

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITETURA

Fragmentos:
Perceção do espaço através da fotografia
Nuno Filipe Paulo Ferreira

M
2023



Nuno Filipe Paulo Ferreira.
Fragmentos: Perceção do espaço através da fotografia



Fragmentos:
Perceção do espaço através da fotografia
Nuno Filipe Paulo Ferreira



FRAGMENTOS
PERCEÇÃO DO ESPAÇO
ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO
ARQUITETURA

NUNO FILIPE PAULO FERREIRA

ORIENTADOR
PEDRO LEÃO NETO

FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO
2023

ABSTRACT

KEYWORDS

#photography #architecture
#representation #interpretation
#communication #fragments

Since its inception, photography has developed a very close relationship with architecture, one of the few subjects to meet the conditions of immobility suitable for the long exposures necessary when the camera's technical capabilities were still in the early stages. With the technical development this dependence became almost inverse, architecture would then be the one to depend on photography to communicate, in fact they've developed a ubiquitous relationship.

Photography presented itself, initially, as a visual representation detaining a great value of accuracy whose similarity with reality was little contested. However, this apparent notion progressively gave way to a more comprehensive understanding integrating other dimensions and acknowledging its subjective nature.

In architecture, this shift was felt in the early 20th century through the work of photographers such as Julius Shulman or Lucien Hervé. Photography began to be recognized as an art form, and architectural photography was no exception. Photographers started to approach buildings not just as functional structures, but as works of art with their own aesthetic qualities. The technological progress introduces new possibilities of representation and dissemination allowing the exponential multiplication of the number of images corresponding to the same referent, and therefore to the fragmentation of its image.

Fragments: Perception of Space through Photography analyses photography as a method and technique of representation that allows the communication and comprehension of the specific world of architecture and urban space. The dissertation dwells upon the evolution of the photographic technique highlighting some of its most relevant points for architectural expression. It also seeks to explore a certain fragmented perception through the critique and presentation of the work of photographers who adopt different photographic representation strategies, where expressive and subjective components are present in the construction of their critical or poetic visual discourses on architecture.

PALAVRAS-CHAVE

#fotografia #arquitetura
#representação #interpretação
#comunicação #fragmentos

RESUMO

Desde a sua origem que a fotografia desenvolveu uma relação muito próxima com a arquitetura, um dos poucos temas a reunir as condições de imobilidade adequadas às longas exposições necessárias quando a capacidade técnica das máquinas era ainda incipiente. Com o desenvolvimento da técnica essa dependência tornou-se quase que inversa, dependendo a arquitetura da imagem fotográfica para se comunicar, na realidade desenvolveram uma relação ubíqua.

A fotografia apresenta-se, inicialmente, como uma representação visual detentora de grande rigor cuja similitude com o real era pouco contestada. No entanto, esta noção aparente foi, progressivamente, dando lugar a um entendimento mais abrangente integrando outras dimensões e reconhecendo a sua natureza subjetiva.

Na arquitetura, essa transição foi sentida no início do século xx através do trabalho de fotógrafos como Julius Shulman ou Lucien Hervé. A fotografia começou a ser reconhecida como uma forma de arte, e a fotografia de arquitetura não foi exceção. Os fotógrafos começaram a abordar os edifícios não apenas como estruturas funcionais, mas como obras de arte que possuem qualidades estéticas próprias.

O progresso tecnológico introduz novas possibilidades de representação e divulgação proporcionando a multiplicação exponencial do número de imagens correspondentes a um mesmo referente e, portanto, à fragmentação da sua imagem.

Fragmentos: Perceção do Espaço através da Fotografia analisa a fotografia como método e técnica de representação que permite a comunicação e compreensão do mundo específico da arquitetura e do espaço urbano. A dissertação debruça-se sobre a evolução da técnica fotográfica destacando alguns dos seus pontos mais relevantes para a expressão arquitetónica. Procura também explorar uma certa perceção fragmentada através da crítica e apresentação do trabalho de fotógrafos que adotam diferentes estratégias de representação fotográfica, onde se notam presentes componentes expressivas e subjetivas, na construção dos seus discursos visuais críticos e poéticos sobre a arquitetura.

SUMÁRIO

	ABSTRACT RESUMO
03	INTRODUÇÃO
05	OBJETIVOS METODOLOGIA ESTRUTURA
07	CAPÍTULO UM
	UMA VISÃO FOTOGRÁFICA
08	... DE DOCUMENTO
18	... DE MEMÓRIA
28	... DE PROLIFERAÇÃO
38	... DE SUBJETIVIDADE
57	... EM SÍNTESE
61	CAPÍTULO DOIS
	FRAGMENTOS FOTOGRÁFICOS
62	... THOMAS RUFF
72	... HIROSHI SUGIMOTO
78	... HEIDI SPECKER
84	... EM SÍNTESE
87	CONSIDERAÇÕES FINAIS
92	FONTES DE IMAGENS
94	FONTES BIBLIOGRÁFICAS

INTRODUÇÃO

Desde o advento da fotografia que existe uma relação de proximidade desta para com a arquitetura, devido essencialmente a condicionantes técnicas da disciplina. O objeto arquitetónico seria um dos poucos a reunir as condições de imobilidade adequadas a longas exposições.

O aparecimento da fotografia no séc. XIX traz a ideia de grande rigor na representação da realidade e do espaço, tendo sido utilizada para registar diversos monumentos ou transformações urbanas. Seria na procura de melhorar a fidelidade de representação do real que desenvolveria a sua evolução. No entanto, este processo será sempre acompanhado pela ambiguidade da verdade fotográfica e a sua subjetividade. Manipular uma câmara fotográfica é realizar um conjunto de opções: ponto de vista, enquadramento, composição, exposição,... O fotógrafo, atrás da câmara, define as características consoante o resultado pretendido. É um ato comunicativo.

Com o Movimento Moderno o uso da fotografia passa a integrar de uma forma mais presente a comunicação da arquitetura com o intuito de divulgar o movimento, todavia percebia-se a sua intrínseca contradição. A definição de reprodução fiel definiria posições como a de Adolf Loos que chama a atenção para a falácia da verdade na imagem fotográfica, ou como a de Le Corbusier que tira partido dessa noção de representação rigorosa para iludir, manipulando imagens ou criando montagens, reforçando assim as suas intenções.

Os progressos técnicos aumentam a rapidez de reprodução e a qualidade das imagens, ao mesmo tempo que diminuem custos e as dimensões das câmaras. Com a maior facilidade de utilização e de acesso a estes dispositivos a imagem fotográfica foi-se tornando uma constante no quotidiano. Proliferam imagens de motivos diversos, tendo por base o rápido registo de momentos, pontos de vista, opiniões,... O registo fotográfico passou a ser usado como comprovativo e legitimador social. Esta condição reflete-se na arquitetura pela necessidade de ser fotografada para obter reconhecimento de uma forma mais abrangente ou mesmo para despertar o interesse por obras que de outra forma permaneceriam no anonimato.

Assiste-se a uma adoção crescente da perceção de obras arquitetónicas pela sua reprodução fotográfica, remetendo para segundo plano a visita e expe-

riência presencial. Este conhecimento através da imagem pode produzir um significativo desfasamento em relação ao contacto direto com o objeto arquitetónico. Podem ser refutados pontos de vista, proporções distorcidas, noções de escala adulteradas,... Mesmo na sua forma mais pura a fotografia é incapaz de substituir o olho ou o toque humano.

As imagens, condicionadas pela técnica e pelo homem, são resultado de intenções específicas daquele que dispara o obturador ou de quem efetua a sua encomenda. A relação entre Thomas Ruff e a arquitetura de Herzog & de Meuron ilustra estas condicionantes, Ruff chega a adulterar a arquitetura do edifício na imagem para intensificar um determinado conceito. Entram em questão fatores mais específicos a uma visão, uma intenção comunicativa, o fotógrafo procura definir aquilo que quer transmitir ao espectador e que tipo de reações deverão surgir.

Com a propagação de imagens, quer sejam desenhos, fotografias, montagens, vídeos, ou outros, torna-se mais fácil reconhecer determinado espaço pelo cruzamento de múltiplos pontos de vista, intenções ou opiniões. Reconhece-se a definição de uma personalidade visual por vezes mais forte que o seu referente, não deixando, no entanto, de lhe depender.

É possível reconhecer caminhos divergentes à representação fiel e objetiva na fotografia de arquitetura. Há fotógrafos que abordam o espaço através de fragmentos, desfoques, distorções,... opções que revelam uma relação para com o referente e uma dependência entre imagens. No extremo assume-se uma certa abstração, mas direcionada a um referente ou a uma visão comum. A tecnologia digital e a permanente ligação em rede trouxe a possibilidade de armazenar e distribuir rapidamente múltiplas informações, existindo diversas páginas web que disponibilizam esses serviços. O espectador encontra-se constantemente exposto a esses bancos de informação, onde as imagens fotográficas são uma componente importante.

A descontinuidade da realidade contemporânea traz ao espaço uma multiplicidade de visões que nem sempre são reconhecidas por todos os espectadores. No entanto, quando representadas pela fotografia ganham destaque e relacionam-se a diferentes níveis, como o da memória.

Com o progresso tecnológico e introdução de novas possibilidades de representação ou divulgação – maior acessibilidade e portabilidade dos instrumentos, digitalização, redes globais de alta visibilidade – proporciona-se uma multiplicação exponencial do número de imagens correspondentes a um mesmo referente e, como consequência, à sua perceção fragmentada.

OBJETIVOS

A dissertação tem como objetivo geral refletir sobre a imagem fotográfica como percepção, expressão e comunicação da arquitetura e do espaço.

Procura-se entender a evolução da fotografia evidenciando marcos e conceitos relevantes para o tema abordado: desenvolvimento técnico, artístico e consequentes repercussões; fidelidade de representação; poder ilusório das imagens; manipulação dos registos; transformação digital; distribuição em massa.

O papel do fotógrafo, ou de quem fotografa, na interpretação do espaço e consequente representação, tendo em conta as condicionantes que lhe são estabelecidas pela técnica, dispositivos e sua própria sensibilidade. Salientar diferentes abordagens de representação do espaço através da fotografia, analisando as suas intenções e resultados.

Refletir sobre o lugar onde a memória visual e os elementos arquitetónicos se relacionam com a fotografia; a forma como se baseia na memória visual comum ou individual; estabelecer relações e como a fotografia acrescenta ou influencia essa memória.

METODOLOGIA

O desenvolvimento da dissertação baseia-se numa procura e análise bibliográfica de forma a entender a fotografia como meio de percepção e comunicação da arquitetura e do espaço.

Desenvolve-se uma síntese compreendendo a sua génese e evolução evidenciando momentos e personagens mais significativos. Não se pretende uma cronologia rígida e rigorosa mas antes uma visão global dirigida para a forma como a arquitetura e a fotografia desempenham os seus papéis e se relacionam.

São evidenciados casos de estudo em que se expõem abordagens de percepção fragmentada do espaço, analisando e percebendo as implicações ou possibilidades por estas desencadeadas.

ESTRUTURA

Estruturalmente a dissertação é composta por duas partes.

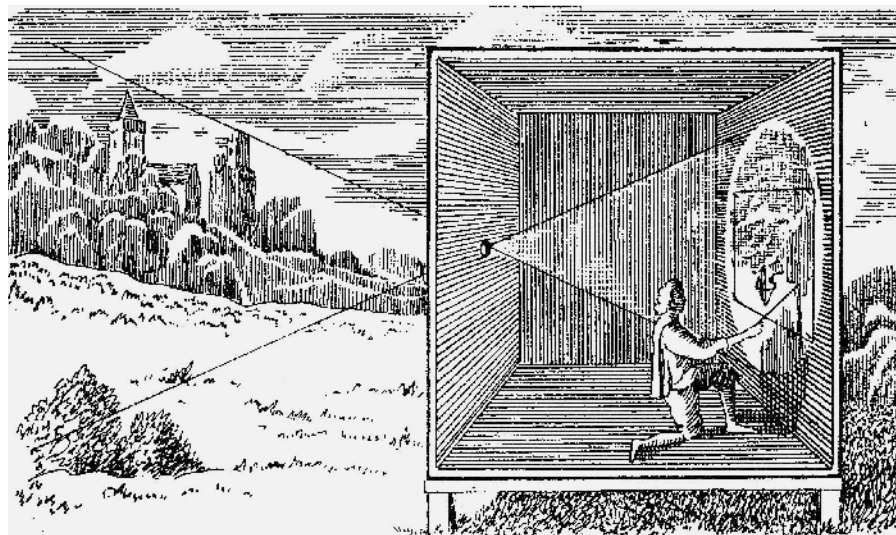
Uma primeira, teórica, em que se desenvolverá um resumo da evolução fotográfica, enunciando alguns pontos chave. Servirá como ponto de partida para uma análise das repercussões que se visionam na atualidade.

A segunda parte, analítica, incidirá sobre a apreciação de casos de estudo em que se destacam abordagens de percepção da arquitetura e do espaço.

.....

CAPÍTULO UM

UMA VISÃO FOTOGRÁFICA



IMG001
Ilustração da Camera Obscura.

UMA VISÃO... DE DOCUMENTO

A fotografia desenvolve-se da vontade intrínseca do Homem em apresentar e compreender a realidade que o cerca. Desde as épocas mais remotas que se identificam sistemas de representação visual como o desenho, a pintura ou a escultura, métodos essencialmente manuais e com elevados tempos de concretização cujo resultado é exclusivamente dependente da visão e habilidade do autor.

“Desde a Renascença até ao século XIX, o homem ocidental desenvolveu progressivamente técnicas de obtenção de imagens para representar a sua experiência visual do mundo.”¹ A técnica fotográfica encontra as suas bases nas noções de representação e nos instrumentos que são “desenvolvidos para transpor a perspetiva, a ilusão do espaço tridimensional numa superfície plana [...] durante o Renascimento”². A progressiva expansão na utilização destes instrumentos de representação, referidos por Pierre-Jean Amar como máquinas de desenhar³, auxiliam artistas e investigadores a obter resultados com um maior nível de rigor. Um dos instrumentos que se desenvolve e destaca nesta altura seria a *camera obscura*, um espaço escuro, que é “conhecido desde a mais remota Antiguidade, dado que é referido no século IV a.C. por Aristóteles”.⁴

O sistema é igualmente descrito por Al Hazen no século XI, por Roger Bacon no século XIII e também Leonardo da Vinci que o compara com o funcionamento de um olho. Mary Warner Marien afirma que este dispositivo terá sido um dos principais propulsores da invenção da fotografia, e descreve-o como “uma câmara escura do tamanho de uma sala, na qual uma pequena abertura numa das paredes funcionava como uma lente, projetando uma imagem invertida na parede oposta”.⁵ Permitia a reprodução de um

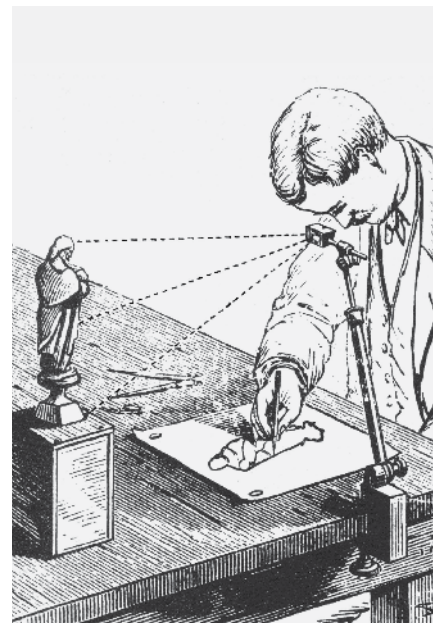
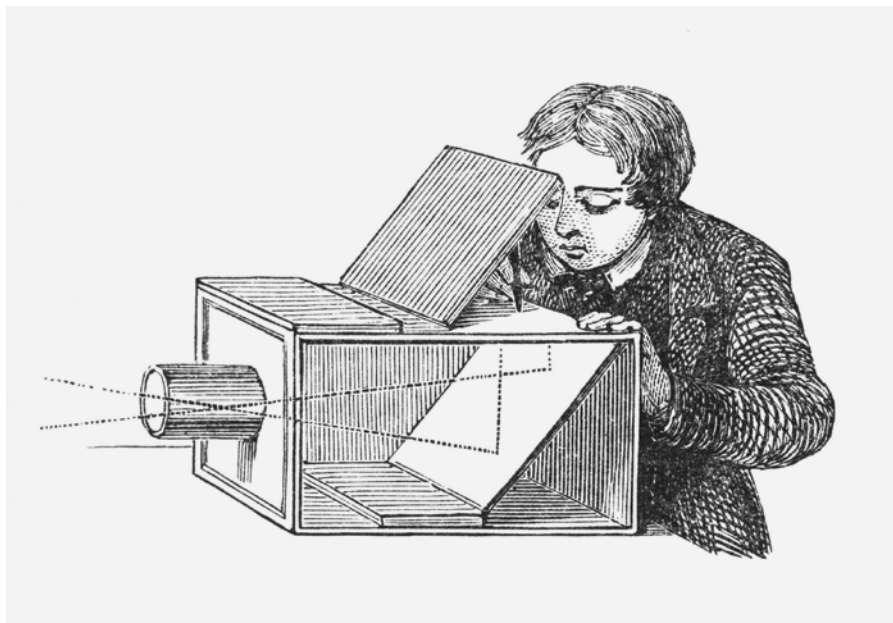
1 Trachtenberg, Alan; Ensaios Sobre Fotografia, P21

2 ‘Tradução livre do autor’, “designed to render perspective, the illusion of three dimensional space on a flat surface, [...] during the Renaissance”, Marien, Mary; Photography A Cultural History, P3

3 Amar, Pierre-Jean; História Da Fotografia, P11

4 Amar, Pierre-Jean; História Da Fotografia, P12

5 ‘Tradução livre do autor’, “a darkened, room-size chamber, in which a tiny opening in one wall acted like a lens, focusing an upside-down image of the scene outside on the opposite wall”, Marien, Mary; Photography A Cultural History, P6



objeto ou vista através do seu reflexo, auxiliando o desenho geométrico e perspético pela sua cópia, não admitindo grande criatividade ou imaginação por parte do autor.

Ao longo do século xvii verifica-se uma série de melhoramentos: surgem versões de menor dimensão e de maior portabilidade; integram-se óticas convergentes que conciliadas com um espelho refletor tornavam possível transpor a imagem para o plano horizontal facilitando a sua cópia.

William Wollaston, em 1807, apresenta um sistema mais leve e simples, utilizado por artistas que viajavam para captar imagens topográficas ou de arquitetura, intitulado de *camera lucida*.

“Consistia numa haste à qual se fixava um prisma de vidro com dois lados prateados que refletiam a cena a que era apontado. A pessoa que pretendesse desenhar uma cena prendia a câmara lúcida a uma mesa de desenho e ajustava o prisma para refletir a imagem diretamente no olho. Ao olhar para baixo, o usuário movia o prisma ligeiramente para criar a ilusão da cena no papel de desenho. O artista poderia então traçar os contornos da cena diretamente no papel de desenho, enquanto olhava ocasionalmente para cima para verificar o referente.”⁶

Estes dois sistemas, a *camera obscura* e a *camera lucida*, estabelecem a base mecânica para uma representação mais fiel e mais rigorosa da realidade. No entanto, persistia a dificuldade em fixar a imagem projetada na superfície plana, obrigando o artista a copiar a imagem manualmente através do desenho. “No início do século xix, os Europeus procuravam criar as imagens ilusórias mais convincentes sem a interferência da mão subjectiva do homem”⁷.

IMG002
Ilustração da Camera Obscura

IMG003
Ilustração da Camera Lucida

6 “Tradução livre do autor”, “consisted of a rod to which was affixed a glass prism having two silvered sides that reflected the scene at which it was aimed. A person wishing to draw a scene would attach the camera lucida to a drawing table and adjust the prism so as to reflect an image directly into the eye. Looking down, the user then moved the prism slightly to create the illusion of the scene existing on the drawing paper. The would-be artist could then trace the outlines of the scene directly on to the drawing paper, while looking up occasionally to check the actual scene.”, Marien, Mary; Photography A Cultural History, P7

7 Trachtenberg, Alan; Ensaios Sobre Fotografia, P21

IMG004

Point de Vue du Gras
1926 . Joseph Niépce

IMG005

Ilustração do Daguerreótipo



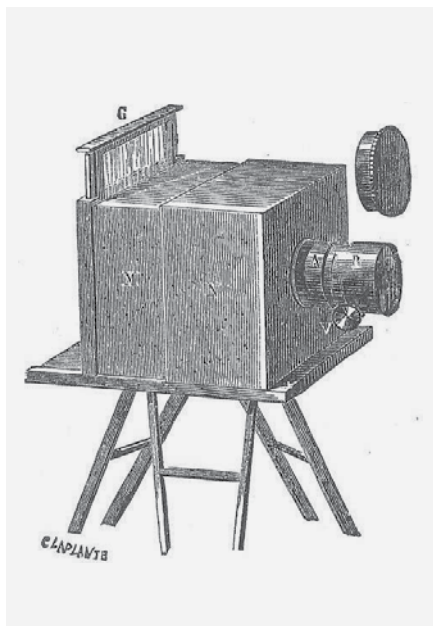
Será com o auxílio da química que esta limitação será ultrapassada.

