posso fotografar o Siza o Gehry e Zaha Hadid da mesma maneira. Os três tem atitudes muito diferentes, comunicam com as pré-existências de forma muito distinta, e as focam diversas preocupações projectuais que não são transversais a estes três arquitectos.
Por exemplo não posso fotografar a Casa de Chá da Boa Nova se não fotografar o mar, as rochas e a forma como esta integrada.
Mas se por acaso eu estou a fotografar um edifício em que este é completamente autista em relação à envolvente, eu não vejo porque é que a tenho que a fotografar. São atitudes e posturas diferentes. E quando o fotógrafo fotografa tudo da mesma maneira vai falhar inevitavelmente na comunicação de arquitectura.

- Qual a importância para si, na introdução ou a ausência do humano na fotografia de arquitectura?

MC: Introduzo a escala humana nas minhas reportagens fotográficas se for mesmo se for mesmo necessário ao tema. Por exemplo se eu fotografar uma escola primária acho que faz sentido aparecer numa ou noutra fotografia uns miúdos a correr, mas se fotografar uma biblioteca dispenso que estejam lá pessoas.
Pode distrair o espectador e perturbar a comunicação da arquitectura, no entanto em alguns casos se achar pertinente para a composição da fotografia

- Que qualidades acha fundamentais na fotografia de arquitectura para ser uma boa fotografia?

MC: Uma boa fotografia pode não ser uma boa fotografia de arquitectura.
Mas uma boa fotografia de arquitectura tem que comunicar, representar mais do que a visão do autor fotógrafo a visão do autor arquitecto.
Para mim isso é o mais importante. A pior coisa que pode acontecer, é quando o arquitecto olha para as fotografias e não vê nada do que ele

tinha pensado para o projecto.
Contudo acontece frequentemente que os arquitectos acham que a fotografia é melhor que a obra, e isto não acontece só comigo, é geral. A fotografia é ficção, porque consegue pontos de vista muito improváveis, praticamente impossíveis ou porque conseguimos uma hora muito especial fotografar certa fachada ou porque muitas vezes a sensação de espaço é diferente e não se consegue.

- De certa forma será que esta pode substituir uma visita à obra?

MC: Não nunca. Acho que a fotografia pode dar uma ideia do que é a obra, mas nunca substitui uma visita á obra. Para mim é impensável.

- Faz fotografia a preto e branco? Acha que este registo se adequa a fotografia de arquitectura?

MC: A nível profissional, cada vez fotografo menos a preto e branco principalmente depois que comecei a usar o digital. Contudo no meu trabalho mais pessoal, mais artístico, fotografo várias vezes. O trabalho que falei a pouco, sobre a Escola do Porto, desenvolvido no decorrer do meu mestrado foi todo feito a preto e branco.
Embora haja arquitectos que prefiram, na fotografia de arquitectura é complicado usar hoje em dia por causa das publicações em revistas. Seria um produto menos comercial e menos vendável.

- Quais a vantagens e desvantagens da fotografia digital, face ao processos manual? Com qual dos dois se identifica mais?

MC: A fotografia digital tem basicamente duas vantagens. É mais rápida e mais económica.
Fotografar e numa câmara digital estamos a falar de uma redução de tempo de setenta a oitenta por cento de tempo face a uma câmara de grande formato, com tudo o que isso implica de bom e mau.
E hoje em dia é muito importante a rapidez. Quem não conseguir dar uma resposta rápida face aos pedidos das revistas e sites fica inevitavelmente para trás. Hoje a difusão de informação faz-se a uma velocidade muito acelerada, e temos que nos adaptar às exigências dos meios.

- Aprende uma nova maneira de olhar ver a cada novo projecto?

MC: Sim sempre. Não exactamente se é uma nova forma de olhar mas é melhorar imensos aspectos na minha forma de olhar. Em cada obra retiro coisas que vou usar na seguinte
Muitas vezes podem não fazer sentido nenhum mas tem haver com o processo, com o testar e experimentar, acho que evoluo muito mais quando vejo o trabalho acabado pela reflexão e quando vejo obras fotografadas por outros fotógrafos, aí olho e vejo as reportagens prontos e reflicto o que fizemos, o que um deixou de fora, ou que todos deixamos de fora e aí pensar nisso tudo e reflectir.

- Tem publicações, textos ou artigos escritos por si?

MC: Publicações não. Tenho só esse livro sobre a escola do porto. Foi uma edição muito pequena de autor. Textos não.