Johann Heinrich Schulze, em 1727, comprova, através das suas experiências, a sensibilidade e escurecimento dos sais de prata à luz. Mais tarde, em 1802, Thomas Wedgwood e Humphrey Davy conseguem fixar imagens em superfícies de papel de couro impregnadas de sais de prata. Contudo, estes registos só poderiam ser vistos na penumbra pois a sua exposição à luz continuaria a reação química até ao escurecimento da superfície.

O primeiro registo permanente de uma imagem através da *camera obscura* é comumente atribuído a Joseph Nicéphore Niépce e consiste numa vista da sua propriedade, utilizando ácido nítrico e o “betume da Judeia”, num processo que intitularia de heliografia.

“Niépce fez o que hoje é chamado de imagem positiva direta, que, como o nome indica, produz uma fotografia sem um negativo separado. [...] Embora não seja completamente estável, a Vista da Janela em Gras de Niépce (c. 1826) é considerada a primeira fotografia permanente do mundo.”⁸ Os primeiros resultados que alcança demonstram um baixo nível de nitidez e um outro problema, o da longa exposição, a necessidade de muito tempo para obter o registo de uma imagem no material sensível. Prosseguirá as suas experiências para melhorar o processo e diminuir o tempo necessário para atingir uma imagem satisfatória. Anos mais tarde, associa-se a Louis-Jacques-Mandé Daguerre que, após a morte de Niépce, dará continuidade ao seu trabalho e consegue desenvolver o primeiro daguerreótipo.

A fotografia era apresentada ao mundo com a exibição deste dispositivo perante a Academia de Belas Artes e a Academia das Ciências Francesas, em 1839. “François Arago fez uma declaração à Academia Francesa de Ciências



8 “Tradução livre do autor”, “Niépce made what is now called a direct positive image, one that, as the name implies, produces a photograph without a separate negative. [...] Though not completely stable, Niépce’s View from the Window at Gras (c. 1826) is considered to be the world’s first permanent photograph.”, Marien, Mary; Photography A Cultural History, P12

IMG006
The open door
1944 William Fox Talbot



descrevendo o processo nos termos mais gerais e enfatizando a originalidade da invenção de Daguerre.”⁹

A apresentação foi recebida com entusiasmo pois possibilitava captar e fixar uma imagem positiva, invertida horizontalmente numa superfície, com um detalhe, clareza e escala de tonalidades de cinzas que outros sistemas não conseguiriam alcançar na época. No entanto, a sua grande dimensão, a impossibilidade de registar mais que uma imagem de cada vez ou o longo tempo de exposição necessário seriam desvantagens que estavam ainda por ultrapassar.

A invenção e desenvolvimento da fotografia é o resultado de contributos dispersos de investigadores que procuravam conseguir o registo químico de imagens. Trabalhando em paralelo, muitos manteriam o seu trabalho em segredo até ao anúncio da invenção de Daguerre, altura em que diferentes nomes se insurgem, “Pierre Harmant enumera vinte e quatro, em 1939”,¹⁰ na tentativa de reclamar propriedade da invenção.

Entre eles encontra-se William Fox Talbot que, utilizando nitrato de prata para fixar uma imagem, desenvolveria o calótipo. Este processo seria patenteado em 1841, distinguindo-se do processo de Daguerre pois consistia na produção de um papel negativo do qual podiam ser feitas várias cópias, não oferecendo, no entanto, a qualidade de nitidez do daguerreótipo. “Historicamente, é evidente que Talbot inventou o que será a fotografia moderna: o negativo-positivo, que aliás designa desta maneira, a revelação da imagem latente e a possibilidade de reproduzir as imagens.”¹¹

A fotografia apresentava-se como um instrumento de representação que conseguia reproduzir a realidade com um nível de objetividade e rigor

9 ‘Tradução livre do autor’, “Arago made a statement to the French Academy of Science describing the process in the most general terms, and emphasizing the originality of Daguerre’s invention.”, Marien, Mary; Photography A Cultural History, P15

10 Amar, Pierre-Jean; História Da Fotografia, P20

11 Amar, Pierre-Jean; História Da Fotografia, P22

Fotografia com presença humana.

IMG007

Boulevard du Temple, Paris
1838 . Louis Daguerre



quase científico algo que técnicas como o desenho ou a pintura, totalmente dependentes da mestria do artista, não conseguiam atingir. “A fotografia é considerada como a imitação mais perfeita da realidade. [...] Essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira ‘automática’, ‘objetiva’, quase ‘natural’ [...] sem que a mão do artista intervenha diretamente.”¹²

O nascimento do processo fotográfico é recebido com grande entusiasmo, no entanto, a sua execução manter-se-ia exclusiva de um grupo reduzido de indivíduos. Eram necessários conhecimentos técnicos muito específicos, um certo poder económico para investir nos aparelhos e tempo para explorar as suas potencialidades ou atingir os resultados pretendidos. Estas dificuldades serão gradualmente resolvidas com a evolução posterior da fotografia.

“É comum os historiadores da fotografia referirem-se à arquitetura como o primeiro objeto ‘temático’ a ser captado [...]. No início da invenção fotográfica, devido aos longos tempos de exposição e à pouca maleabilidade dos químicos, a imobilidade do objeto fotográfico era indispensável.”¹³

A Arquitetura seria a única com a paciência necessária para aguardar os longos períodos de exposição aparecendo, nestes primeiros registos, desprovida da presença humana porque as pessoas em movimento não eram captadas na imagem. No entanto, Daguerre consegue com o seu dispositivo em 1839 uma fotografia em que possui a presença humana. Seria um transeunte que se reteve no mesmo local durante o tempo que engraxava os sapatos. Eram, portanto, necessárias características muito específicas para se atingir os resultados pretendidos, especialmente uma boa iluminação para o registo da imagem no suporte sensível e ausência de movimento por parte do moti-

¹² Dubois, Philippe; O Ato Fotográfico e Outros Ensaios, P27

¹³ Bandeira, Pedro; Arquitetura Como Imagem, Obra Como Representação: Subjectividade Das Imagens Arquitectónicas, P54

vo para que este aparecesse definido. Será por esta razão que a paisagem, o espaço e especialmente a arquitetura aparecem associados ao advento da fotografia e se manterão como parceiros durante a sua infância.

A técnica continuará a ser experimentada e melhorada, na procura de “tornar cada vez mais verdadeiro, de estar cada vez mais próximo da visão real que temos do mundo”¹⁴, e “apesar do equipamento pesado e limitações técnicas, a fotografia era vista como uma ferramenta importante para recolha de informações.”¹⁵ O aparecimento destes dispositivos suscita um interesse pelo registo de imagens como documento da realidade, de arquivo ou de propaganda, tendo sido implementadas expedições para fotografar monumentos históricos e também iniciados inventários de espaços urbanos ou edifícios de referência.

Há um interesse crescente em registar aquilo que pode vir a desaparecer e a fotografia surge como a solução para criar um registo que espelha um momento no tempo e preservar a memória de construções ou acontecimentos, um arquivo visual para a posteridade.

A segunda metade do século XIX traz diversos avanços para a técnica fotográfica no sentido de melhorar as dimensões dos aparelhos, a sua utilização e acima tudo os tempos de exposição necessários para criar uma imagem. Frederick Scott Archer, em 1851, publica o *Manual of Collodion Photographic Process*, explicando as potencialidades da utilização do colódio húmido. Apesar da sua manipulação ser mais complicada comparativamente ao daguerreótipo ou calótipo, as vantagens que apresentava como uma maior sensibilidade, melhor clareza nos detalhes ou tonalidades e mais curtos tempos de exposição, definiriam este como “o método de captação de imagem que superará todos os outros”¹⁶ durante um longo período de tempo. “Seria o processo fotográfico mais rápido concebido até à altura.”¹⁷

A ampla difusão da fotografia chegaria no final do século XIX após o Dr. Richard Leach Maddox publicar os resultados das experiências que realiza na substituição do colódio húmido pela gelatina-brometo. Esta técnica possibilitava a utilização de suportes mais maleáveis e transparentes, filmes ou películas em celulósido e desencadeia a industrialização do processo fotográfico. “Com certas melhorias, ainda é a emulsão de gelatina que é usada na fotografia moderna.”¹⁸

Em 1888, George Eastman inicia a produção da câmara Kodak N°1 carregada com o “American Film, fita de papel revestida com gelatina destacável e com uma emulsão de gelatina-brometo de prata”¹⁹. Permitia tirar 100 fotografias a baixo custo, estando incluído no preço de aquisição a revelação

14 Dubois, Philippe; O Ato Fotográfico e Outros Ensaios, P33

15 ‘Tradução livre do autor’, “Despite its unwieldy equipment and technical limitations, photography was seen as an important tool for information gathering.”, Marien, Mary; Photography A Cultural History, P44

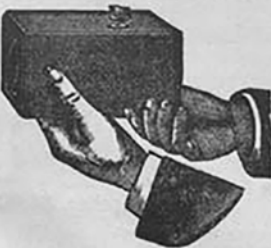
16 Amar, Pierre-Jean; História Da Fotografia, P28

17 ‘Tradução livre do autor’, “It was the fastest photographic process so far devised.”, Gernsheim, Helmut; A Concise History of Photography, P33

18 ‘Tradução livre do autor’, “With certain improvements, it is still gelatine emulsion which is used in modern photography.”, Gernsheim, Helmut; A Concise History of Photography, P35

19 Amar, Pierre-Jean; História Da Fotografia, P32

THE KODAK CAMERA.



"You press the button, -
- - - we do the rest."

The only camera that anybody can use
without instructions. Send for the Primer,
free.

The Kodak is for sale by all Photo stock dealers.

The Eastman Dry Plate and Film Co.,

Price \$25.00—Loaded for 100 Pictures. ROCHESTER, N. Y.

A full line Eastman's goods always in stock at LOEBER BROS., 111 Nassau
Street, New York.

do filme e a substituição por uma nova fita. A primeira de várias máquinas portáteis direcionadas para o uso casual de consumidores de classe-média sob a alçada do slogan 'You press de button, we do the rest'. Amar refere que Eastman teria um sonho: "Construir uma maquina fotográfica tão fácil de utilizar como um lápis."²⁰

A sensibilidade dos filmes vai sendo aperfeiçoada disponibilizando velocidades de exposição cada vez mais imediatas e um elaborado processo para fazer fotografias a cor chamado *Autochrome* foi desenvolvido em 1904 por Louis e Auguste Lumière. Este manter-se-ia o principal processo fotográfico a cores até meados de 1930 com a apresentação do filme colorido *Kodachrome*.

A prática fotográfica vai ganhando cada vez mais seguidores e começam a surgir sociedades fotográficas em diferentes cantos do mundo. O *Photographic Exchange Club* no Reino Unido definia-se como um grupo nas artes gráficas e comercializava imagens. A *Photographic Society of London*, fundada em 1853, publica o *Journal of the Photographic Society* que mais tarde se tornava no *Photographic Journal*. A *Société Heliographique*, que surgiu em 1851, publica o periódico *La Lumière*.

A imprensa escrita vai apoiar-se, progressivamente, nas imagens fotográficas para documentar e justificar factos, acontecimentos sociais ou revelar realidades anteriormente desconhecidas do público geral. Os confrontos militarizados, no início do século xx, vão testar as capacidades da representação fotográfica e a sua utilização de forma eficaz para documentar o que acontecia na linha da frente de combate. Torna-se importante fazer com que a informação atinja o público com maior rapidez. Exploram-se novos tipos de lentes e laboratórios ambulantes que permitem a revelação no próprio local. Na viragem para o século xx muitas das dificuldades técnicas já estariam dominadas, o que permitia fotografar praticamente qualquer tema. Assistesse a avanços muito focados na máquina fotográfica, que se mostra disponível a qualquer utilizador, amador ou profissional, desempenhando um papel

20 Amar, Pierre-Jean; História Da Fotografia, P33

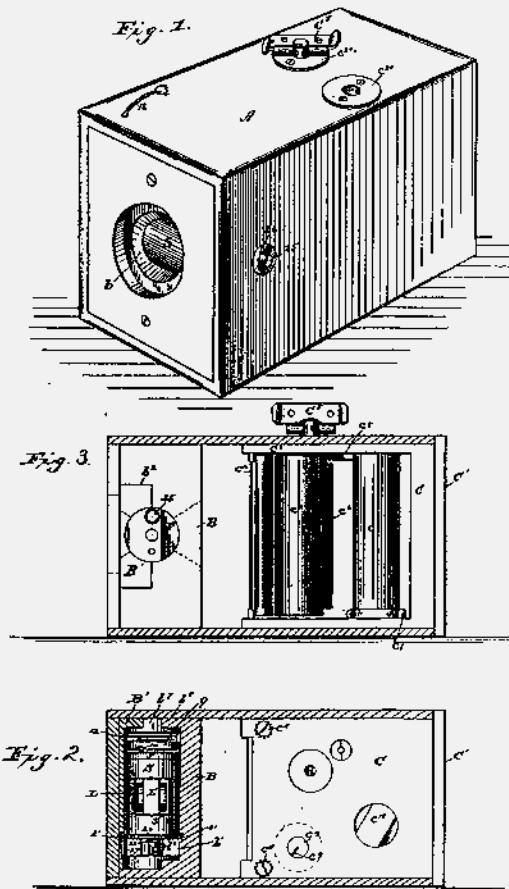
(No Model.)

G. EASTMAN.
CAMERA.

3 Sheets—Sheet 1.

No. 388,850.

Patented Sept. 4, 1888.



Witnesses.
Chas. R. Burr.
C. H. Eastman.

Inventor.
George Eastman.
By Chas. R. Burr & Co.
his Attorneys.

H. PETER, Patent Attorney, Washington, D. C.

IMG009
Ilustração Kodak N°1



IMG010
Kodak Film Pack Original

importante no quotidiano da sociedade da época. A dimensão dos equipamentos diminui, a rapidez de reação das superfícies sensíveis aumenta e são introduzidos novos acessórios óticos. A produção industrializada desenvolve a democratização do processo fotográfico sendo também nesta altura que este se insere progressivamente no campo das artes, entre as quais a arquitetura.

Até à invenção da fotografia recaía sobre a pintura a responsabilidade de registar e criar a mais fiel representação ilusória da realidade. “A fotografia libertou as artes plásticas de sua obsessão da semelhança. [...] Essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente e em sua própria essência a obsessão do realismo.”²¹ Nascendo do registo químico da imagem captada pelos sistemas que auxiliam o desenho ou a pintura nas suas representações, a fotografia foi vista, e continua a ser vista, como o instrumento capaz de reproduzir fielmente a realidade. Por se basear em conhecimentos científicos induz a ideia de rigor ou documento factual, tendo sido difícil compreender uma separação entre as imagens fotográficas e o referente que estas representavam.

“Seja por não conseguir competir com o rigor da objetiva, seja para evitar a redundância, a pintura e a fotografia bipolarizaram uma visão do mundo entre: a mão e a máquina; entre a subjetividade e objetividade; entre a arte e a técnica; entre código e verosimilhança.”²² A fotografia parecia, portanto, direcionada a uma função mais técnica, de arquivo, de comprovação referencial, afastando-se do que seria a ideia da arte um “produto subjectivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade.”²³

No primeiro século de existência a fotografia evolui rapidamente a nível da técnica, dos temas abordados e mostra que consegue refletir a realidade na sua essência, sendo considerada indissociável do objeto retratado. Apesar desta intrínseca noção a sua progressiva utilização por públicos mais abrangentes e consequente proliferação de imagens irá demonstrar que a transposição documental é apenas uma das suas vertentes.

A arquitetura, companheira da fotografia desde o seu advento, irá integrar e tirar proveito dessas diferentes vertentes da fotografia, como documento comprovativo, como arquivo de memória, como meio proliferador e meio argumentativo, para se representar e comunicar.

21 Dubois, Philippe; O Ato Fotográfico e Outros Ensaios, P31

22 Bandeira, Pedro; Arquitetura Como Imagem, Obra Como Representação: Subjectividade Das Imagens Arquitectónicas, P55

23 Dubois, Philippe; O Ato Fotográfico e Outros Ensaios, P32

GRÈCE



IMG011
Excursões por Daguerreótipo
Acrópole, Atenas
1844 . Joly de Lotbibière

UMA VISÃO... DE MEMÓRIA

Se no seu advento, a fotografia, surge associada a uma noção de documento como representação fiel ou testemunho da realidade, servirá também para a recordar.

“O tempo desempenha um papel primordial pois a fotografia é associada à tomada de consciência da mudança, do desaparecimento, até da morte.”¹ A sociedade vive um acordar para a necessidade de preservação do mundo em fuga e encontra na fotografia o meio para conseguir registar a realidade que se alterava e desaparecia. “Se, historicamente, a capacidade da fotografia de captar o extraordinário ou o contingente provocou maravilhamento, conseguindo a magia de embalsamar o tempo, ‘resgatando-o simplesmente de sua própria corrupção’, isso também provoca uma certa ansiedade epistemológica, pois tal captura do momento fugaz não é apenas uma preservação, mas paradoxalmente serve também como lembrança da morte, da corrupção própria do tempo.”²

Registam-se edifícios, monumentos, símbolos históricos ou acontecimentos, fragmentos de um presente e um passado impossível de recuperar mas que se quer continuamente presente. “O sentido de memória era simultaneamente tomado por uma consciência de perda. Dizer ‘monumento’ ou ‘património’ começava a querer dizer preservar e tentar resistir ao desgaste natural, uma luta contra o tempo que a fotografia parecia vencer. A arquitetura iria usar o mesmo conceito do fixador fotográfico para preservar as suas obras.”³ A arquitetura monumental torna-se um dos principais temas de abordagem por parte dos fotógrafos e estas imagens acabariam por ir além do mero registo documental trazendo um novo meio de exploração e estudo

1 Bauret, Gabriel; A Fotografia, P23

2 ‘Tradução livre do autor’, “If, historically, the capacity of the photograph to capture the extraordinary or the contingent produced wonder, effecting the magic of embalming time, ‘rescuing it simply from its proper corruption,’⁸ this also brings about a certain epistemological anxiety, for such capture of the fleeting moment is not only a preservation, it also paradoxically serves as a reminder of death, of the corruption that is proper to time.”, Rosengarten, Ruth; Between Memory and Document, P19

3 Bandeira, Pedro; Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: Subjectividade Das Imagens Arquitectónicas, P60

IMG012

Excursões por Daguerreótipo
Hotel-de-Ville, Paris
1842 . Louis Armand Hippolyte Fizeau



para o arquiteto. A maior fidelidade da representação fotográfica para com a realidade que retrata, porque estamos perante um processo mecânico que capta a luz refletida pelos objetos no suporte sensível, mostra-se como uma forma mais rápida de absorver noções de arquitetura e entender os monumentos do passado. Os registos aproximar-se-iam, no entanto, do desenho através das suas opções compositivas evidenciando alçados, escalas, proporções ou pormenores.

“Desde os primeiros dias da sua invenção, o meio fotográfico teve uma ressonância particular com o assunto arquitetônico. Nos tempos pioneiros da fotografia, a relação nasceu, em certa medida, da necessidade, sendo os edifícios um dos poucos assuntos que resistiriam a longas exposições.”⁴ Pouco tempo após o anúncio do Daguerreótipo são implementadas comitativas para registar edifícios monumentais e históricos como é o caso da encomenda efetuada por Noël-Marie-Paymal Lerebours que envia fotógrafos pela Europa para registar imagens com o intuito de as reunir posteriormente no seu livro *Excursions Daguerriennes: Vues et Monuments les plus Remarques du Globe*, publicado entre 1840 e 1843.

Por outro lado, vai crescendo também o interesse em registar o espaço urbano e o património, como meio de documentar e preservar a história da arquitetura. Exemplo disso será a *Mission Héliographique* empreendida pela *Comission des Monuments Historiques*, em 1951, para a criação de um arquivo histórico do património arquitetónico francês destinado a entender o estado do edificado e a urgência de intervenção de preservação ou restauro. Foram selecionados cinco fotógrafos (Edouard Badus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq e Auguste Mestral) e incumbidos de realizar um inventário fotográfico do património. Opta-se pelo uso da técnica fotográfica pois esta “prometia um registo que seria produzido com mais rapidez e

4 “Tradução livre do autor”, “From the very earliest days of its invention, the photographic medium has had a particular resonance with architectural subject matter. In the pioneering days of photography the relationship was to some extent born of necessity, buildings being one of the few subjects that would withstand long exposures.”, Higgott, Andrew e Wray, Timothy; *Camera Constructs*, P36



precisão do que os desenhos arquitetônicos utilizados até então.”⁵ Pretendia-se o resultado mais rigoroso e homogêneo possível, tendo sido definido pela comissão uma lista dos monumentos a abordar e algumas orientações sobre os enquadramentos a aplicar. No entanto, nos resultados obtidos estava evidente que cada fotógrafo aplicava técnicas e abordagens diferentes ao objeto arquitetônico, mostrando divergências de estilo e de ênfase entre os seus trabalhos.

"A missão demonstrou claramente que, mesmo com determinados temas como edifícios, a fotografia não era um ato mecânico mas um em que o fotógrafo podia exercer escolhas interpretativas."⁶ Devido a isso, a *Mission Héliographique* seria considerada um fracasso e descontinuada sem a publicação de grande parte dos seus trabalhos, contudo, "ofereceu uma decisiva contribuição ao apontar para a necessidade de uma linguagem fotográfica adequada ao olhar de arquitetos e historiadores de arquitetura"⁷ talvez mais próxima aos desenhos técnicos da disciplina.

"Por iniciativa institucional ou individual, os monumentos tornavam-se tema de eleição dos fotógrafos alargando o debate sobre os estilos arquitetônicos. Situação que não deixa de ser paradoxal: a revolução que este 'novo' instrumento representava voltou-se para o passado dando continuidade a uma tradição académica assente na reprodução 'fiel' de edifícios clássicos."⁸ A fotografia possui uma importante força documental ao mesmo tempo que serve para "constituir um arquivo dos factos marcantes"⁹ e a construção de um espólio de memórias que montam a história comum da sociedade e da

IMG013

Missão Heliográfica
Arc du Carrousel, Paris
1851 . Edouard Baldus

IMG014

Missão Heliográfica
The Ramparts of Carcassonne, Carcassonne
1851 . Gustave Le Gray

5 'Tradução livre do autor', "vpromised a record of such sites that would be produced more quickly and accurately than the architectural drawings on which they had previously relied.", Daniel, Malcolm; https://www.metmuseum.org/toah/hd/heli/hd_heli.html

6 'Tradução livre do autor', "The Mission clearly demonstrated that, even with given subjects such as buildings, photography was not a mechanical act but one in which the photographer could exercise interpretative choices.", Elwall, Robert; *Building with Light*, P16

7 'Tradução livre do autor', "it made a decisive contribution as it pointed towards the need for a photographic language suited to the views of architects and architecture historians", Vassallo, Jesús; *Reality Bites: Documentary Photography and Architectural Realism*, P28

8 Bandeira, Pedro; *Arquitetura Como Imagem, Obra Como Representação: Subjectividade Das Imagens Arquitectónicas*, P59

9 Amar, Pierre-Jean; *História Da Fotografia*, P68



disciplina arquitetônica. Estas serão recordações de épocas distantes mas também registros de análise e aprendizagem que possibilitam refletir sobre o caminho traçado e para onde se segue.

Ao mesmo tempo, são também registradas as alterações que ocorrem na paisagem urbana. Por exemplo, na segunda metade do século XIX, Georges Haussmann inicia o plano de transformação de Paris e delega a Charles Marville a sua documentação fotográfica. O espaço urbano será captado nas suas diferentes fases ao longo do reajustamento ao novo plano, o período anterior às alterações, os processos de demolições, durante as obras e a conclusão. Poderá afirmar-se que através deste seu método de registo se desenvolve uma narrativa histórica da intervenção através destas imagens que vistas em conjunto agregam um importante valor histórico social, arquitetónico e urbanístico. “Consideradas no seu conjunto, as fotografias de Marville de Paris são umas das primeiras e mais poderosas explorações de transformação urbana em grande escala.”¹⁰ A par da documentação das grandes transformações, aos poucos a fotografia de arquitetura desprende-se da exclusividade de edifícios históricos e monumentos passando também a registar grandes obras como pontes, caminhos de ferro, estações..., exaltando as capacidades técnicas da engenharia.

Philippe Henry Delamotte, após a *Great Exhibition* de 1851, documenta a transladação do *Crystal Palace* de Londres para Sydenham, entre 1853 e 1854. É uma sequência fotográfica que regista todo o processo de reconstrução num conjunto de “160 fotografias que formam uma documentação de grande interesse arquitetónico”¹¹, construtivo e processual, estando entre “as imagens arquitetónicas mais inovadoras do período”¹². Em 1888, o *Studio Chevojon* em Paris, especializado em fotografar as inovações técnicas construtivas, acompanha a construção da Torre Eiffel. Esta foi registada ao longo do seu processo construtivo mostrando o desenvolvimento e o crescimento

IMG015

Rue de Constantine, Paris
1866 . Charles Marville

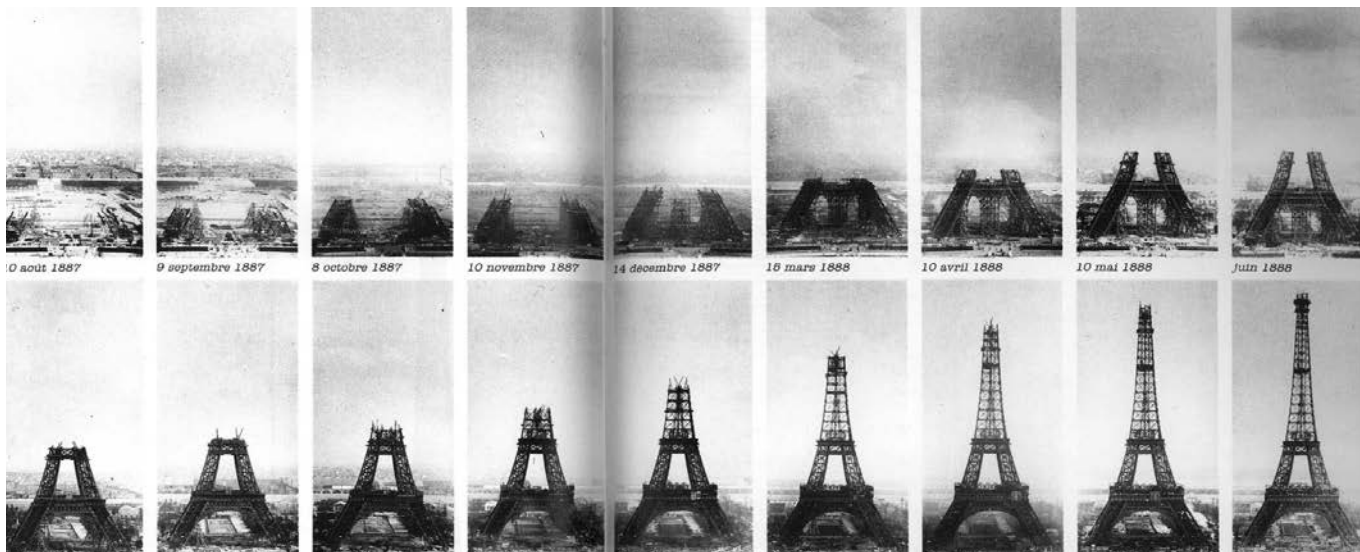
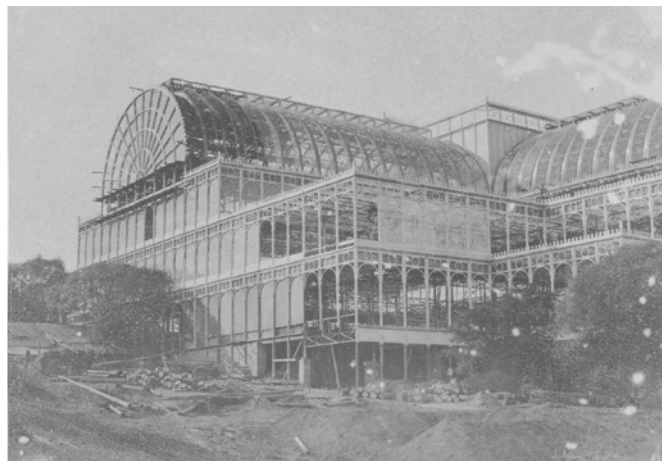
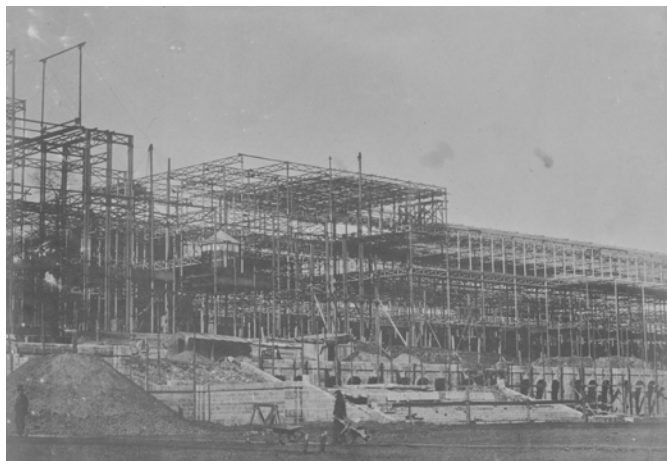
IMG016

L'Avenue De L'Opéra, Paris
1876 . Charles Marville

¹⁰ ‘Tradução livre do autor’, “Taken as a whole, Marville’s photographs of Paris stand as one of the earliest and most powerful explorations of urban transformation on a grand scale.”, metmuseum.org/exhibitions/listings/2014/charles-marville

¹¹ ‘Tradução livre do autor’, “160 photographs forming a documentation of great architectural interest.”, Gernsheim, Helmut; A Concise History of Photography, P111

¹² ‘Tradução livre do autor’, “The most innovative architectural images of the period.”, Elwall, Robert; Building with Light : The International History of Architectural Photography, P17



desse símbolo da engenharia francesa. As fotografias são tiradas sempre do mesmo local e ponto de vista e com uma separação de meses, entre cada fotografia, para mostrar o crescimento da torre, como se de uma narrativa construtiva se tratasse. As imagens reforçam a noção da torre como monumento simbólico da capacidade construtiva francesa ao mesmo tempo que lhe confere uma sequência viva e animada através do seu crescimento. Na transição para o século xx, Eugène Atget realiza registos fotográficos de Paris que se mostram como um interessante arquivo visual sobre a cidade da época. Atget foca o seu olhar para os vestígios da antiga cidade que resistiram às alterações urbanísticas. “Entendia o tecido urbano como algo que existe ao longo de gerações e é alterado pela sua utilização e o tempo. A fotografia e a arquitetura eram para ele repositórios complexos do tempo.”¹³ O seu trabalho é marcado por um carácter sistemático de “certa perfeição na composição das imagens”¹⁴, apresentando-se também como um “repositório de testemunhos sobre Paris do início do século.” Registava os bairros mais pobres, as antigas ruas, detalhes de paredes com cartazes ou vedações, o

IMG017 IMG018
Crystal Palace, Sydenham
1854 . Philippe Henry Delamotte

IMG019
Torre Eiffel, Paris
1887-1889 . Studio Chevojon

13 “Tradução livre do autor”, “Atget understood the urban fabric as something that exists over generations and is altered by use and weather. Photography and architecture were for him complex repositories of time.”, Company, David; david-company.com/architecture-as-photography-document-publicity-commentary/

14 Bauret, Gabriel; A Fotografia, P27



quotidiano. Atget afirmava que a sua intenção era simplesmente documentar as ruas desaparecidas de Paris antiga, mas ao fazê-lo conseguia a atingir algo mais que um inventário, conseguia a “evocação de uma cidade assombrada com a sua arquitetura ao mesmo tempo habitada e aparentemente desapropriada.”¹⁵ Assim, o trabalho de Eugène Atget mostra-se como um importante registo documental da memória da cidade e ao mesmo tempo revela a capacidade de questionar, de analisar, de interpretar o registo fotográfico sobre algo que vai além dos seus conteúdos visuais. Entende-se, portanto, que mesmo a fotografia, compreendida como registo fiel da realidade, demonstra uma capacidade de questionamento e de reflexão sobre o que representa. Nota-se um caminho a uma certa subjetividade ainda que, pelas intenções de Atget, fosse não intencional.

“Cada época é assombrada por seus próprios mitos, que podem perder força, mas raramente morrem completamente. As ideias, ou fantasmas, de eras passadas vivem em enclaves dentro da cidade moderna: em antigos palácios, terrenos majestosos e passeios que antes ficavam fora dos muros da cidade ou eram reservados para a realeza e a nobreza, mas agora estão incluídos na massa urbana.”¹⁶

Se no seu início a fotografia se dedica a documentar elementos que são recordação do passado ou de significado histórico relevante, com o evoluir da técnica e do seu campo de ação, também os temas se vão alterando.

Na segunda metade do século xx vira-se o olhar para as descontinuidades do edificado, para a ruína de estruturas que se mostram envolvidas numa aura de mito histórico e funcional, quer sejam momentos do vestígio de um

IMG020

La Cour du Dragon, Paris
1913 . Eugène Atget

IMG021

Corner Rue de Seine and Rue de l'Échaudé, Paris
1919 . Eugène Atget

15 “Tradução livre do autor”, “Evocation of a haunted city with its architecture at once inhabited and seemingly dispossessed.”, Campany, David; davidcampany.com/architecture-as-photography-document-publicity-commentary/

16 “Tradução livre do autor”, “Every era is haunted by its own myths, which might fade in strength but seldom altogether die. The ideas, or ghosts, of past ages live on in enclaves within the modern city: in old palaces, stately grounds and walks that once stood outside city walls or were reserved for royalty and gentry but are now subsumed within the urban mass.”, Wray, Timothy; Camera Constructs, P195



IMG022

Harry E. Colliery Coal Breaker, Pennsylvania
1974 . Bernd & Hilla Becher

confronto militarizado ou de um rápido crescimento urbano que abandona estruturas e lhes retira função. “Diante de uma expansão maciça da urbanização humana, que envolveu tanto o consumo da natureza quanto a dissolução da cidade tradicional em uma escala nunca antes vista, os artistas da década de 1960 voltaram sua atenção para a fisicalidade do seu ambiente em mudança.”¹⁷

A exposição *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, em 1975, expõe uma crítica à desenfreada construção de baixo custo e à apropriação da paisagem natural. Teve a participação de dez fotógrafos, com um conjunto de cento e sessenta e oito trabalhos, entre os quais Bernd & Hilla Becher que focam o seu olhar numa nostalgia combinada com uma estratégia de objetividade nas suas representações.

“Nas suas imagens, as estruturas industriais são sempre fotografadas de frente, de um ponto de vista elevado, e apresentam um céu perfeitamente nublado e uma luz uniforme [...] apresentando uma representação dos objetos que lembra o alçado arquitetônico.”¹⁸ Registam diferentes estruturas (fábricas, torres de água, armazéns, tanques de gás, poços, altos-fornos, etc.) de uma maneira impessoal e sistemática, com recurso a grelhas de imagens, num consciente processo de abstração que lhes retira contexto social e físico ao mesmo tempo que as objetifica e aproxima ao desenho técnico da arquitetura. Um cruzamento entre o registo documental e os códigos de representação arquitetónicos que funcionam como um meio de preservar os elementos da realidade que estão destinados a desaparecer.

17 ‘Tradução livre do autor’, “Faced with a massive expansion of human urbanization, which involved both the consumption of nature and the dissolution of the traditional city at a scale never seen before, the artists of the 1960s turned their attention to the physicality of their changing environment.”, Vassallo, Jesús; *Epics in the Everyday*, P203

18 ‘Tradução livre do autor’, “In their images, the industrial structures are always photographed frontally, from an elevated standpoint, and feature a perfectly overcast sky and even light [...] putting forward a representation of the objects reminiscent of an architectural elevation.”, Vassallo, Jesús; *Epics in the Everyday*, P195



IMG023 IMG024
Mission Photographique de la DATAR
A Fos-sur-Mer
1986 . Lewis Baltz



IMG025 IMG026 IMG027 IMG028
Mission Photographique de la DATAR
Conversions industrielles, Nord et Midi
1984 . Suzanne Lafont

Em 1980, a *Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale (DATAR)*, lança uma comissão artística de fotografias intitulada *Mission Photographique de la DATAR*. Inicialmente programada com a duração de um ano, terá durado até ao final dessa década e reuniu o trabalho de vinte e nove fotógrafos, autores e artistas. “A *Mission Photographique de la DATAR* faz parte de uma reflexão política sobre o território francês, que se concentrou no início dos anos 1980 no conceito de paisagem.”¹⁹ Tendo como inspiração a *Mission Héliographique*, de 1851, a intenção dos seus resultados seria objetivamente diferente. Pretendia-se que cada fotógrafo desenvolve-se a sua própria abordagem analítica que demonstrasse as particularidades das diferentes paisagens do território, a sua história, a sua experiência social e urbana.

A técnica fotográfica, devido ao seu caráter rigoroso de representação da realidade, integra em si um forte valor documental, como já referido, e a capacidade de rapidamente reproduzir um registo do espaço ou de um momento no tempo, mantendo-os vivos para a posteridade.

Desde finais do século XIX, que se verifica na fotografia de arquitetura o desenvolvimento de um contínuo inventário do espaço ou da arquitetura, numa contínua criação e manutenção de um arquivo de imagens para preservação, para referência, para avaliação. Estaremos perante a construção de uma biblioteca de imagens, um imaginário comum, que são fragmentos da realidade, do tempo, da história. Com a rápida disseminação da produção fotográfica essa biblioteca de fragmentos está em contínua expansão exponencial.

19 ‘Tradução livre do autor’, “The DATAR Photographic Mission is part of a political reflexion about the French territory, which focused in the early 1980s upon the concept of landscape.”, Bertho, Raphaële; missionphoto.datar.gouv.fr/mission

IMG029
Place de l'Opéra, Paris
1868 . Delmaet & Durandelle



UMA VISÃO... DE PROLIFERAÇÃO

Com a expansão do interesse na prática fotográfica, em meados do século XIX, assiste-se ao aparecimento de associações ou grupos fotográficos. “Fotógrafos [...] formaram sociedades com o objetivo de divulgar o método para o grande público, realizar exposições, trocar informações técnicas e publicar notícias ou periódicos. As sociedades entendiam-se como bastiões contra produtos inferiores ou ataques ao gosto público.”¹ Ao mesmo tempo, o crescente interesse na fotografia e a vontade de a transformar numa atividade lucrativa fará com que estas associações se revelem muito importantes na produção do espólio fotográfico, quer pela aquisição de imagens a fotógrafos locais ou pela definição de diretrizes de execução aos seus membros.

Inicialmente, por baixa rentabilidade, a temática da arquitetura seria praticada por um grupo reduzido de associações e profissionais. Quando representada seria principalmente para o registo de monumentos históricos ou edifícios do passado com um carácter mais turístico, exemplo disso seriam os trabalhos de *Delmaet & Durandelle*, em Paris, ou *Fratelli Alinari*, em Florença. A *Architecture Photographic Association*, fundada por um grupo de arquitetos, surge com o objetivo de reverter esta situação procurando incentivar arquitetos na utilização de fotografias e diminuir o custo associado na sua obtenção.

Com o melhoramento da técnica fotográfica, através da diminuição do tamanho das máquinas ou a eficácia das placas de impressão com ganhos ao nível de definição e qualidade das imagens, assiste-se a uma multiplicação das fotografias na sociedade e também no campo da arquitetura.

Surgem empresas que se especializam em fotografia de arquitetura como foi o caso da *Bedford Lemere & Co* que regista diversos edifícios e mostra-se como um marco na prática da época. As suas fotografias exteriores eram marcadas por específicas composições de enquadramento e uma certa luminosidade

1 “Tradução livre do autor”, “Photographers [...] formed societies in order to promote the medium to the general public, hold exhibitions, trade technical information and publish newsletters or journals. Societies viewed themselves as bulwarks against inferior products and assaults on public taste.”, Marien, Mary; Photography A Cultural History, P77

IMG030
Piazza del Campo, Siena
1870 . Fratelli Alinari



IMG031
Wellington Arch, Londres
1883 Bedford Lemere & Co



IMG032
Harrods, Londres
1919 Bedford Lemere & Co



opaca e difusa. Seria devido a opções técnicas de longos tempos de exposição com baixas aberturas de lente mas, no entanto, resultavam numa maior nitidez na definição dos temas. Nos interiores revelavam também uma grande preocupação na composição de todos os elementos de mobiliário, que seriam dispostos de forma a conseguir atingir o cenário desejado.

O acesso a um espólio mais diversificado de representações de arquitetura facilitará ao arquiteto familiarizar-se com diferentes estilos, processos de criação e a construção empreendidos pelo mundo. A utilização da fotografia intensifica-se e conciliado com o crescente mercado de construção os arquitetos podiam agora “controlar as suas obras em desenvolvimento e impressionar possíveis clientes, arquitetos ou o público em geral.”²

Desde o aparecimento da fotografia que se tentava incluir imagens na imprensa escrita mas as limitações da técnica, como os processos de registo e reprodução das imagens, não o permitiriam.