- Obrigada.

(211) LISTA DE REFERÊNCIAS

LIVROS

ACKERMAN, J. *Architettura e Disegno la Rappresentazione da Vitruvio a Gehry*. Milão: M. Electa ed., 2003.

BASILICO, Gabriele. *Arquitectura em Portugal: Um Roteiro Fotográfico*. Porto: Dafne editora, 2006.

BASILICO, Gabriele. *Cityscapes*. Londres: Thames & Hudson edições, 2000.

BASILICO, Gabriele. *MILAN - BERLIN – VALENCIA*. Barcelona: Actar, IVAM edições. 2001.

BASILICO, Gabriele. *Scattered City*. Milão: Baldini Castoldi Dalai, 2005.

BRAVO, Pilar; PAOLETTI, Mário. *Borges Verbal*. Assírio & Alvim. 2002.

BOERI, Stefano. *Italy: Cross Sections of a Country*. Zurique: Scalo ed. 1999.

BONAMI, Francesco; Michelis, Marco. *Sugimoto: Architecture*. MCA ed., 2003.

BROUGHER, Kerry; ELLIOTT David. *Hiroshi Sugimoto*. Washington DC / Tokyo: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution / Mori Art Museum / Hatje Cantz Publishers, 2005.

COTTON, Charlotte. *A Fotografia como Arte Contemporânea*. Arte & Fotografia ed., 2010.

DELEUZE Gilles, GUATATRI Felix. *O que é a Filosofia?*. Lisboa: Colecção Trans ed., 1992.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva editora, 2001.

GALBIATI, Marisa. *Proiezioni Urbane: La realtà dell'immaginario*. Milão: Tranchida Editori ed. 1989.

KELLEIN Thomas. SCHNEIDER Eckhard, SUGIMOTO Hiroshi. *Hiroshi Sugimoto Architecture of Time*. Bregnez: Kunsthaus Bregenz edições, 2002.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LEACH, Neil. *A Anestética da Arquitectura*. Lisboa: Antígona. 2005.

MAH, Sergio. *Fotografia na Arte e um Privilégio de um Olhar Moderno*. Porto: Colibri ed., 2003.

NOVAES, Adauto. *Muito além do espectáculo*. São Paulo: Senac, 2005.

PINTO, Roberto. *Landscape in motion*. Milão: Giovanna Amadassi e Roberto Pinto edições. 2001.

ROUILLE, Andre. *A Fotografia entre o Documento e a Artes Contemporânea*. Senac ed., 2009.

SANTELLA, Lucia. "Os três paradigmas da imagem", in SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*. São Paulo: Huctiec ed., 2005.

SERÉN, Maria do Carmo. *Metáforas do Sentir Fotográfico*. Porto: Centro Português de Fotografia editor, 2002.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. "Terrain Vague" in *Territórios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

SONTAG, Susan. *On Photography*. Londres: Penguin ed. 2002.

WALTHER, Ingo F. *Arte do século XX: Pintura, Escultura, Novos Media, Fotografia*. vol. II. Lisboa: Taschen ed. 2005.

YAU, John. *Hiroshi Sugimoto: No Such Thing as Time*. Nova Iorque: Artforum. 1984.

PERIÓDICOS

BORDER, Lain. "What is that penguin doing at the pool?", in *L'architecture aujourd'hui*. Le Pouvoir de Images Documents et Fictions Ed. 2004, n.º 354, p. 50-52.
DECANDIA, Lidia. "O tempo e o invisível: da cidade moderna à contemporânea", in *Margem*. São Paulo: 2003, n.º17, p. 181-195.
DEVILLERS, Christian. "Objectivos Subjectivo, La Fotografia de Arquitectura" in *Arquitectura Viva*. Madrid: Papel Fotográfico, Ed. 1990, n.º12, p.7-13.
DOMINGUES, Álvaro. "(Sub)úrbios e (sub)urbanos - o mal estar da periferia ou a mistificação dos conceitos?" , in *Revista da Faculdade de Letras*. Porto: FLUP ed., 1994/5, I Série, Vol. X/XI. p. 5-18.
GONÇALVES, António Custódio. "Os Bairros Urbanos como Lugares de Práticas Sociais", in *Revista da Faculdade de Letras - Geografia*. Porto: FLUP ed., 1988,p. 15-3.
TAVARES, A.L.M., "A Fotografia Artística e o seu Lugar na Arte Contemporânea", in *Sapiens- Revista de História*. Património e Arqueologia, 2009, n.º1.
TSCHUMI, Bernard. *Event-Cities 3: Concept vs. Context vs. Content*. Cambridge: The MIT Press ed., 2005.