Em meados do século XIX, a par da crescente produção fotográfica, empreendem-se tentativas de impressão de fotografias em livros ou publicações, no entanto, devido a custos demasiado elevados e processos muito morosos não se mostra viável. Apesar disso, Henry H. Richardson, entendendo a importância da presença do seu trabalho em revistas de arquitetura da época como meio de promoção das suas obras, decide financiar ele próprio essas reproduções. “Essas ilustrações envolveram Richardson num culto que varreu a América e outras zonas, especialmente Inglaterra. A revista reconheceu que ‘cada edição com um de seus designs foi estudada em mil escritórios e imitada em centenas’.”³

Apenas no final do século XIX, com a adoção de novas técnicas de impressão como o meio-tom, surgem diferentes revistas que privilegiam a utilização de fotografias na representação da arquitetura, como a americana *Architectural Record*, ou as britânicas *Architectural Review*, *Architect's Journal* ou *Country Life*. “A impressão em meio-tom permitiu que imagens e texto fossem impressos juntos em prensas de alta velocidade, o que, por sua vez, fomentou a produção de jornais ilustrados diários de baixo custo.”⁴

Estas publicações ganham progressivamente maior relevância tornando-se gradualmente um importante centro de debate da disciplina e ao mesmo tempo de conhecimento das obras dos arquitetos, os quais compreendem a necessidade da sua publicação. Tal como Robert Elwall comenta que “Louis Sullivan estava profundamente consciente do valor da boa fotografia, sem a qual os seus bancos, como o de Grinnell, Iowa, teriam sido muito menos conhecidos.”⁵

2 ‘Tradução livre do autor’, “Keep track of their works in progress and to impress prospective clients, fellow architects or the public at large.”, Elwall, Robert; Building with Light, P51

3 ‘Tradução livre do autor’, “Such illustrations fostered the Richardson in a cult that swept America and elsewhere, especially England. The magazine reckoned that “every issue of ours with one of his designs was studied in a thousand offices and imitated in hundreds.”, Elwall, Robert; Building with Light, P96

4 ‘Tradução livre do autor’, “Half-tone printing allowed images and text to be printed together on high-speed presses, which, in turn, fostered the production of inexpensive daily illustrated newspapers.”, Marien, Mary; Photography A Cultural History, P161

5 ‘Tradução livre do autor’, “Sullivan was acutely conscious of the value of good photography, without which his banks, such as that at Grinnell, Iowa, would have been far less well known.”, Elwall, Robert; Building with Light, P107

IMG033

Merchants' National Bank, Grinell
1914 . Louis Sullivan



O aparecimento de novas revistas dedicadas à comunicação da arquitetura proporciona também que mais fotógrafos profissionais vejam o seu trabalho exposto a um público mais abrangente de arquitetos, fotógrafos ou clientes. Ao mesmo tempo que influenciava a produção de arquitetos também aumentava a quantidade de fotógrafos especializados na disciplina. O espólio de fotografias referentes à arquitetura começa a expandir-se e contribuirá para o aumento do conjunto de referências visuais que o arquiteto tem à sua disposição, o que terá impacto direto no seu processo. “Durante o árduo processo de produção, experiências inconscientes, memórias e motivos influenciam diretamente o trabalho emergente e secretamente tornam-se parte do seu conteúdo essencial.”⁶

No rescaldo do primeiro grande confronto militarizado do século xx a imprensa ganha força como importante meio de comunicação, que acompanhada pela fotografia, documenta, reporta e mostra ao mundo o que acontece nos campos de batalha com grande rapidez e eficácia.

“Câmaras novas, mais leves e versáteis e filmes mais sensíveis e robustos estimularam um aumento significativo do âmbito da fotografia em geral, acompanhado por avanços nas técnicas de impressão que permitiram que fotografias e texto fossem impressos juntos, impulsionando novos desenhos gráficos inovadores e desenvolvendo novas audiências.”⁷

Devido a isso, na década de 1920, o Movimento Moderno elege as publicações e a fotografia como meio primordial de comunicação e difusão dos seus ideais. Foram criadas várias publicações dedicadas à arquitetura moderna, como a *L'Esprit Nouveau* encabeçada por Le Corbusier, a *L'Architecture Vi-*

6 'Tradução livre do autor', "During the arduous process of making, unconscious experiences, memories and motives directly influence the emerging work and secretly becomes part of its essential contents.", Pallasmaa, Juhani; *The Embodied Image*, P65

7 'Tradução livre do autor', "New, lighter and more adaptable cameras and more sensitive and robust films encouraged a significant increase in the scope of photography at large, accompanied by advances in printing techniques that allowed photographs and text to be printed together, prompting innovative new graphic design and developing new audiences.", Higgott, Andrew; *Camera Constructs*, P34



IMG034
Capa de L'Esprit Nouveau
1920 . Primeira Edição

IMG035
Capa de Revista Bauhaus, Vol2 N4
1928 . Joost Schmidt

IMG036
Capa de Vers une Architecture
1923 . Le Corbusier



vante, a *Bauhaus* ou outras revistas de arquitetura como a *Domus*, a *Casabella* ou a *L'Architecture d'Aujourd'hui*.

A fotografia mostra-se um importante meio de comunicação e divulgação ao público em geral do discurso visual da arquitetura, surgindo em cada vez mais publicações periódicas da disciplina ou de carácter generalista. Procurava-se educar a opinião pública da sociedade em geral e desenvolver o seu interesse pela nova arquitetura que seria um elemento fundamental para os novos ideais e estilo de vida modernos.

No Reino Unido, o estúdio *Dell & Wainwright*, uma dupla de fotógrafos, consegue demonstrar a influência e importância da fotografia na representação e propagação da arquitetura da época. O seu corpo de trabalho enfatizava os conceitos do modernismo, num estilo de *New Vision*, com “pontos de vista inclinados com diagonais fortes; sombras projetadas arrojadas; o ângulo oblíquo que lhes permitia enfatizar os ritmos repetitivos da arquitetura moderna.”⁸ Em 1930, são convidados a ser os principais fotógrafos da revista *Architectural Review*.

Nos Estados Unidos da América, Ken Hendrich e Henry Blessing, estúdio *Hendrich Blessing*, como fotógrafos oficiais da revista *Architectural Forum* realizam o registo fotográfico de diferentes edifícios dos principais arquitetos da época, entre os quais Frank Lloyd Wright. A imagem da *Fallingwater* deste arquiteto tornou-se o ícone representativo do seu trabalho onde se verifica uma preocupação intencional de integração do edifício com a sua envolvente.

Também os livros de arquitetura passam a ser ilustrados com imagens fotográficas, como por exemplo o *Vers une Architecture* de Le Corbusier publicado em 1923. Neste livro recorreu a fotografias de diferentes temas para

8 “Tradução livre do autor”, “Tipped views with strong diagonals; bold and cast shadows; the oblique-angle shot that enabled them to emphasize the repetitive rhythms of modern architecture.” Elwall, Robert; *Building with Light*, P123

IMG037
Municipal Airport, Ramsgate
1937 . Dell & Wainwright



IMG038
Empire Pool, Londres
1934 . Dell & Wainwright



IMG039
Gull Rock House, Carlyon Bay
1936 . Dell & Wainwright



IMG040
Fallingwater, Pennsylvania
1939 . Bill Hendrich



explicar e reforçar a comunicação das suas ideias, procurando que fosse um manifesto ao Movimento Moderno.

Podem ser enunciados outros livros onde a fotografia possui um papel de destaque, como o *Internationale Architektur* de Walter Gropius em que metade das ilustrações seriam fotografias, o *Amerika* de Erich Mendelsohn composto por oitenta fotografias registadas na sua viagem pelos Estados Unidos da América ou o *Amerika. Die Stilbildung des neuen Bauhaus in Den Vereinigten staaten* de Richard Neutra.

A imprensa mostra-se portanto como um meio fundamental para a massiva promoção e disseminação da arquitetura moderna na sociedade e na própria disciplina da arquitetura.

Paralelamente à imprensa, será também relevante referir o recurso às exposições como meio de divulgação da arquitetura e importantes de apresentação do trabalho da arquitetura à comunidade e sua consequente discussão. A fotografia, conjugada com outros elementos de representação como os desenhos ou maquetes, seria um recurso muito utilizado para representar as obras e mostrar os ideais da época.

Durante a primeira metade do século xx, a fotografia ofereceu ao Movimento Moderno um poderoso meio de expressão visual. A câmara teve grande influência na forma como a arquitetura moderna foi imaginada, construída e comunicada. Na segunda metade do século xx a imagem fotográfica continuará a ganhar força e a infiltrar-se nas mais diversas áreas da sociedade, muito devido ao novo registo digital.

Na década de 1950 surge o sistema televisivo que é um dos principais responsáveis pela disseminação e integração da imagem no quotidiano da vida do público em geral, tornando-se um dos fundamentais pontos de agregação social e familiar.

“A subsequente industrialização da tecnologia da câmara [...] cumpriu uma promessa inerente à fotografia desde o início: democratizar todas as experiências traduzindo-as em imagens.”⁹ A imagem torna-se cada vez mais imediata, chegando ao observador com maior rapidez e abrindo caminho para o que irá ocorrer no final do século com a apresentação da fotografia digital.

A primeira câmara fotográfica digital surge nos anos 1990 e o filme analógico é substituído por um sensor digital que quando exposto à luz realiza a sua conversão em dados que são armazenados num cartão de memória. A utilização do negativo analógico perde força e não é necessário recorrer a laboratórios de revelação, passando essa função para o computador onde o fotógrafo pode visualizar, editar, arquivar ou mesmo imprimir. A complexidade dos processos digitais de captação da luz vai aumentando mas com dispositivos cada vez mais compactos e de manuseamento mais intuitivo para o utilizador. A redução dos custos associados a este novo sistema permite a

9 “Tradução livre do autor”, “The subsequent industrialization of camera technology [...] carried out a promise inherent in photography from its very beginning: to democratize all experiences by translating them into images.” Sontag, Susan; On Photography, P7

disseminação do uso da máquina fotográfica digital ou de dispositivos que registem imagens.

Até à era digital, a relação entre a arquitetura e a fotografia seria maioritariamente controlada por especialistas. A fotografia de arquitetura estaria reservada a fotógrafos profissionais ou amadores com conhecimentos específicos sobre a técnica. No entanto, com o aparecimento das câmaras digitais a fotografia sofre a maior democratização da sua prática até então, possibilitando que qualquer pessoa possa ser fotógrafo ou mesmo fotógrafo de arquitetura, pois o que antes era um processo complexo e moroso viu-se simplificado. O resultado foi uma explosão na quantidade de imagens de arquitetura de amadores ou de profissionais. Isto terá implicações na forma como as imagens de arquitetura são executadas e apresentadas. Se antes os editores de publicações tinham uma quantidade mais reduzida de opções agora terão cem vezes mais.

A par da fotografia digital assiste-se ao crescimento da internet que irá desempenhar um papel fundamental na forma como a sociedade em geral se comunica e informa, algo que se reflete também na divulgação da imagem e dos trabalhos fotográficos. Possibilita que a informação esteja disponível em qualquer ponto do globo, sendo apenas necessário saber a hiperligação que lhe dá acesso ou efectuar a pesquisa correcta num motor de busca.

Qualquer sujeito, recorrendo a um dispositivo com conexão à internet¹⁰, pode subir diretamente as suas imagens para páginas ou aplicações online e partilhar imediatamente no momento do registo. A revelação e impressão deixa de ser o único meio de representação passando para a representação digital a importância de reprodução e divulgação. A arquitetura integrando as características do processo digital irá ver disparar a abrangência do seu campo de ação. “A vantagem mais significativa desse crescimento dramático é o aumento da disseminação de informações e o aumento da sensibilidade geral à arquitetura.”¹¹ Torna-se possível seguir o processo de desenvolvimento ou o percurso de ‘vida’ de um projecto de arquitetura de forma quase imediata, algo que anteriormente não seria praticável.

Desde meados do século xx que se entende a arquitetura como um produto de consumo, algo bem visível na forma como Le Corbusier utiliza, manipula e controla a imagem fotográfica para comunicar as suas ideias e obras, e também, nas imagens realizadas por Julius Schulman que desenvolvem um estilo de fotografia que é requisitado por diversos arquitetos para publicar fotograficamente as obras arquitetónicas.

No novo mundo digital torna-se ainda mais importante a noção de que o edifício arquitetónico necessita ser fotografado e publicado para acesso e visualização por parte da comunidade. “A mediatização da arquitetura, estimulada por uma cultura digital baseada na interatividade, contribui hoje em

10 Computador, Tablet, Smartphone, Câmara...

11 ‘Tradução livre do autor’, “La ventaja más evidente de este espectacular crecimiento es la mayor difusión de la información y el aumento de la sensibilidad general con respecto a la arquitectura.”, Frampton, Kenneth; Impresiones de Edificios, Arquitecturas Editadas in Arquitectura Viva N12, P6

dia para uma recepção alargada do pensamento arquitetónico.”¹² A presença na nuvem¹³ é obrigatória, ou seja, é necessário publicar a obra, mas acima de tudo, precisa de estar na internet.

Assiste-se portanto ao aparecimento exponencial de páginas de internet, blogues ou plataformas especializadas na partilha destas informações de forma contínua e imediata. Pela facilidade de acesso e utilização transformam-se no meio preferencial de contacto com as obras. São exemplos disso páginas como ‘*archdaily.com*’ ou ‘*dezeen.com*’ que reúnem numa plataforma online informações diversas sobre diferentes obras de arquitetura e temáticas associadas, funcionando como arquivos de imagens, desenhos ou textos.

A imprensa escrita não é posta de parte pois as publicações continuam a ser procuradas, mas por um público mais especializado que procura informações com um cunho mais rigoroso e seletivo. Contudo a sua presença online mostra-se necessária como complemento à impressão ou com objetivos mais imediatos e de rápida actualização.

O mundo digital e a sua facilidade de utilização ou de acesso desencadeia a proliferação de imagens, ou conteúdos, de fontes diversas, seja de instituições, de arquitetos, de fotógrafos profissionais ou sujeitos amadores. Tanto arquitetos como fotógrafos de arquitetura compreendem a importância da fotografia na representação da obra arquitetónica, assim como a necessidade da sua publicação. “No seu esforço de apropriação do quotidiano cultural e social, iniciado na década de 60, a arquitetura tornou-se, ela própria, num peão desse jogo extremado entre a reflexão crítica, na arte, e o consumo acrítico, no mercado.”¹⁴

As plataformas de imagens online são agora repositórios de grandes quantidades de imagens acessíveis pela simples pesquisa de uma palavra-chave. De forma instantânea, pode-se digitar a palavra arquitetura e seremos apresentados com milhões de resultados. Dependendo da plataforma onde se realiza a pesquisa, considerando a proveniência das fontes, poderá questionar-se o rigor ou mesmo a relevância da maioria desses resultados.

Para quem estuda ou pratica arquitetura essas plataformas online de imagens mostram-se cada vez mais importantes, pois fornecem, à distância de um clique, um vasto arquivo de inspiração ou de exploração arquitetónica. Muitas vezes descontextualizados, não deixam de formar parte de um grande quadro de referência cultural e facilitam o acesso a obras que de outra forma seriam de difícil acesso ou entendimento.

12 - Bandeira, Pedro; *Arquitetura Como Imagem, Obra Como Representação: Subjectividade Das Imagens Arquitectónicas*, P3

13 - [Informática] Rede de computadores que permite o armazenamento de dados e o acesso a programas e a serviços remotamente através da Internet (ex.: o armazenamento de ficheiros na nuvem permite o seu acesso através de qualquer dispositivo com ligação à Internet). “nuvem”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, dicionario.priberam.org/nuvem.

14 - Grande, Nuno; *Foto-síntese* in Guerra, Fernando; *Mundo Perfeito*, P13

IMG041
South of Southwold, Suffolk
1886 . Peter Henry Emerson



UMA VISÃO... DE SUBJETIVIDADE

O período de transição para o século xx é marcado por diversas transformações sociais e culturais, resultado do processo industrial que penetra todos os campos da sociedade. O conceito da ‘máquina’ como catalisador de desenvolvimento social e artístico desencadeia o aparecimento de novos ideais socioculturais e assiste-se ao aparecimento do Movimento de Arquitetura Moderna. Tirando proveito do processo industrializado irá quebrar com o tradicionalismo e alterar a forma de pensar a arquitetura para melhor responder aos paradigmas da época. Encontrará na fotografia o parceiro preferencial de representação e de comunicação da sua estética e dos seus conceitos modernos.

O desenvolvimento do processo fotográfico, com melhores mecanismos e produção industrializada, possibilitará a democratização da sua prática e a sua ampla difusão através de publicações, exposições ou associações.

A par desta progressiva expansão, a novos profissionais e amadores, disputa-se a noção da fotografia como mero ato técnico ou científico de registo da realidade. Peter Henry Emerson, no final do século xix, considerando que “visão humana não reflete o mundo com uma focagem nítida, a imagem visual é mais claramente definida no centro do que na periferia,” defenderá uma certa imprecisão na imagem fotográfica como meio mais eficaz de mimetizar a perceção humana. A partir desta ideia surgirá o Pictorialismo, um movimento que surge como reação ao culto da fotografia como fiel representação da realidade.

Os fotógrafos pictorialistas procuravam elevar a fotografia ao estatuto de arte, “preferiam cenas impregnadas com neblina e sombras [...], tons suaves e abundantes de cinza médio, [...] procedimentos que permitiam o trabalho manual tanto de negativos quanto de impressões”¹, diminuindo intencionalmente o ser rigor e definição. Apesar de uma aparente maior preocupação

1 “Tradução livre do autor”, “favored scenes infused with fog and shadows, [...] abundant soft, middle-gray tones [...] procedures that allowed for handworking of both negatives and prints.”, Marien, Mary; Photography A Cultural History, P170

IMG042

The Onion Field

Na Publicação Camera Work
1890 . George Davison



IMG043

Blind Woman

Na Publicação Camera Work
1917 . Paul Strand



IMG044

Abstractions | Porch Shadows

1916 . Paul Strand



pelos efeitos plásticos da imagem, tal como refere Mary Warner Marien, os pictorialistas pretendiam obter e demonstrar uma resposta mais pessoal sobre o que era fotografado. Desejavam transmitir a atmosfera, evocar uma sensação, comunicar a partir da imagem.

Surge por esta altura a associação *Photo-Secession* encabeçada por Alfred Stieglitz que acredita na fotografia como uma das belas-artes e defende a noção mais subjetiva da fotografia. Impulsiona trabalhos de fotógrafos seus contemporâneos através da publicação *Camera Work* e de exposições que promove. Será neste entorno que conhece com Paul Strand, jovem fotógrafo independente, que partilha os princípios da *Photo-Secession*, mas prefere uma abordagem sem retoques manuais, mais direta, clara e pura da fotografia. No seu trabalho, Strand acentua “elementos abstratos de design, preservando, ao mesmo tempo, a identidade do tema [...], ênfase dupla ao design puro e ao



retrato realista ao longo de toda a sua obra.”² Será nesta linha que se definirá a *Straight Photography*.

Frederick H. Evans encontrará na arquitetura uma maior compatibilidade com a procura daquilo que chama de ‘fotografia pura’³. Rejeitando o uso de lentes especiais ou a manipulação de negativos, que os seus colegas pictorialistas privilegiavam, prefere uma abordagem mais técnica, opções de enquadramento, de diferentes exposições, para conseguir o mesmo efeito e encontrar a arte na fotografia. “O seu objetivo era registar uma resposta emocional e estética ao espaço, luz e sombra, especialmente nos interiores de igrejas históricas inglesas, catedrais e castelos franceses.”⁴

As décadas de 1920 e 1930 marcam um período de elevada exploração criativa no campo da fotografia, em reação aos conceitos pictorialistas e a par dos novos ideias de uma sociedade moderna. “Artistas da vanguarda, ilustradores comerciais e jornalistas viram-se para a fotografia como se procurassem descobrir por meio dos seus mecanismos e materiais algo da alma da sociedade industrial contemporânea.”⁵

Na Alemanha, a *New Objectivity* (*Neue Sachlichkeit*), procura regressar a uma representação mais pragmática ou documental através de uma noção de realismo centrado em focagens definidas e enquadramentos com ângulos marcados para representar espaços ou pontos de vistas, normalmente desvalorizados, numa fuga às regras tradicionais de composição. “As superfícies geométricas simples, interiores cheios de luz e fortes contrastes da arquitetura modernista pioneira favorecem particularmente a nova fotografia

IMG045
Embankment, Londres
1908 . Frederick H. Evans

IMG046
A Sea of Steps
Wells Cathedral, Wells
1903 . Frederick H. Evans

2 Trachtenberg, Alan; Ensaio Sobre Fotografia, P155

3 Marien, Mary; Photography A Cultural History, P177

4 ‘Tradução livre do autor’, “His goal was to record an emotional and aesthetic response to space, light, and shadow, especially in the interiors of historic English churches, cathedrals (Fig. 6.22), and French chateaux.”, Marien, Mary; Photography A Cultural History, P177

5 ‘Tradução livre do autor’, “Avant-garde artists, commercial illustrators, and journalists turned to photography as if seeking to discover through its mechanisms and materials something of the soul of contemporary industrial society.”, https://www.metmuseum.org/toah/hd/nvis/hd_nvis.htm



dinâmica que aprendeu e emulou da sua linguagem formal.”⁶ Aborda-se a temática urbana e industrial enfatizando as formas e as texturas dos processos industrializados numa sociedade que procura novas formas de comunicar. Sob a alçada do movimento da *New Vision (Neue Optik)* aprofunda-se a experimentação na fotografia com técnicas menos convencionais como a abstração, a fotomontagem de imagens fragmentadas, a intensificação dos ângulos perspéticos ou o cruzamento com elementos de design gráfico. Laszlo Moholy-Nagy, fotógrafo e professor na *Bauhaus*, será um dos membros ativos desta vertente que visava olhar o mundo através da lente da câmara, como um espelho para a realidade do quotidiano e um dispositivo compositivo, ao mesmo tempo, documental e experimental. Uma vertente, explorada pela escola da *Bauhaus*, que contribuirá para aproximar mais a relação entre a fotografia e a arquitetura. “Esta sincronia que se produz entre ambas disciplinas, o início da década de 30 e naquela fábrica da modernidade que foi a *Bauhaus* [...] conformaram um marco histórico que mudou não somente o modo de entender a arquitetura, mas também o de mostrá-la.”⁷

A fotografia, conjugando em si a noção de representação fiel da realidade e o carácter criativo das novas experiências que lhe são empreendidas, demonstra possuir um poder de ilusão muito forte, algo que será utilizado pela arquitetura do Movimento Moderno para destacar os seus conceitos. Os arquitetos recorrem à alteração de elementos compositivos nas representações fotográficas, como Le Corbusier, executam monstagens, como Mies van der Rohe, e criam cenografias das suas casas, como Richard Neutra.

A arquitetura utiliza a fotografia, tirando proveito das potencialidades da prática (rapidez, facilidade de produção ou armazenamento comparativamente com outras técnicas de representação, também a noção de uma representação mais fiel da realidade) como meio de propaganda para comunicar os seus conceitos e demonstrar qualidades. Todos os meios de difusão acolheram este novo modo de entender as tendências da arquitetura moderna. A fotografia ganha uma progressiva influência nos meios de divulgação e publicação o que promove o seu uso sistemático por parte dos arquitetos modernos na representação das suas obras. “Tanto a fotografia como a arquitetura, invadiram esferas impensadas até esse momento e foram capazes de provocar debates que até hoje ocupam nossos âmbitos de discussão.”⁸ A arquitetura depende da imagem fotográfica como prova irrefutável das qualidades do edifício. “Vários arquitetos desenvolveram eles próprios projetos fotográficos que tentavam [...] legitimar o seu trabalho.”⁹

Nenhum outro processo de representação oferecia este tipo de características. O arquiteto poderia executar os próprios registos, mas com a profissio-



6 “Tradução livre do autor”, “The plain geometrical surfaces, light-filled interiors and stark contrasts of the pioneering Modernist architecture particularly lent themselves to a dynamic new photography that learnt from and emulated its formal language.”, Higgott, Andrew; *Camera Constructs*, P34

7 Méndez, Patrícia; <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.086/229>

8 Méndez, Patrícia; <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.086/229>

9 “Tradução livre do autor”, “A number of architects themselves engaged in photographic projects that sought to [...] legitimize their work.”, Higgott, Andrew; *Camera Constructs*, P36

IMG047

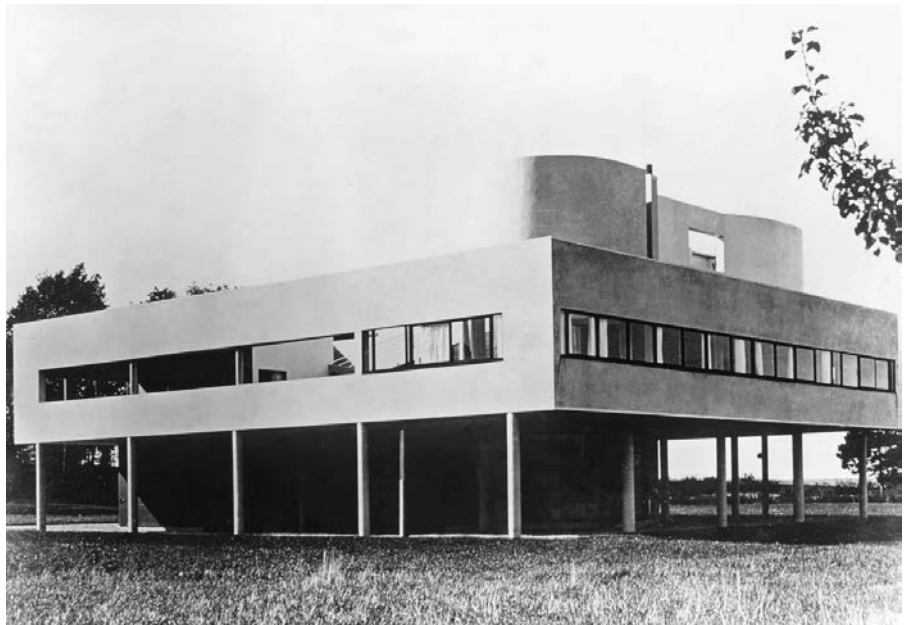
Blast Furnaces, Lubeck
1927 . Albert Renger-Patzsch

IMG048

Balcony, Dessau
1926 . László Moholy-Nagy

IMG049

Ville Savoye, Poissy
1930 . Le Corbusier



nalização da técnica fotográfica passa a recorrer a fotógrafos de arquitetura especializados que desempenham um papel de enorme relevância na interpretação da arquitetura e na sua invenção como imagem. Exigia-se que as imagens conseguissem transmitir a perfeição e pureza fundamental da obra do arquiteto do Movimento Moderno, sendo para isso necessária uma seleção criteriosa dos motivos, das vistas, ou até a manipulação das imagens. De forma a diminuir qualquer adulteração posterior por parte do cliente os edifícios eram fotografados logo após serem terminados, antes da inauguração, pois era o momento em que se encontravam no auge da representação perfeita da arquitetura, completamente coincidentes com a ideia do projeto. A mensagem do arquiteto era, portanto, o objetivo mais importante, tal como vemos através de fotografias das obras de Le Corbusier que se transformam em ícones da arquitetura.

“A conjuntura técnica, social e profissional que originou o Movimento Moderno, permitiu todas as possibilidades para que esta arquitetura fosse exportada ao mundo graças à fotografia como um – se não o mais – veloz de seus veículos de difusão.”¹⁰ Com a progressiva divulgação em diferentes suportes (exposições, revistas, jornais) da fotografia de arquitetura esta torna-se o meio primordial de percepção da obra, podendo ser o primeiro ou até único contacto com essas arquiteturas, tanto para arquitetos como para o público em geral. A partir deste momento, estabelece-se uma relação de elevada dependência com a fotografia para a observação do objeto arquitetônico, algo que se manterá até à atualidade.

Esta relação abrirá possibilidades de comunicação e exploração espacial, no entanto, a “tendência de reduzir a arquitetura a imagens teve uma influência negativa indiscutível na prática profissional e levou a uma mudança de

¹⁰ Méndez, Patricia; <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.086/229>

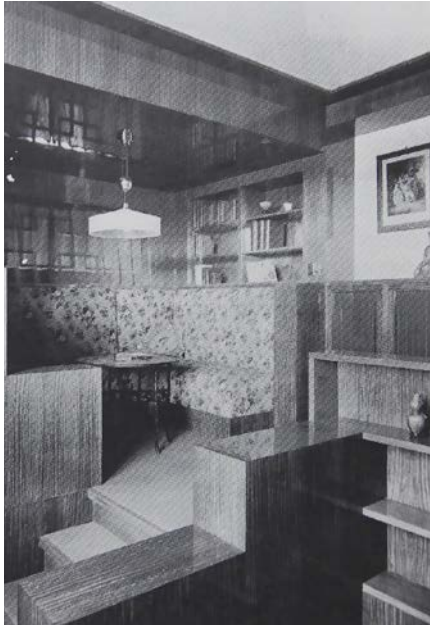
intenções e, claro, de expectativas, tanto de arquitetos como de clientes.”¹¹ Resulta numa procura da fotografia fotogénica, manipuladora, espantosa, que venda o produto pela sua imagem, o que pode ter implicações negativas no desenvolvimento de projeto. Projetar pela imagem e não pela arquitetura ou pelo espaço.

“A fotografia de um edifício começou a ser um substituto superior para a realidade construída [...] e levou ao desenho consciente de edifícios fotogénicos [...], ou ao desenho de obras que literalmente parecem desenhos; ou seja, [...] reduziu a arquitetura a puro cenário ao invés de perseguir aquele objetivo mais tátil da grande tradição da cultura tectónica”¹²

Esta condição cria um desfasamento na utilização e entendimento da imagem fotográfica por parte dos arquitetos. Apesar do processo fotográfico ser utilizado pela maioria, não o irão fazer da mesma forma, definindo-se posições diferentes. Por um lado, uma certa negação da utilização da técnica fotográfica por receio da subversão da arquitetura à imagem, ou um caminho de integração no processo de comunicação da arquitetura.

Adolf Loos renega o poder de persuasão da imagem, pondo em evidência o risco da ilusão fotográfica que pode incentivar a uma submissão do processo arquitetónico. Compreende e utiliza a fotografia, o desenho e as restantes técnicas de representação como instrumentos de comunicação abstrata da arquitetura. Adolf Loos entende que, na verdade, a técnica fotográfica não possui um carácter rigoroso para a representação arquitetónica, podendo deturpar a sua perceção.

Chega a comentar que: “É meu grande orgulho que os interiores que criei sejam totalmente ineficazes em fotografias. Tenho que renunciar à honra de ser publicado nas várias revistas de arquitetura.”¹³ Demonstra um certo orgulho em que os seus espaços não fossem fotogénicos, remetendo para a experiência presencial o seu principal método de fruição, tal como explica: “A fotografia torna-se insubstancial, enquanto o que eu quero nas minhas divisões é que as pessoas sintam substância à sua volta, que ela aja sobre elas, que elas conheçam o espaço fechado, sintam o tecido, a madeira, acima de tudo, percebem-no sensualmente, com a visão e o tacto, para que se atrevam a sentar confortavelmente e sentir a cadeira [...]. Como posso provar isso a alguém por meio de uma fotografia?”¹⁴



IMG050
Casa Müller, Praga
1930 . Adolf Loos

11 'Tradução livre do autor', “tendencia a reducir la arquitectura a imágenes ha tenido una undudable influencia negativa en la práctica profesional y ha supuesto un cambio de intenciones y, por supuesto, de expectativas, tanto de arquitectos como de clientes”, Frampton, Kenneth; Impresiones de Edificios, Arquitecturas Editadas in Arquitectura Viva N12, P6

12 'Tradução livre do autor', “La fotografía de un edificio ha empezado a ser un sustituto superior a la realidad construída [...] y ha llevado al diseño consciente de edificios fotogénicos (...), o al diseño de obras que literalmente parecen dibujos; es decir, [...] ha hecho que la arquitectura quede reducida a pura escenografía en lugar de perseguir ese objetivo más táctil de la gran tradición de la cultura tectónica”, Frampton, Kenneth; Impresiones de Edificios, Arquitecturas Editadas in Arquitectura Viva N12, P6

13 'Tradução livre do autor', “It is my greatest pride that the interiors which I have created are totally ineffective in photographs. I have to forgo the honour of being published in the various architectural magazines.”, Loos, Adolf cit em Higgott, Andrew; Camera Constructs, P52

14 'Tradução livre do autor', “Photography renders insubstantial, whereas what I want in my rooms is for the people to feel substance all around them, for it to act upon them, for them to know the enclosed space, to feel the fabric, the wood, above all, to perceive it sensually, with sight and touch, for them to dare sit comfortably and feel the chair [...]. How Can I prove this to someone by means of a photograph?”, Loos, Adolf cit em Colomina, Beatriz; Privacy and Publicity, P64



O progressivo aumento na divulgação da arquitetura através de fotografia em diversas publicações substitui o contacto com as obras pela leitura da imagem, não existindo, grande parte das vezes, um contacto direto com o espaço. Para Loos a fruição do espaço arquitetónico por parte do sujeito era o objetivo essencial da arquitetura e apenas estando fisicamente presente no espaço se torna possível desvendar e absorver as suas diferentes características. Considera que a fotografia anula por completo essa experiência física e restringe a visão do espectador a determinados pontos de vista. Contra a subjugação fotográfica da arquitetura, porque entende que “há designers que fazem interiores não para que as pessoas possam viver bem neles, mas para que fiquem bem nas fotografias”¹⁵, Loos adverte para a intrínseca ilusão fotográfica e denuncia o perigo de projetar para a imagem que remeterá a experiência sensorial para segundo plano.

No entanto, não deixa de usar a fotografia pois, como arquiteto moderno, também representou as suas próprias obras através da imagem. Uma contradição talvez? Poderá dizer-se que sim, mas consciente. Estes registos fotográficos funcionam como meras ilustrações da vivência dos espaços, são intencionalmente complementares aos restantes elementos de representação da obra. Imagens que apoiam a sua base de projeto e arquitetura destacando

IMG051
Casa Khuner, Payerbach
1930 . Adolf Loos

IMG52
Casa Moller, Viena
1928 . Adolf Loos

IMG053
Casa para Werkbundsiedlung, Viena
1932 . Adolf Loos

IMG054
Casa Rufer, Viena
1922 . Adolf Loos

¹⁵ “Tradução livre do autor”, “There are designers who make interiors not so that people can live well in them, but so that they look good in photographs.”, Loos, Adolf cit em Colomina, Beatriz; Privacy and Publicity, P64

os interiores como espaços acolhedores onde o sujeito é convidado a habitar, a refugiar-se, remetendo os exteriores para uma percepção mais fria e objetiva. Os elos de ligação entre estes dois momentos da arquitetura, os vãos de janelas e portas, são tratados por Loos como meros elementos de entrada de luz e ênfase do espaço interior. Segundo Loos, “um homem culto não olha pela janela, a sua janela é de vidro fosco, está lá apenas para deixar entrar a luz, não para deixar passar o olhar.”¹⁶ Não enquadram nenhuma visão da paisagem exterior ao edifício para acentuar a separação física entre interior e exterior, centrando a atenção do observador no espaço mais íntimo e na sua ocupação. A percepção de elementos do exterior é intencionalmente bloqueada nas suas fotografias mas na fotografia da sala da casa *Khuner* esse bloqueio é realizado através de uma fotomontagem que expande a sensação do espaço representado. “A imagem que ele usa é na verdade uma fotomontagem fictícia combinando uma foto do caminho e da encosta inclinada com árvores com a vista panorâmica voltada para o norte dos Alpes, colada ficcionalmente na janela panorâmica.”¹⁷

A composição e enquadramento não são deixadas ao acaso definindo criteriosamente o ponto de vista e posicionamento do mobiliário, salientando também, através de diferentes artifícios de separação física e visual, as diferentes áreas que compõem o espaço. Percebe-se, pela disposição do mobiliário, o virar do habitante para o interior do espaço e de costas para as janelas que se mostram como entradas de luz. No mezanino da casa para *Werkbundsiedlung* percebe-se uma sensação de abrigo, de proteção e conforto, com a forte presença da janela e a posição do sofá contra esta.

Nas duas fotografias das zonas de estar das casa *Moller* e *Müller* realiza uma abordagem muito semelhante ao mostrar a elevação da zona privada e seu acesso, como explicação das diferentes áreas. Na casa *Moller* a janela aparece ao fundo como um ponto de entrada de luz exterior que ilumina e enfatiza o espaço interior.

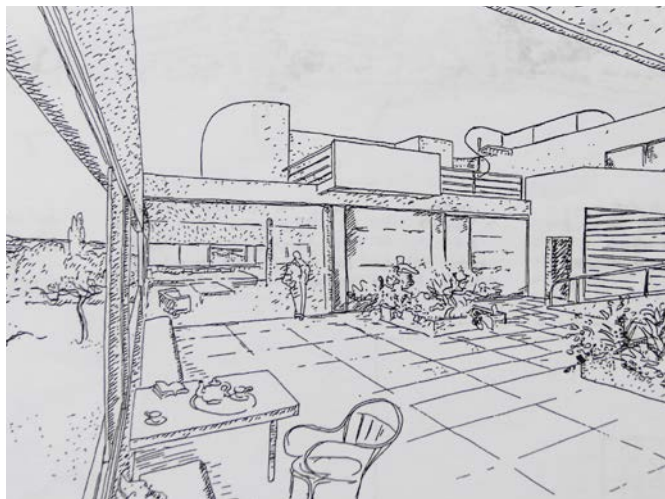
Loos pretende enfatizar o habitar dos seus espaços, o contacto direto com a obra arquitetónica por parte do sujeito, contudo, evita a presença da figura humana nas suas fotografias. Apresenta-nos os espaços sem o sujeito mas preparados para a sua chegada, expectantes por uma habitação.

A fotografia da entrada da Casa *Rufer* demonstra esta ideia do espaço que aguarda o habitante através da presença da figura masculina na porta, prestes a entrar. Trata-se de uma atitude pensada para concentrar a atenção no espaço e na sua possibilidade de vivência. Sente-se uma certa teatralidade nas imagens dos seus espaços com o intuito de ilustrar, funcionando como um livro de instruções.

Adolf Loos aborda a fotografia tal como aborda a arquitetura, com a ideia

16 ‘Tradução livre do autor’, “A cultivated man does not look out of the window, his window is a ground glass, it is there only to let the light in, not to let the gaze pass through.”, Loos, Adolf cit em Colomina, Beatriz; *Privacy and Publicity*, P234

17 ‘Tradução livre do autor’, “The image that he uses is in fact a fictitious photomontage combining a shot of the pathway and sloping hillside with birch trees with the north-facing panoramic view of the Alps, pasted fictitiously into the picture window.”, Branscome, Eva. *Giving Voice to a Building: A Critical Analysis of Adolf Loos's Landhaus Khuner*, <https://doi.org/10.5334/ajar.186>



de habitar do sujeito. As suas imagens são a representação de como pensa e projeta os edifícios, desenvolvendo uma função cenográfica muito específica, pondo em destaque os espaços e suas funções. Os seus espaços são apresentados com uma atitude intimista de cenários personalizados para um habitante específico, remetendo a pretensão de venda comercial para um segundo plano.

Le Corbusier explora o poder comunicativo das técnicas de representação, para documentar, transmitir e publicitar as suas ideias de arquitetura. “Abraçou e explorou a fusão dos modos comerciais e conceituais de pensar [...] uma sinergia que Le Corbusier aprendeu a disfarçar e explorar com precisão.”¹⁸

Desenvolve um interesse pelas alterações que a sociedade pós-revolução industrial sofre em dinâmicas sociais, estilos de vida e consequentes implicações no processo arquitetónico. Utiliza os diferentes meios que possui à sua disposição e principalmente a imagem fotográfica para disseminar os conceitos que encara como base para uma arquitetura moderna.

“Os anos de trabalho como gerente financeiro [...] do *L'Esprit Nouveau* deram-lhe uma experiência em primeira mão das práticas contemporâneas de promoção comercial. Ele já tinha as habilidades de um designer gráfico, mas a exposição ao mass media ajudou-o a explorar como as pessoas interagiam com a realidade reproduzida.”¹⁹ Será, portanto, compreensível que procure desenvolver um trabalho de cariz fortemente teórico e que o faça chegar ao público e companheiros de disciplina.

“Decide muito cedo que todos os vestígios de seu trabalho e de si mesmo devem ser mantidos. Ele guarda tudo: [...] suas pinturas, esculturas, desenhos e toda a documentação de seus projetos.”²⁰ Os oito volumes que o

IMG0055

Desenho Ville Savoye, Poissy
Le Corbusier

IMG056

Ville Savoye, Poissy
1929 . Le Corbusier

18 ‘Tradução livre do autor’, “Embraced and explored the merger of commercial and conceptual ways of thinking [...] a Synergy that Le Corbusier learned to both disguise and precisely exploit.”, Piotrowski, Andrzej; Camera Constructs, P78

19 ‘Tradução livre do autor’, “Years of working as financial manager [...] of *L'Esprit nouveau* gave him first-hand experience of contemporary practices of commercial promotion. He already had the skills of a graphic designer, but the exposure to the mass media helped him explore how people interacted with reproduced reality.”, Piotrowski, Andrzej; Camera Constructs, P86

20 ‘Tradução livre do autor’, “Le Corbusier decides very early on that every trace of his work, and of himself, should be kept. He saves everything: [...] his paintings, sculptures, drawings, and all the documentation of his projects.”, Colomina, Beatriz; Privacy and Publicity, P2



próprio Le Corbusier produz como inventário das suas obras demonstram essa necessidade de arquivo e de compêndio de informação que funcionam como referência, para a arquitetura da época moderna, mas também como meio de publicitar os novos ideais. Serão o aglomerar de diferentes representações, textos, desenhos, pinturas, fotografias, montagens que são utilizadas para descrever e mostrar as várias obras. Revelam a especificidade das suas ideias, e dos pontos de vista que quer mostrar. De tal forma, que “no segundo volume ao introduzir imagens fotográficas da *Ville Savoye* estas apresentam o mesmo ponto de vista dos desenhos em perspectiva incluídos no primeiro volume.”²¹

O uso que faz da fotografia vai além da mera representação com ligação objetiva a determinado referente. Rapidamente se apercebe que a associação com outras técnicas de representação (texto, desenho, pintura, montagem) acrescentam grande valor de exploração, concepção e comunicação do projecto ou da arquitetura ao público.