TESES

BANDEIRA, Pedro. *Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*. Guimarães: Tese de Doutoramento, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, 2007.
CAMPOS, R. F. *Arquitectura e Comunicação Visual, a imagem da e na cidade*. Porto: FAUP, 2001.
CONCEIÇÃO, P. *Como Olhar o Espaço*. Porto: FAUP 2008.
COSTA, Luciano Bernardino da. *Imagem Dialéctica e Imagem Crítica: Fotografia e Percepção na Metrópole Moderna e Contemporânea*. São Paulo: Tese de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2010.
FONSECA, L.M.C. *Fotografia de Arquitectura: do quiosque à biblioteca*. Porto: FAUP, 2003.
GOUVEIA, J.F.T. *Arquitectura e Comunicação.* Porto : FAUP, 2007.
FERNANDES, D.R. *Casa como imagem e icon, Representação da casa através da fotografia de arquitectura*. Porto: FAUP, 2007.
PRATA, C. *A eternização da Arquitectura*. Porto: FAUP, 2004.
RODRIGUES, Sofia Raquel. *Fragmentos inscritos na memória : a imagem como matéria de reflexão na arquitectura*. Porto: FAUP, 2009.
SILVA, Gonçalo Morgado. *Uma interpretação da cidade contemporânea : a influência da imagem na/(da) arquitectura*. Porto: FAUP 2007
SOBRAL, Maria. *Um código analítico para uma arquitectura de sínteses...A (Des) construção da Imagem*. Porto: FAUP, 2003.
VIEIRA, Andrea Pêra. *Aplicação para representação e comunicação espacial*. Porto: FAUP, 2004.

VIDEO

D'ANGELI, G. and A. Maxia. *Gabriele Basilico*. 2009, Giart Visioni d'art. Disponível em: <http://vimeo.com/10292037>. Acesso em: 15 Mar. 2011.
LOEHR, Susan. J*ean Baudrillard- La Disparition Du Monde Réel*, 2009. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=ckSwfv_rX9c. Acesso em: Junho 2011.

WEB SITES

BANDEIRA, Pedro. *Fotografia de Arquitectura, Defeito e Feitio*. 2008. Disponível em: < http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=32>. Acesso em: 15 Mar. 2011.
BALCOMB, R. *Is Photography Art?* . 2001. Disponível em: <http://www.thescreamonline.com/essays/essays06-01/rsb_photo_essay.html >. Acesso em: 15 Mar. 2011.
BARLOW, D. Gabriele Basilico: *The Space of the Flows*. 2008. Disponível em: < http://slowmuse.wordpress.com/2008/02/26/gabriele-basilico-the-space-of-flows/>. Acesso em: 15 Mar. 2011.
BARRRAULT, G.A. *Gabriele Basilico*. Disponível em: <http://www.galerieannebarrault.com/gabriele_basilico/photo_eng.html>. Acesso em: 15 Mar. 2011.
BRITO, E. *A Cidade Imaginada*. 2010. Disponível em <http://www.eduardo-brito.com/uploads/2/5/1/7/2517282/a_cidade_imaginada-eduardo_brito.pdf>. Acesso em 25 Março 2011
CORREIA, Manuel. *Fotografia artística e fotojornalismo*. 2004 Disponível em: <http://fotojornalismos.blogspot.com/2004/12/fotografia-artstica-e-fotojornalismo.html> Acesso em: 20 Mar. 2011.
DPR-BARCELONA. *Beirut 1991 – 2003 | Gabriele Basilico revisited* 2009. Disponível em: http://arkinetblog.wordpress.com/2009/12/28/beirut-1991-2003-gabriele-basilico-revisited/. Acesso em Junho 2011.
Enciclopédia e dicionários Porto editora. Disponível em: http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/vague.
FEIJÓ, M. and V.M. Ferreira. *Imagens de Lisboa no espelho da fotografia*. 2010. Disponível em: <http://imagensdelisboanoespelhodafotografia.wordpress.com/2010/05/26/lisboa-anos-90-paulo-catrica/>. Acesso em: 15 Mar. 2011.
FORD, Wayne. New Topographics, *Photographs of a Man-altered Landscap*, 2009. Disponível em: http://wayneford.posterous.com/new-topographics-photographs-of-a-man-altered. Acesso em: 27 Maio 2011.
GOMES, S. *Tempo para pensar os tempos da Fotografia*. 2010. Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=258520>. Acesso em: 15 Mar. 2011 .
HERBERT Martin. Hiroshi Sugimoto: *The sleepless Photographer*. 2000. Disponível em < http://mistermotley.nl/Archief/Nummers/12/Art/hiroshi-sugimoto/> Acesso em: 27 abr 2001.
HELFERT, H. *Hiroshi Sugimoto "Theaters"*.1995. Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/theaters/>. Acesso em: 15 Mar. 2011.