Usa a fotografia para mostrar as suas obras construídas sempre com o intuito de dominar a sua interpretação e controlar o olhar do espectador, destacando através dos enquadramentos e pontos de vista as qualidades que considera mais importantes. Efetua um controlo premeditado do que aparece na imagem e para tal recorre constantemente à sua manipulação. “Para Le Corbusier, qualquer imagem manipulada que refletisse melhor o conceito da obra era preferível à imagem fiel da obra construída.”²² Poderá falar-se de uma metodologia em que define os elementos que aparecem na imagem, compondo cuidadosamente o enquadramento para por em evidência os pontos importantes de conceptualização arquitetónica, uma espécie de argumentação visual.

A manipulação das fotografias por parte de Le Corbusier não se limita à definição de enquadramentos ou composições, na verdade, adultera as ima-

IMG057
Ville Schwob, La Chaux-de-Fonds
Fotografia Original
1920 . Le Corbusier

IMG058 IMG059
Ville Schwob, La Chaux-de-Fonds
Publicada em L'Esprit Nouveau
1921 . Le Corbusier

21 Iuliano, Marco; Lucien Hervé: Architecture as Spatial Sequences; On the Surface Main Conference 2012

22 “Tradução livre do autor”, “Para Le Corbusier cualquier imagen manipulada que reflejase mejor el concepto de la obra era preferible a la imagen fiel de la obra construída.”, Nicole, Halm & Deus, Maria; Fotografías de Arquitectura y Arquitectura de Fotografías a Comienzos del Siglo XX. Anales de Investigación en Arquitectura, P12

gens retirando certos elementos ou introduzindo outros, como no caso das fotografias da *Ville Schwob*, de 1916. As impressões são editadas de forma a anular os elementos orgânicos ou alterar portas e janelas, construindo uma imagem que comunica a realidade pela qual deseja que o edifício seja visto. Tira proveito da noção de veracidade, culturalmente associada à imagem fotográfica, para iludir o observador ao criar uma representação mais polida da casa. Trata-se de um contínuo processo de educação através do registo visual para o arquiteto e para o observador.

A sua obra reflete a preocupação com a visão: o que ver, como ver, quando ver... sendo uma analogia ao enquadramento fotográfico. Resultado de um conjunto de escolhas que executa ao longo do seu processo de arquitetura, que não termina com a construção do objeto arquitetónico. “A construção é uma parte importante do processo, mas não é o resultado final. A fotografia e o layout constroem uma outra arquitetura no espaço da página. A concepção, a execução, e a reprodução são momentos separados mas consecutivos no processo tradicional de criação.”²³

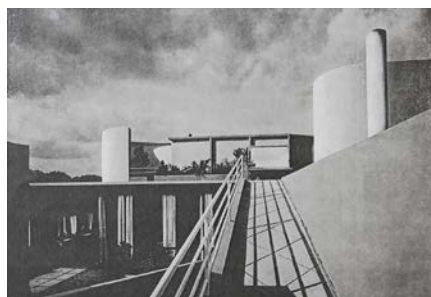
As representações fotográficas de Le Corbusier desenvolvem uma identidade paralela ao físico e construído, pretendem transcrever a arquitetura para o campo visual e dos conceitos. Os seus edifícios ganham vida para além do momento em que são construídos, especialmente através das publicações e dos media. A arquitetura pode sobreviver no papel, para lá da sua construção física. “Para Le Corbusier, uma vez construída a arquitetura, sua única salvação era entrar no espaço bidimensional para ser devolvida ao mundo das ideias, e isso foi possível graças à fotografia.”²⁴ O seu objetivo, é portanto, que estes possam comunicar e transformar-se em símbolos da ‘doutrina’ do Movimento Moderno, através das suas representações. Utiliza os media para transformar certos edifícios em ícones de representação da arquitetura moderna, o que o torna um dos principais impulsionadores do movimento. Através da representação fotográfica da *Ville Savoye*, Le Corbusier, procura apresentar um modo de construir e de viver moderno. Para tal procura aproximar o observador à obra e aplica o seu conceito de *Promenade Architecturale*, simulando através de uma sequência de fotografias a experiência deambulatoria pelo espaço por parte de um sujeito. “Portanto, o centro das atenções não é a casa em si, mas a imagem da *Ville Savoye*, como se estivesse a trabalhar num anúncio. [...] A *Ville Savoye* parece ter sido construída mais em função de como seria vista, do que como seria habitada.”²⁵

A *Promenade* da *Ville Savoye* mostra um percurso entre a entrada exterior

23 ‘Tradução livre do autor’, “Construction is a significant moment in the process, but by no means its end product. Photography and layout construct another architecture in the space of the page. Conception, execution, and reproduction are separate, consecutive moments in a traditional process of creation.”, Colomina, Beatriz; *Privacy and Publicity*, P118

24 ‘Tradução livre do autor’, “Para Le Corbusier una vez construída la arquitectura, su única salvación era ingresar al espacio bidimensional para poder ser devuelta al mundo de las ideas, y esto era posible gracias a la fotografía.”, Nicole, Halm & Deus, María; *Fotografías de Arquitectura y Arquitectura de Fotografías a Comienzos del Siglo XX. Anales de Investigación en Arquitectura*, P11

25 ‘Tradução livre do autor’, ““Por lo tanto, el centro de atención no es la casa en sí, sino la imagen de la Ville Savoye, como si se trabajase sobre un anuncio publicitario. [...] La Ville Savoye parece haber sido construida más en función de cómo sería vista, mas que de como sería habitada.”, Nicole, Halm & Deus, María; *Fotografías de Arquitectura y Arquitectura de Fotografías a Comienzos del Siglo XX. Anales de Investigación en Arquitectura*, P12



da casa até ao terraço na cobertura, pondo em evidência diferentes relações, pontos de vista, enquadramentos. Desenvolve um discurso fotográfico que se move pela casa demonstrando os seus princípios modernos, instituindo-a como o modelo de aplicação.

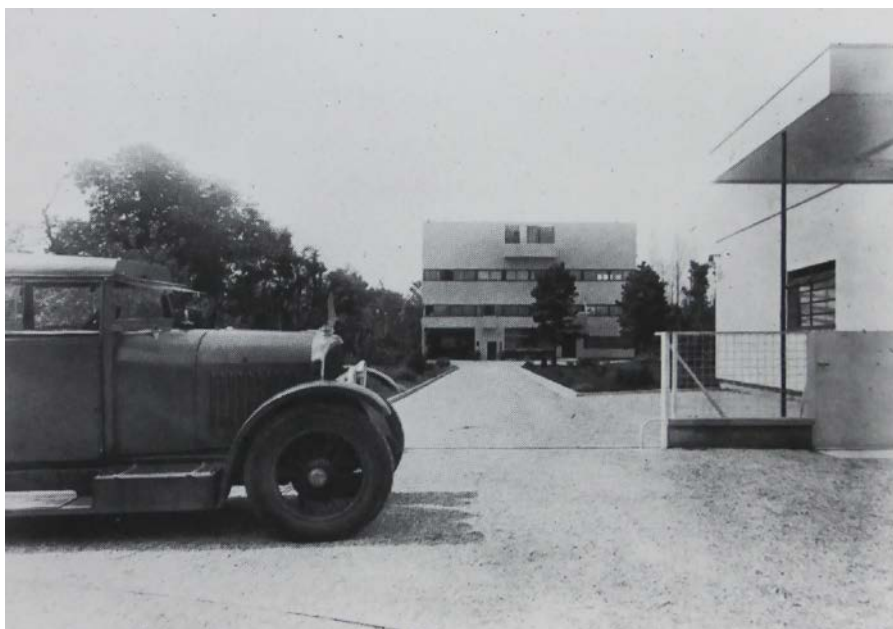
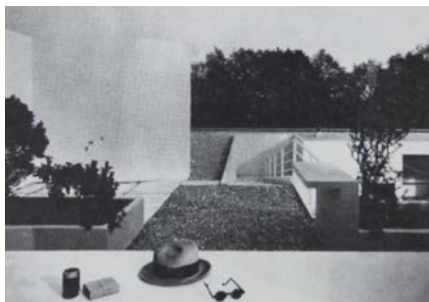
Ao longo deste percurso as imagens põem em evidência uma constante relação entre interior e exterior do edifício, em que os vãos das janelas enquadram aquilo que se vê. “A casa é uma moldura para uma vista. A janela é um ecrã gigante. Mas então a vista entra na casa.”²⁶ De certa forma estabelece uma analogia entre a casa, construção através do qual se pode contemplar a envolvente, e a máquina fotográfica, objeto que regista uma determinada realidade exterior à *camera obscura*.

Corbusier sabe que a fotografia consegue apenas recriar ou representar uma imagem perspetiva próxima da que é vivida pela visão direta do objeto arquitetónico e que isso não transmite a real experiência física espacial. Ao associar imagens com diferentes pontos de vista em sequência aproxima o observador, embora de uma forma abstrata, da sensação de movimento pela casa e completa o seu conhecimento do espaço retratado.

A presença da figura humana, primordialmente quase ausente, surge como um complemento à sensação de *Promenade Architecturale*, para contar uma

IMG060 IMG061 IMG062
 IMG063 IMG064 IMG065
 IMG066 IMG067 IMG068
 Ville Savoye, Poissy
 1929 . Le Corbusier

26 ‘Tradução livre do autor’, “The house is a frame for a view. The window is a gigantic screen. But then the view enters the house.”, Colomina, Beatriz; *Privacy and Publicity*, P323



IMG069 IMG070
Ville Savoye, Poissy
1929 . Le Corbusier

IMG071
Ville Stein, Vaucresson
1927 . Le Corbusier

IMG072
Casas em Weissenhof-Siedlung
1927 . Le Corbusier

história da visita do espaço. Não se apresenta literalmente nas suas imagens mas é sentida por pistas que introduz, (objetos quotidianos, chapéus, óculos...) elementos que deixa espalhados pelo espaço como indício da passagem do habitante. “O tema da obra de Le Corbusier é o ator de cinema, alienado não apenas da cena, mas da sua própria pessoa.”²⁷ Por vezes surgem vultos que se afastam e introduzem, mais uma vez, uma ideia de movimento no espaço ao mesmo tempo que tentam estabelecer um elo de conexão com o observador que se imagina a personagem nas imagens.

A introdução da figura humana, ou de objetos que remetam para uma presença, é feita com o objetivo de conectar o observador, ou habitante, com a obra. Ao mesmo tempo, funcionam como “estratégias para manifestar o tipo de homem que deveria fazer uso de sua arquitetura”²⁸, como acontece nas imagens da *Ville Stein*, a presença de um automóvel, ou das casas em *Weissenhof-Siedlung*, a presença de uma figura feminina sobre o automóvel. Evidencia o conceito da *machine à habiter* e o estilo de vida moderno.

Le Corbusier passa, a partir de 1949, para Lucien Hervé a função de registo das suas imagens fotográficas. O convite para a parceria surge por parte do

27 ‘Tradução livre do autor’, “The subject of Le Corbusier’s work is the movie actor, estranged not only from the scene but from his own person.”, Colomina, Beatriz; *Privacy and Publicity*, P329

28 ‘Tradução livre do autor’, “estrategias para manifestar el tipo de hombre que debía hacer uso de su arquitectura”, Nicole, Halm & Deus, Maria; *Fotografías de Arquitectura y Arquitectura de Fotografías a Comienzos del Siglo XX. Anales de Investigación en Arquitectura*, P13



arquiteto após este ver as fotografias que o fotógrafo regista da *Unité d'Habitation*, em Marselha.

Encontra nas suas imagens a sensibilidade de uma visão humanista conjugada com o olhar de arquiteto e por isso “quando Le Corbusier elegeu Lucien Hervé, elegeu um intérprete e um sócio.”²⁹

Durante 16 anos Hervé desenvolve vários projetos fotográficos para Le Corbusier, em França e na Índia, numa parceria profissional de comunicação contínua. Le Corbusier, que é muito específico nas imagens que procura, sugeriria intenções de registos fotográficos e de comunicação, no entanto, Hervé teria bastante liberdade e autonomia criativa. Utilizava pontos de vista diferentes de modo a desenvolver percursos visuais pelos edifícios, como se se tratasse do olhar de um visitante e traduzisse a experiência física do espaço, uma narrativa visual, uma *Promenade Architecturale*.

As suas imagens seriam caracterizadas por uma grande empatia pelos materiais e suas texturas, enfatizando geometrias abstratas sob a conjugação de jogos de luz e sombra. Após a revelação dos rolos fotográficos reunia as provas de contacto num álbum para depois ser feita a escolha final de imagens com Le Corbusier. Estaríamos perante uma situação de co-autoria fotográfica entre arquiteto e fotógrafo.

Em 1945 John Entenza, editor da revista *Arts & Architecture*, promove o programa *Case Study Houses* como um espaço embrionário de apresentação de projetos que, recorrendo à rapidez de novas técnicas construtivas e materiais de baixo custo, abraçam os princípios do modelo modernista. Apesar de terem a assinatura de diferentes arquitetos, Charles e Ray Eames, Craig Ellwood, Pierre Koenig, Raphael Soriano, Richard Neutra..., estas casas partilham os objetivos fundamentais de uma arquitetura de *International Style*, plantas abertas, volumetrias simples, estruturas metálicas, ...

“Usando a revista como veículo, o objetivo de Entenza era permitir aos arquitetos projetar e construir casas modernas de baixo custo para clientes reais, usando materiais doados da indústria e de fabricantes, e extensivamente publicar e publicitar amplamente os resultados.”³⁰ O programa procura assim refletir sobre a questão da habitação e ao mesmo tempo publicitar o pensamento arquitetónico moderno através dos registos fotográficos e consequente divulgação nos meios de publicação. Julius Shulman desempenhará um papel importante no sucesso do programa pois representará quinze das casas associadas ao *Case Study Houses*.

Será neste contexto que Julius Shulman utiliza a fotografia para criar uma arquitetura ilusória que exige ser vista ou consumida pelo observador. Desenvolve a sua técnica numa procura de representar aquilo que o arquiteto deseja que seja comunicado com a sua obra. Promovendo um pensamento arquitetónico associado a um estilo de vida, o *american way of life*, transfor-

29 “Tradução livre do autor”, “Cuando Le Corbusier eligió a Lucien Hervé, era un intérprete e un socio lo que estaba eligiendo.”, Galiano, Luis Fernandez; Papel Fotográfico, Construcciones y Imágenes, In *Arquitectura Viva* No12, P5

30 “Tradução livre do autor”, “Using the magazine as a vehicle, Entenza’s goal was to enable architects to design and build low-cost modern houses for actual clients, using donated materials from industry and manufacturers, and to extensively publish and publicise their efforts.”, Smith, Elizabeth; *Case Study Houses: The Complete CSH Program*, P9



mando as casas em objetos de desejo para um público que vê no elemento arquitetônico uma forma de distinção e aquisição de determinado status social.

A fotografia *Two Girls* da *Stahl House* (CSH#22) de Pierre Koenig, é das “imagens mais publicadas da arquitetura moderna, tendo-se tornado um modelo de percepção para gerações futuras de arquitetos.”³¹

A fotografia mostra uma vista, de um ponto exterior à casa, para a zona da sala de estar transparente e suspensa sobre a paisagem de Los Angeles. Uma integração encenada de arquitetura e estilo de vida, onde sobressaem os elementos construtivos que caracterizam as capacidades da construção moderna e surgem “pessoas que posam enquanto aparentemente realizam tarefas [...], e o observador é seduzido pelo conforto do espaço doméstico moderno.”³²

Julius Shulman estuda criteriosamente a técnica e o processo fotográfico para definir como olhar a realidade que deseja representar sendo o ponto de vista a chave para a sua fotografia, define o que quer ver e de onde. No local onde se posicionou para fotografar a *Stahl House* (CSH#22), no limite interior da piscina, existe uma placa com a inscrição *Julius Shulman stood here - May 9, 1960* para celebrar a sua fotografia.

À semelhança das fotografias das obras de Adolf Loos, Shulman procura desenhar rigorosamente o enquadramento e compõe os diferentes elementos (mobiliário, vegetação, pessoas, pontos de vista, paisagem) dentro da imagem para montar um determinado cenário de ocupação. Contudo, o objetivo pelo qual desenvolve esse processo de construção da imagem aproxima-se mais de Le Corbusier e da sua pretensão de venda da vida modernista. Porque



31 ‘Tradução livre do autor’, “The most published visions of modern architecture, was to become a template of perception for generations of architects to follow.”, Serraino, Pierluigi; *This is Not Architecture* P210

32 ‘Tradução livre do autor’, “People posing while apparently performing daily tasks [...], and the beholder is allured by the comfort of modern domestic space.”, Serraino, Pierluigi; *This is Not Architecture* P211



IMG075
Two Girls
CSH#22 Stahl House, Los Angeles
Pierre Koenig
1960 . Julius Shulman

IMG076
CSH#22 Stahl House, Los Angeles
Pierre Koenig
1960 . Julius Shulman

IMG077
Chuey House, Los Angeles
Richard Neutra
1958 . Julius Shulman

IMG078
CSH#21, Los Angeles
Pierre Koenig
1958 . Julius Shulman

IMG079
Kaufmann House, Palm Springs
Richard Neutra
1947 . Julius Shulman

Shulman considerava que “o fotógrafo é o comunicador por meio do qual o designer pode expressar o espírito e a natureza de seus produtos. Cabe ao fotógrafo de arquitetura vendê-lo e, portanto, as fotografias devem ultrapassar os limites meramente arquitetônicos para se tornar o elemento midiático entre o objeto fotografado e o espectador.”³³

Richard Neutra irá levar um pouco mais longe a sedução das imagens, procurando que o observador veja a sua vida refletida nas imagens dessas casas e que desperte, no observador, o desejo de viver nesse mundo. Trabalhará com Julius Shulman para conseguir comunicar a arquitetura habitada e transformar estes edifícios em objetos de desejo.

A disposição de cada elemento é pensada ao pormenor, mostrando relações que se estabelecem entre o interior e o exterior e intensificando a sensação de ambientes pelo controlo específico da luz. Aguarda pelo melhor momento lumínico que potencia o espaço e a sensação que procura transmitir.

A presença da figura humana é elemento essencial para conseguir comunicar e vender o estilo de vida moderno, as personagens parecem ser apanhadas no meio de um dia comum, sentadas, a conversar, a ver a vista... é o elo desencadeador para o desejo do público.

Julius Shulman não fotografa fielmente a realidade, procura montar uma realidade, uma encenação mobilada e com vida da casa que promoverá a essência e o habitar moderno. Através de uma imagem condensa a informação necessária para comunicar e vender a ideia do arquiteto e do Movimento Moderno.

33 “Tradução livre do autor”, “El fotógrafo es el comunicador a través del cual el diseñador puede expresar el espíritu y la naturaleza de sus productos. El fotógrafo de arquitectura es el encargado de venderla y, por lo tanto, las fotografías deben exceder los límites meramente arquitectónicos para transformarse en el elemento mediático entre el objeto fotografiado y el espectador.”, Nicole, Halm & Deus, María; Fotografías de Arquitectura y Arquitectura de Fotografías a Comienzos del Siglo XX. Anales de Investigación en Arquitectura, P17

UMA VISÃO FOTOGRÁFICA EM SÍNTESE

Tomando como ponto de partida, ou de vista, a imagem fotográfica como um método de representação da realidade e da arquitetura construiu-se, nesta primeira secção do trabalho, um olhar analítico sobre a sua evolução onde se procurou entender a prática de forma abrangente e expor diferentes visões que consegue agregar.

Lançou-se, num primeiro momento, a ideia da imagem fotográfica como uma visão de documento da realidade. Sendo o resultado de um longo processo de experiências empreendidas por diferentes personagens que procuravam captar quimicamente a imagem obtida através dos instrumentos de desenho, tal como a *camera obscura*, estabelece-se como um método de representação com a capacidade de reproduzir os seus referentes a um nível de objectividade e rigor quase científico. Parecia estar, inicialmente, apenas direccionada para uma função mais técnica de comprovação ou de documento indissociável da realidade que representa.

Num segundo momento apresenta-se a ideia da imagem fotográfica como uma visão de memória da realidade. O aparente compromisso de similitude da fotografia para com os seus referentes e a sua potencialidade em os preservar para a posteridade é algo que se mostra de elevado valor para a arquitetura, um dos seus primeiros temas retratados. Através de expedições ou comissões de registo do espaço urbano e do edificado percebe-se a sua capacidade de análise, absorção e transmissão de noções de arquitetura, ao mesmo tempo que se estabelecem arquivos de informação sobre a sociedade e o construído. Monta-se uma história, uma memória comum, que parece irrefutável pelo uso da imagem fotográfica. Mas, tal como já se verifica com a *Mission Héliographique*, o resultado fotográfico não se mostra exclusivamente transparente e permite ser moldado quer pela técnica ou pelas opções do fotógrafo. Diferentes fotógrafos, partindo de uma abordagem documental explorarão o poder da fotografia para preservar, questionar, interpretar, analisar e refletir a arquitetura nos seus diversos momentos, tal como nas

imagens de Eugène Atget ou também, mais tarde, nos trabalhos presentes na exposição *New Topographics* ou da *Mission Photographique de la DATAR*. Possibilita-se, portanto, o crescimento de uma biblioteca visual e de um imaginário comum formado por fragmentos de tempo ou de memória. Segue-se um terceiro momento onde se aborda a ideia da imagem fotográfica como uma visão de proliferação e disseminação da arquitetura. Sendo um método de produção e reprodução quase instantânea, característica que diferencia a fotografia de outros métodos de representação, associações ou mesmo empresas especializadas em fotografia de arquitetura participam na criação de um espólio fotográfico de importante relevância na divulgação e conhecimento da arquitetura. Algo que, no início do século xx, o Movimento Moderno saberá tirar proveito para propagar as suas ideias e conceitos através de publicações, revistas ou mesmo exposições. Mas será, no final do século, com a democratização das câmaras digitais, e potenciado pela internet, que se assiste a uma expansão exponencial da quantidade de imagens sobre e para a arquitetura através de diferentes plataformas online de partilha de informação. Um vasto e importante arquivo de inspiração e exploração para estudantes, arquitetos, profissionais ou mesmo para o público em geral.

Num último momento explora-se a imagem fotográfica como uma visão de subjetividade, resultado de intenções específicas ou pessoais. Após a apresentação da fotografia ao mundo existem vozes que contestam a sua noção como mero ato técnico de registo da realidade e alguns artistas procuram elevar a disciplina ao estatuto de arte, entre os quais se inserem os adeptos do Pictorialismo que propõem a utilização da imagem fotográfica com uma resposta mais pessoal, sensível e interpretativa aos temas retratados. No século xx, com a Nova Objectividade, há um regresso a uma representação mais pragmática através de uma noção de realismo fotográfico, enquanto que a New Vision realiza experiências de abstração, fotomontagem ou mesmo de cruzamento com outras áreas artísticas visuais.

Será neste contexto que a arquitetura do Movimento Moderno, entendendo-a como uma útil ferramenta de representação, começará a utilizar de forma massiva a fotografia para se comunicar e evidenciar os seus conceitos.

Há arquitetos e fotógrafos que começam a abordar os edifícios como objetos de arte que possuem em si características estéticas específicas, ao mesmo tempo, que desenvolvem um discurso comprovador das qualidades técnicas, teóricas e sensoriais das obras. Para esse efeito, era necessária uma seleção cuidadosa dos motivos e das vistas ou mesmo a manipulação das imagens para destacar o seu principal objetivo, a mensagem do arquiteto.

Adolf Loos, que considera insubstituível a experiência física da arquitectura, usa a fotografia como mais um instrumento de comunicação abstrata da arquitectura e complementar às outras técnicas de representação. São ilustrações, ou encenações especificamente pensadas, dos seus interiores como espaços acolhedores onde o sujeito é convidado a refugiar-se, negando o seu uso publicitário comercial.

Por seu lado, Le Corbusier, numa fusão do pensar comercial e conceptual, aproveita o poder comunicativo de diferentes técnicas de representação para documentar e divulgar os seus pontos essenciais para a arquitectura e o modo de viver modernos, tendo na fotografia uma técnica essencial. As suas imagens, e também as de Lucien Hervé, revelam uma preocupação com a visão e o que se vê, algo aparente nas suas conscientes composições, nas sequências de *Promenade Architecturale* ou mesmo quando recorre a uma edição manipulada dos seus registos.

Julius Shulman desenvolve um trabalho fotográfico em que o ponto de vista é um dos pontos mais relevantes e para tal elabora meticulosamente composições e enquadramentos onde interagem elementos construtivos, mobiliário, vegetação, pessoas e paisagem. Através de uma imagem encenada, condensa a informação necessária para comunicar e vender a ideia do arquitecto, da arquitectura de *International Style*, e o *american way of life*.

Apesar de se mostrar como um método mais objetivo de representação, a técnica fotográfica possui em si um elevado potencial de manipulação técnica, visual e interpretativa, possibilitando diferentes tipos de olhares sobre o que retrata consoante o que se pretende transmitir através da imagem.

Com este entendimento segue-se para um segundo capítulo onde se apresenta o trabalho de três fotógrafos e as suas visões subjetivas de abordagem sobre a arquitectura.

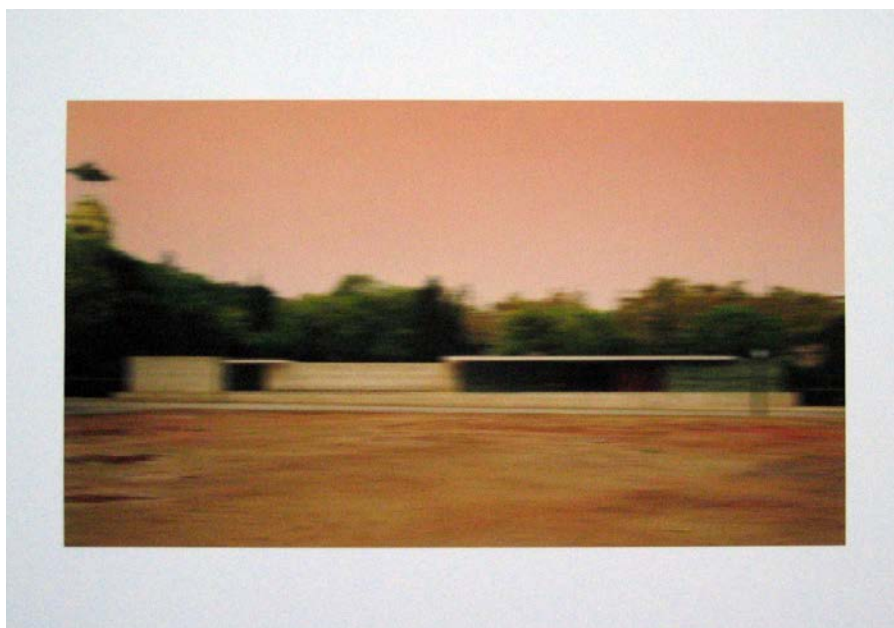
CAPÍTULO DOIS

FRAGMENTOS FOTOGRÁFICOS

What can a photograph picture do?
What can't a photographic picture do?

Thomas Ruff

- O que consegue fazer uma imagem fotográfica?
- O que não consegue fazer uma imagem fotográfica?



IMG080
Pavilhão de Barcelona
Série I.m.v.d.r. | d.p.b.02
2001 . Thomas Ruff

FRAGMENTO...

THOMAS RUFF

Thomas Ruff debruça-se sobre a ideia da imagem que precede a percepção e as possibilidades de representação da realidade. Tem como temas centrais “a subjetividade inerente à percepção e a fotografia como meio de construção e desconstrução de autenticidade e realidade.”¹

Entende que a imagem é uma representação de um determinado referente mas que aplicando certos mecanismos visuais é possível a reconstrução de uma nova realidade, ou mesmo descontextualizar a realidade natural, sobre esse mesmo referente. Recorre frequentemente a manipulações que alteram as imagens fotográficas de modo a realçar determinadas ideias ou noções. Poderá afirmar-se que “as fotografias de Ruff são representações [...] e algo mais que isso”² e vão além da noção de representação documental, apesar de ponto de partida. Thomas Ruff comenta que “faz imagens de imagens”³ pois procura repensar a representação do tema selecionado desde as suas representações já estabelecidas, num jogo entre ficcional e documental que se completam e ao mesmo tempo se interrogam.

Na série ‘l.m.v.d.r.’, Thomas Ruff desenvolve o seu trabalho baseando-se em fotografias já existentes das emblemáticas obras de Mies van der Rohe conjugadas com a sua própria experiência dos edifícios.

Fotografa essas imagens e pratica um conjunto de experiências de percepção através da sua manipulação digital. Processos de desfoque, alterações de cor ou de sobreposições para criar novas representações das obras e assim jogar com a forma como o observador percebe os edifícios. São imagens que questionam e colocam em conflito a visão real das obras, a sua interpretação, ou dificultam-na. Há um certo distanciamento para com os referentes mas não um desvinculo total pois põem em destaque como será a real compreen-

1 Bandeira, Pedro; *Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: Subjectividade Das Imagens Arquitectónicas*, P104

2 ‘Tradução livre do autor’, “Ruff’s photographs are both representations [...] and something more than that”, Sørberg, Martin; *Theorizing the image of Architecture*, P1

3 ‘Tradução livre do autor’, “Makes pictures of pictures”, Ruff, Thomas cit in Robertson, Helen; *The Architecture of the Photograph. Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*



são desses espaços arquitetónicos.

A imagem que Ruff realiza do Pavilhão de Barcelona, 'd.p.b.08', apresenta uma vista frontal do alçado leste do edifício trabalhada digitalmente para que a sua volumetria e cores pareçam distorcidas ou desfocadas. Num primeiro momento, o observador é obrigado a questionar qual é o referente mas numa observação mais atenta e cuidada revelam-se as volumétricas do pavilhão escondidas pelo tratamento. Ocupando toda a longitude horizontal da imagem, o pavilhão parece simplificado aos seus elementos essenciais, a base horizontal, uma zona intermédia e a cobertura. O efeito digital de desfoque parece simular o movimento horizontal de uma câmara fotográfica e adiciona uma certa noção de movimento, uma sensação de passagem ou de fuga.

"Duas leituras serão possíveis: a primeira refere-se à incapacidade [...] em documentar com rigor um objeto. A realidade torna-se assim fugaz, é o próprio objeto que se desloca, que se distancia da objetividade; a segunda leitura [...] refere-se a uma tentativa de aproximação à realidade do objeto, ao seu contexto, ou melhor, à sua estética: 'aesthetics of motion'."⁴ Simula uma experiência de velocidade, como se o observador estivesse a passar rapidamente pelo espaço ou talvez o pavilhão estivesse de passagem. Esta opção de desfoque põe em evidência o carácter temporário do pavilhão de exposições original, desmontado após a Exposição Internacional de Barcelona, e demonstra o choque causado pela sua estética característica do Movimento Moderno, tal como Thomas Ruff refere: "Velocidade na fotografia é sempre desfocada, e a minha foto do Pavilhão Alemão parece uma locomotiva de alta velocidade - a modernidade a chegar à estação de comboios."⁵

Nos anos 1980 o pavilhão foi reconstruído com o auxílio de registos fotográficos do edifício original. Ruff irá utilizar algumas dessas fotografias para "questionar o valor histórico dessas imagens, por saber que elas são condicionantes da realidade, e simultaneamente questiona a fiabilidade da reconstrução."⁶ As imagens originais são registos realizados a preto e branco, ou seja, não possuem informação suficiente para se supor corretamente que tons teriam sido utilizados na época. Ao apresentar uma sequência de três imagens do interior do pavilhão, com possíveis cores do cortinado, expõe a fragilidade inerente à representação fotográfica do edifício original e questiona o seu rigor como referência para a reconstrução. Na utilização da cor demonstra os limites da fotografia, uma representação que fragmenta a realidade, em transmitir toda a verdade do seu referente.

Na imagem 'h.e.k.02' é retratada a *Haus Esters*, uma das duas casas que Mies realizou na cidade alemã de Krefeld. Mostra-se uma vista frontal da casa a

IMG0801
Pavilhão de Barcelona, Barcelona
Série l.m.v.d.r. | d.p.b.08
2001 . Thomas Ruff

IMG082
Pavilhão de Barcelona, Barcelona
Série l.m.v.d.r. | d.p.b.03
2001 . Thomas Ruff

IMG083
Pavilhão de Barcelona, Barcelona
Série l.m.v.d.r. | d.p.b.04
2001 . Thomas Ruff

IMG084
Pavilhão de Barcelona, Barcelona
Série l.m.v.d.r. | d.p.b.07
2001 . Thomas Ruff

IMG085
Haus Esters, Krefeld
Série l.m.v.d.r. | h.e.k.02
2001 . Thomas Ruff

4 Bandeira, Pedro; *Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: Subjectividade Das Imagens Arquitectónicas*, P108

5 'Tradução livre do autor', "Speed in photography is always blurry, and my picture of the German Pavilion looks like a high-speed locomotive - modernity arriving at the train station.", Ruff, Thomas; 1000 Words Thomas Ruff, www.artforum.com/print/200106/1000-words-thomas-ruff-1086

6 Bandeira, Pedro; *Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: Subjectividade Das Imagens Arquitectónicas*, P107



IMG086
Haus Lange, Krefeld
Série l.m.v.d.r. | h.l.k.05
2001 . Thomas Ruff

partir do jardim rodeada por árvores e em primeiro plano um relvado. Nesta imagem, Ruff decide colorir apenas o céu com um azul claro e deixar os restantes elementos a preto e branco o que, conjugado com o ponto de vista paralelo ao plano da imagem, anula a noção de profundidade da perspectiva da imagem do edifício, tornando-a bidimensional. Uma representação conceptual do edifício, entre a ideia do arquiteto e a sua realidade concreta. Na imagem “h.l.k.05” da *Haus Lange*, Thomas Ruff opta por explorar a sensação de profundidade através de uma representação em estereograma. Se noutras imagens, como a ‘h.e.k.02’, a noção de perspectiva é evitada ou simplesmente adulterada, nesta é intencionalmente posta em destaque. Ruff realiza duas imagens do recanto interior da casa com duas janelas de onde se vê o jardim. Parecem mostrar o mesmo ponto de vista, no entanto, divergem ligeiramente no posicionamento da câmara fotográfica no espaço. Cada imagem é uma representação, um fragmento daquele referente, e transportam em si uma quantidade de informação que lhes é específica. No entanto, quando associadas e vistas em conjunto, recorrendo à estereografia, criam um efeito de profundidade, complementando-se na perceção do espaço de Mies e aproximando o observador à experiência tridimensional do espaço. Ao mesmo tempo, algo também exposto na sequência das cortinas do pavilhão, no confronto entre as duas imagens encontra-se novamente a constatação da fotografia como um fragmento da realidade que representa. No cruzamento de ambas as imagens o observador depara-se com a noção de que a perceção do espaço como um todo irá além da sua imagem fotográfica. Se por um lado no recurso a esta técnica Ruff aproxima a representação à própria experiência visual do espaço, por outro distancia-se do referente pois está em destaque a impossibilidade de o atingir através do fragmento que é a fotografia.

IMG087
Villa Tugendhat, Brno
Série l.m.v.d.r. | h.t.b.08
2001 . Thomas Ruff

Na *Villa Tugendhat* associa novamente duas fotografias, ‘h.t.b.05’ e ‘h.t.b.07’, que são pontos de vista opostos da sala de estar, para produzir uma nova imagem, ‘h.t.b. 08’. Neste caso, as fotografias são submetidas a uma alteração digital das suas cores e sobrepostas o que resulta numa aparente fragmentação do espaço e dificulta a sua perceção. Após um certo choque inicial a imagem revela-se, gradualmente, ao observador com vislumbres das peças de mobiliário, dos caixilhos das janelas, dos ramos de árvores, e constrói-se um espaço interior aberto para o exterior. Devido ao efeito de sobreposição, o espaço parece envolver-se em si mesmo. “Uma espécie de processo de tricô é introduzido pelo qual a vista, a natureza, o interior, os móveis, os tapetes e as mesas se unem e se movem entre si”⁷, criando um novo espaço.

IMG088
Villa Tugendhat, Brno
Série l.m.v.d.r. | h.t.b.07
2001 . Thomas Ruff

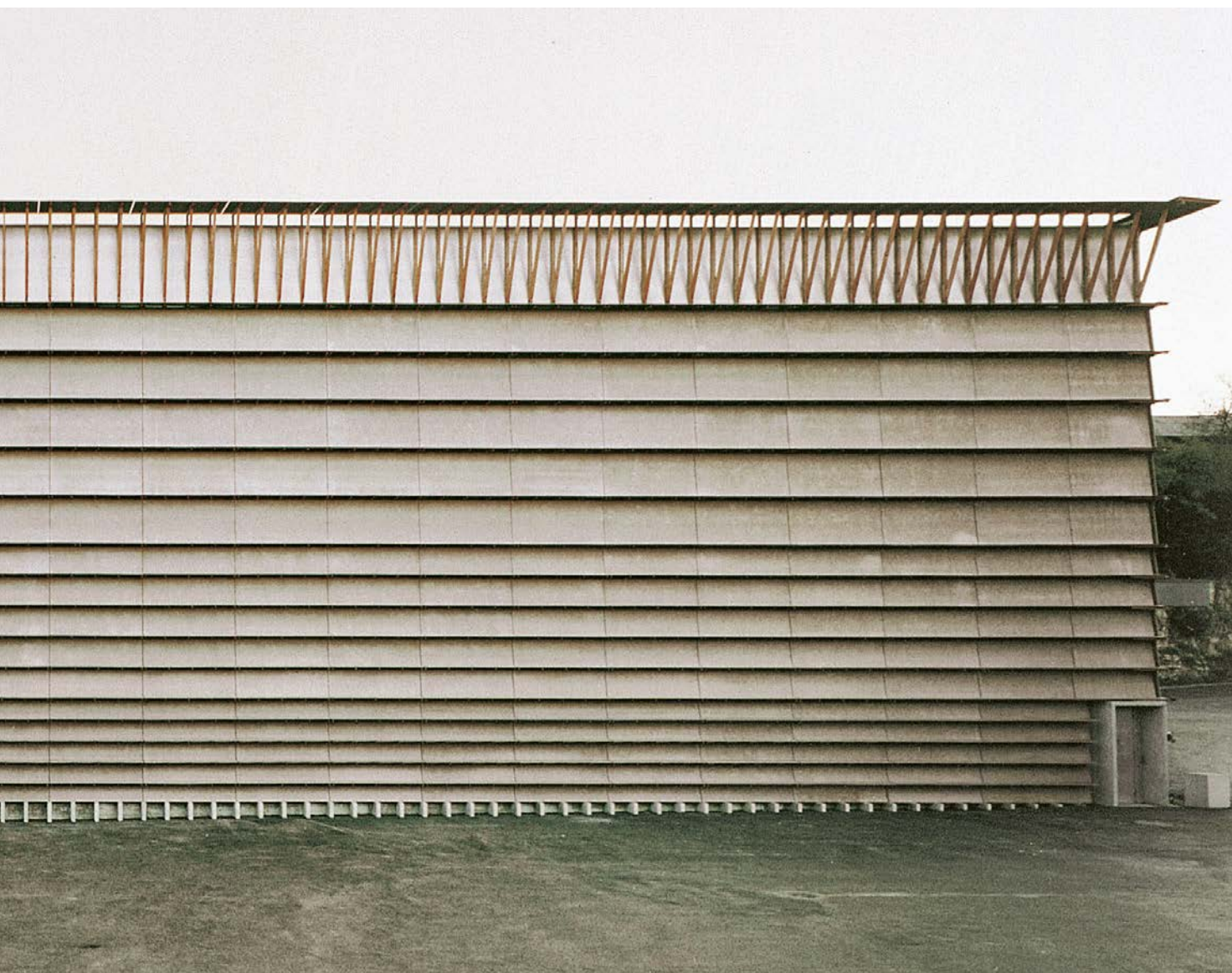
Apesar de aparentemente confusa, a imagem parece conseguir revelar o que será usufruir da sala de estar, através da união do interior com o exterior aproxima o observador à sensação de continuidade do espaço que se funde com as vistas e a vegetação do outro lado das janelas envidraçadas. Verifica-

IMG089
Villa Tugendhat, Brno
Série l.m.v.d.r. | h.t.b.07
2001 . Thomas Ruff

7 “Tradução livre do autor”, “A kind of knitting process is introduced whereby the view, nature, interior, furniture, carpets and tables unite and move in and out between each other.”, Søberg, Martin; *Theorizing the image of Architecture*, P7



IMG090
Armazém Ricola, Laufen
Haus nr. 4II
1991 . Thomas Ruff



-se, novamente, a noção da representação fotográfica como fragmentos dos seus referentes mas quando estes se complementam tornam-se ricos no que transmitem.