KLEIN, P. *Retrospectiva de Sugimoto*. 2003.
Disponível em: < http://www.speculum.art.br/module.php?a_id=502>. Acesso em: 15 Mar. 2011.
KLENKE Stefan. *The Longest Photographic Exposures in History*. 2010. Disponível em: <http://www.itchyi.co.uk/thelatest/2010/7/20/the-longest-photographic-exposures-in-history.html>. Acedido em: 10 Maio 2011.
MESSER, A. *What You Think is Sad: Gabriele Basilico and San Francisco Noir*. 2009.
Disponível em: <http://therumpus.net/2009/04/what-you-think-is-sad-gabriele-basilico-and-san-francisco-noir/>. Acesso em: 15 Mar. 2011.
NOGUEIRA, Miguel. *Ortofotomapas*. 2005.
Disponível em<http://web.letras.up.pt/mapoteca/em%20portugu%C3%AAs/ARQUIVO/arquivo_-_ortofotomapas.htm>-. Acesso em : 30 Abril 2011.
OHLIN, Alix. A*ndreas Gursky and The Contemporary Sublime*. 2002.
Disponível em: <http://www.americansuburbx.com/2009/01/theory-andreas-gursky-and-contemporary.html> . Acesso em: 5 Abr. 2011.
SÀ E MELO, Luís Pedro. *Terrain Vague – notas de investigação para uma identidade*. 2007.
Disponível em: http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=14. Acesso em: Ago. 2011.
SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART. *Hiroshi Sugimoto: The architecture series*. 2011. Disponível em: <http://www.tfaoi.com/aa/2aa/2aa106.htm> Acesso em: 10 Abril 2011.
SALTZ, J. *It's Boring at the Top*. 2007.
Disponível em: < http://nymag.com/arts/art/reviews/31785/>.Acesso em: 15 Mar. 2011.
SANTOS, D. *Pictórica Fotografia*. 2007.
Disponível em: <http://www.artecapital.net/scope.php?ref=3/>.Acesso em: 15 Mar. 2011.
TAVARES, Paulo. *Michael Wesely*. Jan. 2006.
Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read entrevista/07.025/3308>. Acesso em 20 Maio 2011.
VARTANIAN, H. *Colors of Shadow Sonnabend Gallery*. 2006.
Disponível em: <http://www.brooklynrail.org/2006/12/artseen/hiroshi>. Acesso em: 15 Mar. 2011.
WESELY, Michael. *Michael Wesely* 2006
Disponível em: <http://www.wesely.org/wesely/index.php>. Acesso em 10 de Maio 2011.
WESELY, Michael. *Potsdamer Platz*. Berlin.
Disponível em: <http://www.wesely.org/wesely/gruppe.php?var=potsdamerplatz>. Acesso em: 20 Maio 2011.
WICKSTEED, B.I. *Hiroshi Sugimoto and Architecture*. 2009
Disponível em: < http://hiroshisugimoto.blogspot.com/2009/03/hiroshi-sugimoto-and-architecture-by_16.html >. Acesso em: 15 Mar. 2011.

(129) 4. FOTOGRAFIA DE ARQUITECTURA
(131) 4.1 PESQUISA E CATALOGAÇÃO
(133) 4.2 COMUNICAÇÃO
(139) 4.3 DIVULGAÇÃO
(143) 4.4 DANIEL MALHÃO
(169) 4.5 MIGUEL COELHO
(181) 4.6 SÍNTESE DE CAPÍTULO
IMAGEM.REPRESENTAÇÃO

(185) 5. CONCLUSÃO
FOTOGRAFIA. IMAGEM. PROJECTO.
ARQUITECTURA

(191) ANEXOS
(193) ANEXO 1
ENTREVISTA A DANIEL MALHÃO
(203) ANEXO 2
ENTREVISTA A MIGUEL COELHO

(211) LISTA DE REFERÊNCIAS