A série 'l.m.v.d.r.' de Thomas Ruff afasta-se da representação documental da obra do arquiteto Mies van der Rohe e procura ser uma reflexão crítica sobre a sua perceção através da imagem. "Para as suas fotografias dos edifícios de Mies, ele adotou estratégias visuais que permitem que o fotorealismo se torne secundário ao efeito pictórico. Ruff usou processos fotográficos e manipulação digital para construir obras que fazem referência ao próprio processo criativo de Mies. Ruff reflete sobre o uso da imagem por Mies como ferramenta criativa e, ao fazê-lo, abre possibilidades criativas para si próprio."⁸ Reflete também sobre a fragilidade da fotografia como representação mimética da realidade em que cada registo é um fragmento do seu referente, incompleto, mas pode revelar mais se associado a outros processos ou a outras representações. "No fim, tudo remete para o plano da representação sem referente. Sabendo que a realidade é uma utopia, Thomas Ruff prefere explorar as amplitudes da perceção."⁹

A imagem da fachada do armazém Ricola em Laufen, na Suíça, surge a pedido dos próprios arquitetos Jacques Herzog e Pierre de Meuron pois necessitavam de representar as suas obras na bienal de arquitetura em Veneza. "Interessados em questões de representação, os arquitetos contrataram quatro fotógrafos diferentes"¹⁰ com o intuito de "escapar às convenções da fotografia de arquitetura comercial e não fazer uma leitura linear dos seus projetos, suscitando uma diversidade de visões e interpretações."¹¹

Thomas Ruff constrói uma imagem que só existe no universo da representação e da manipulação compositiva da perspectiva. Numa única imagem, consegue representar o ponto de vista frontal do alçado do edifício sem qualquer distorção na perspectiva e sem qualquer elemento que perturbe a sua leitura. No entanto, esta imagem não é possível ser verificada nem realizada no próprio local do edifício.

Quando aceitou registar o armazém, elaborou um conjunto de instruções que foram utilizadas por um fotógrafo local para fazer duas fotografias que depois utilizou para montar digitalmente o edifício. "A representação de Ruff do armazém em Laufen é um desenvolvimento direto da sua série *Haüser*, na qual ele usou a montagem digital para criar fachadas completas com várias fotografias."¹² No processo de montagem aproveita para limpar

8 'Tradução livre do autor', "For his photographs of Mies's buildings, he has adopted visual strategies that allow photorealism to become secondary to the pictorial effect. Ruff has used photographic processes and digital manipulation to construct works that reference Mies' own creative process. Ruff reflects upon Mies's use of the image as a creative tool and in so doing opens up creative possibilities for himself.", Robertson, Helen; *The Architecture of the Photograph. Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*,

9 Bandeira, Pedro; *Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: Subjectividade Das Imagens Arquitectónicas*, P108

10 'Tradução livre do autor', "Interested in issues of representation, the architects commissioned four different photographers.", Vassallo, Jesús; *Epics in the Everyday*, P225

11 'Tradução livre do autor', "Escape the conventions of commercial architecture photography and to undo any linear reading of their projects, by eliciting a diversity of views and interpretations.", Vassallo, Jesús; *Epics in the Everyday*, P226

12 'Tradução livre do autor', "Ruff's depiction of the warehouse in Laufen is a direct development of his *Haüser* series, in which he had used digital montage to create single elevations from several shots.", Vassallo, Jesús; *Epics in the Everyday*, P226

a imagem de elementos que interfiram com a leitura perfeita do armazém como carros, pessoas ou até a estrutura do edifício anexo. Aproveita também para alterar as proporções do edifício, mantendo a sua altura, acrescenta dois traços horizontais aos vinte e três que possui, remetendo para um conceito idílico do edifício.

A redução do edifício a uma fachada ortogonal, apesar de minimizar a sua percepção espacial, foi uma opção intencional que alude ao projeto pedido aos arquitetos, desenhar a fachada pois o interior do edifício já estava estabelecido como espaço de armazenamento totalmente robotizado.

É aparente com esta representação que a Ruff não lhe interessa documentar a realidade mas sim criar imagens a partir desta e, ao mesmo tempo, que a consigam transpor. Mais uma vez, põe em questão a percepção através da fotografia, ou a sua incapacidade para esse efeito, através dos seus fragmentos. Pela manipulação e junção de diferentes fotografias cria uma imagem que melhor se aproxima à representação do armazém, onde se consegue entender o seu formato e as suas intenções. É na junção desses fragmentos que se estabelece uma percepção mais completa.

Ruff procura uma representação da realidade através das imagens fotográficas, no entanto, não o faz através de uma abordagem documental. Assume, desde logo, que o ato fotográfico é sempre resultado de uma intenção autoral. Compreende as capacidades de comunicação da fotografia e as suas imprecisões, encarando a manipulação fotográfica como um meio de recriar efeitos ou sensações que de outra forma a fotografia não conseguiria fazer. A imagem do edifício Ricola é uma das representações que mentalmente qualquer observador faria mas impossíveis de realizar através da fotografia sem manipulação.

Os seus trabalhos criam ‘histórias’ ou representações visuais que questionam a fiabilidade da fotografia e ganham força ao remeter para um campo mental de percepção. São fragmentos que compõem e acrescentam à própria realidade da obra retratada.

Art is technique:

A means by which to materialize the invisible realm of the mind.

*As such, my art is an emblematic rendering of part of my mind in visible form
– or perhaps we might say, samplings from my consciousness.*

Hiroshi Sugimoto



IMG091

Ville Savoye, Poissy
Série Architecture
1999 . Hiroshi Sugimoto

FRAGMENTO...

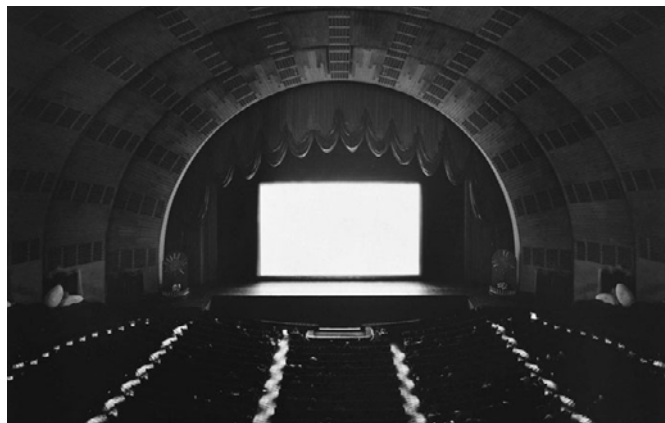
HIROSHI SUGIMOTO

Os trabalhos fotográficos de Hiroshi Sugimoto são marcados por uma construção daquilo que não será aparente na imagem, remetendo a sua completa percepção para uma outra realidade. Utiliza a técnica fotográfica para explorar as propriedades inerentes à fotografia através do estudo dos seus limites, os seus tons, a luz e a relação do tempo com o que é material ou o espaço. Evita a abordagem objetiva dos temas fotografados, reinterpretando-os através de imagens que remetem para um campo subjetivo. Não estará em questão a arte pela arte mas sim as potencialidades de compreensão da realidade através da fotografia para além da sua noção intrínseca de objetividade documental.

As suas imagens são uma análise sobre o poder revelador da percepção fotográfica e a sua capacidade de construção de visões do mundo, num estímulo à reflexão sobre a natureza do tempo, do espaço, da cultura, e o modo como percebemos a realidade. Funcionam como pontos de ignição de pensamentos, memórias ou informações, dependendo de uma relação comunicativa entre a imagem e o observador.

O tempo e o espaço são uma presença fundamental nos seus trabalhos, tanto no processo de registo, como no processo de percepção. Ao executar longos períodos de exposição ou ao dificultar a visualização dos temas fotografados, tem o intuito de diminuir a velocidade de entendimento das suas obras, revelando e questionando o funcionamento da própria visão. É, portanto, uma abordagem subjetiva através da própria técnica e através da imagem como um fragmento de percepção que se torna gerador ou mesmo agregador.

Na série *Theaters*, Sugimoto decide fotografar os interiores de salas de cinema, construídos entre 1920 e 1930, e estacionamento de drive-ins. Utiliza uma câmara de grande formato, apoiada sobre um tripé, que posiciona no centro dos espaços e direciona para a tela de projeção. A sua composição parece ter sido metodicamente estudada e realizada. O enquadramento é composto num equilíbrio visual que privilegia a simetria do que se mostra à



IMG092

Akron Civic Theatre, Ohio
Série Theaters
1980 . Hiroshi Sugimoto

IMG093

Radio City Music Hall, Manhattan
Série Theaters
1978 . Hiroshi Sugimoto

IMG094

Canton Palace, Ohio
Série Theaters
1990 . Hiroshi Sugimoto

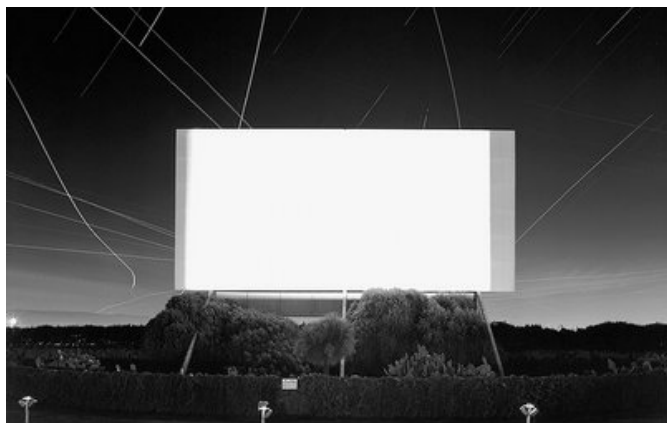
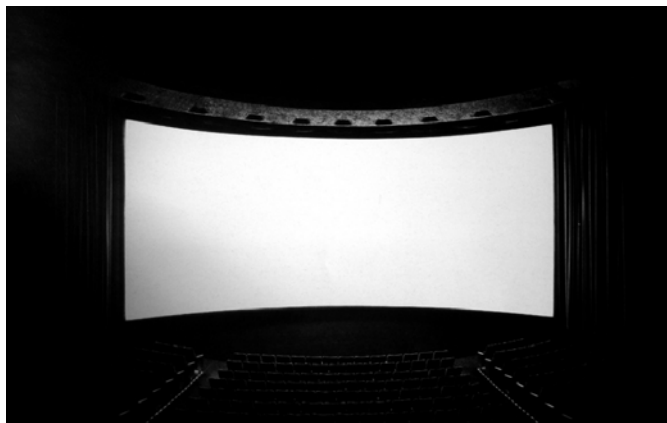
IMG095

Metropolitan Orpheum, Los Angeles
Série Theaters
1993 . Hiroshi Sugimoto

volta da tela, acima, abaixo e lateralmente. Após atingir esse equilíbrio mantém o obturador aberto durante o período de duração do filme que está em exibição, normalmente duas horas. Nenhuma outra fonte de luz é utilizada além da projeção. A imagem que resulta deste processo mostra a tela de projeção branca rodeada por um contexto escurecido, os espaços interiores das salas de cinema ou os exteriores dos drive-ins. Parece sobre-exposta, no entanto, o que Sugimoto capta numa única imagem é a sequência completa de um filme. “Fotografar o filme resultou numa tela branca sobre-exposta de luz ou, como sugere Sugimoto, sobre-exposta de informação.”¹ Não se trata de captar um ‘instante decisivo’, como nos era apresentado por de Henry Cartier Bresson, mas conseguir sequestrar, através de um único registo, um período de tempo e questionar o ato fotográfico como meio agregador de informação, de imagens, de realidades.

O longo tempo de exposição parece aproximar estas imagens ao primeiro registo fotográfico realizado no século XIX por Niépce. No caso da *Point de vue du Gras* o tempo de exposição é resultado da necessidade técnica para conseguir captar uma única imagem, no caso de Sugimoto é definido por uma intenção de reter um período de tempo. Em termos práticos, por ser um processo estudado e pensado, parece mais próximo de fotógrafos como Bernd e Hilla Becher, em que nada é deixado ao acaso. Enquanto outros fotógrafos procuram a fotografia certa, Sugimoto afirma: “Não sou um caça-

1 Bandeira, Pedro; *Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: Subjectividade Das Imagens Arquitectónicas*, P100



IMG096
Cinerama Dome, Hollywood
Série Theaters
1993 . Hiroshi Sugimoto

IMG097
Tri City Drive-In, San Bernardino
Série Theaters
1993 . Hiroshi Sugimoto

IMG098
Union City Drive-In, Union City
Série Theaters
1993 . Hiroshi Sugimoto

IMG099
Autocine 101, Ventura
Série Theaters
1993 . Hiroshi Sugimoto

dor, tenho uma visão e depois tento realizá-la tecnicamente.”²

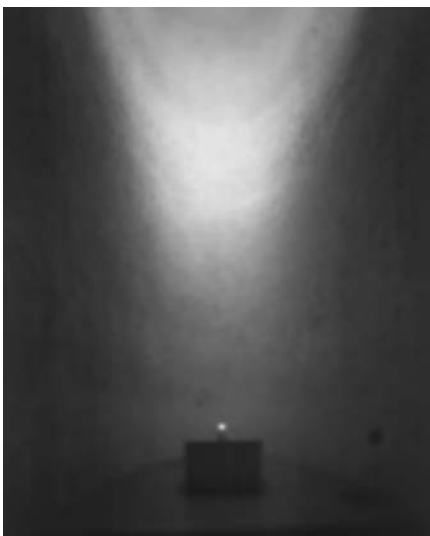
O longo tempo de obturação, que é o período de duração do filme, parece invocar os longos tempos de exposição praticados nas primeiras imagens fotográficas de 1830. No entanto, se naquela época era por necessidade, em Sugimoto é intencional para captar o tempo na imagem. Congela o tempo do filme numa única fotografia tornando-a numa representação síntese, algo que explora também em séries como *Architecture*.

A série *Architecture* de Sugimoto parece romper com a representação visual realista que se verifica em *Theaters*. Nesta série reúne um conjunto de edifícios emblemáticos da história da arquitetura do Movimento Moderno, apresentando-os através de pontos de vista ou enquadramentos pouco habituais e sob um efeito de desfoque premeditado. Essa indefinição “imprime à diversidade das obras fotografadas um ‘nivelamento’ contrário a qualquer ambição analítica ou histórica.”³ Ao mesmo tempo que impõe um afastamento entre o tema representado e o seu reconhecimento deixando o observador na dúvida sobre o que está a ver.

Os teatros e drive-ins, na série *Theaters*, são espaços públicos em grande parte anônimos, mas os edifícios que decide agora retratar são locais turísticos que já fazem parte de um imaginário comum, como a Torre Eiffel, a *Ville*

2 “Tradução livre do autor”, “I am not a hunter, I have a vision and then try to technically realize it.” Sugimoto, Hiroshi cit in Riordan, Kevin; Hiroshi Sugimoto and the photography of theatre, P105

3 Bandeira, Pedro; *Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: Subjectividade Das Imagens Arquitectónicas*, P100



IMG100

Casa Batlló, Barcelona
Série Architecture
1998 . Hiroshi Sugimoto

IMG101

Chrysler Building, Nova Iorque
Série Architecture
1998 . Hiroshi Sugimoto

IMG102

Guggenheim Museum, Nova Iorque
Série Architecture
1997 . Hiroshi Sugimoto

IMG103

Church of the Light, Osaka
Série Architecture
1997 . Hiroshi Sugimoto

IMG104

World Trade Center, Nova Iorque
Série Architecture
1997 . Hiroshi Sugimoto

IMG105

Saint Benedict Chapel, Graubünden
Série Architecture
1999 . Hiroshi Sugimoto

IMG106

Notre Dame Du Haut, Ronchamp
Série Architecture
1998 . Hiroshi Sugimoto

IMG107

Notre Dame Du Haut, Ronchamp
Série Architecture
1998 . Hiroshi Sugimoto

IMG108

Eiffel Tower, Paris
Série Architecture
1998 . Hiroshi Sugimoto

Savoye, a Notre-Dame-du-Haut, o World Trade Center, o Chrysler Building,...

O desafio parece estar em conseguir evitar a redundância das suas imagens e paralelamente não perder a essência daquilo que os caracteriza. Assim, através da representação desfocada despoja os edifícios do que não é necessário para o seu reconhecimento. Abdica da cor, da escala ou do contexto num processo de síntese para encontrar a sua essência com o mínimo de informação que resulte no máximo de reconhecimento possível.

Sugimoto pretende afastar-se da representação documental tradicional destas obras, limitada na perceção das suas superfícies, das suas texturas ou dos seus detalhes. Para isso recorre a uma simples solução baseada na técnica do ato fotográfico, o foco ou neste caso o desfoque, tal como refere: “Definindo a distância focal da minha velha câmara de grande formato para o dobro do infinito – sem paragens no trilho do fole, a visão através da lente era um desfoque absoluto – descobri que a arquitetura superlativa sobrevive se atacada por uma fotografia desfocada.”⁴

Esta resistência ao desfoque é apenas possível porque as suas imagens potenciam uma relação direta com os edifícios e todas as suas outras representações já existentes. Portanto, pode dizer-se que o processo que executa, na procura de um fragmento síntese, é suficiente para evidenciar a essência do edifício e destacar o que é necessário para que essas imagens possam conectar-se com todos os outros fragmentos, que fazem parte do imaginário dessas obras, e que não mostra. “Se por um lado, se trata de um exercício de depuração e síntese, por outro lado, há que reconhecer a sua dependência mas também capacidade de evocação da memória que temos dessas arquiteturas.”⁵

A arquitetura nas suas imagens é abordada num campo pictórico ou escultural, pois Sugimoto apresenta as obras como objetos sem função, sem utentes, sem escala, sem lugar, sem data. Reduzidas a formas impressas sem movimento, sem cheiro, sem ruído. No entanto, estas imagens são eficientes em apresentar o conceito ou a memória da arquitetura, como uma carta das intenções fundamentais das obras apresentadas. Podemos analisar isso na imagem da *Ville Savoye* onde a vemos reduzida, ou se quisermos simplificada, através do desfoque à suas formas volumétricas essenciais tão representativas dos ideais da arquitetura do Movimento Moderno e publicitadas por Le Corbusier. Não revela toda a informação sobre a obra, os seus pormenores ou o seu contexto, mas apenas o suficiente para que seja reconhecível e comunique, ou agregue, todas as outras imagens.

Neste processo, Sugimoto chama o observador a interagir com as suas imagens pois a memória que evocam será de sua responsabilidade. Assim entende que a perceção destas obras pode ser realizada pela apresentação desse fragmento essencial e que considera ser desencadeador ou unificador de todas as outras representações, de todos os outros fragmentos.

4 Sugimoto, Hiroshi; Architectures, <https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-5>

5 Bandeira, Pedro; Arquitetura Como Imagem, Obra Como Representação: Subjectividade Das Imagens Arquitectónicas, P101

IMG109
Série Speckergruppen Buildings, Berlin
1998 . Heidi Specker



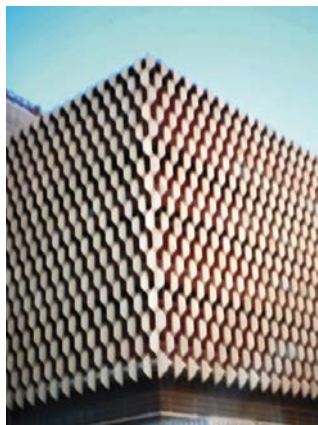
FRAGMENTO...

HEIDI SPECKER

No seu trabalho fotográfico Heidi Specker aborda a arquitetura do Movimento Moderno, com caráter público ou privado, num registo que dá primazia à sua própria relação para com esses espaços. Procura escapar a direta e objetiva representação dos seus temas, reduzindo a sua presença, para redefinir a forma como se realiza esse encontro visual e testar os limites do seu reconhecimento visual. Trata-se de um processo de desconstrução da realidade do referente que ao mesmo tempo desenvolve a construção da sua percepção através dos fragmentos que nos mostra. “O assunto da fotografia torna-se, em última análise, não o que olhamos, mas antes sobre o ato de olhar em si.”¹ Pode dizer-se que o trabalho de Heidi Specker é baseado nos seus confrontos pessoais com o que a rodeia, o seu modo de ver e de encontro com os referentes.

Na sua série *Speckergruppen Buildings* recorre pela primeira vez ao uso da tecnologia digital, tanto no registo como na edição das fotografias. Os edifícios que retrata são na sua maioria do período moderno do pós-guerra em Berlim, de *International Style*. Não são registados segundo normas mais convencionais de uma fotografia de arquitetura onde o objeto arquitetónico se mostra na sua relação com o espaço, são revelados apenas recortes ou partes das fachadas, fragmentos do seu todo e sempre do ponto de vista do transeunte. Os contornos parecem suavizados ou desfocados e as cores adulteradas e carregadas, algo que atinge através da manipulação digital. Specker fotografa os edifícios convencionalmente e depois recorre à manipulação em Photoshop para alterar a sua qualidade, aplicando-lhes um aumento de contraste ou mesmo intensificando as suas cores. O resultado pictórico que alcança mostra uma mancha que dilui os edifícios e os seus pormenores, reduzindo a informação visual disponível sobre os mesmos. “Dos edifícios, fica a noção genérica de estrutura e uma abstração que favorece os padrões

¹ “Tradução livre do autor”, “The subject of the photography becomes ultimately not what we look at, rather the subject is the act of looking itself”, Wray, Timothy; *Camera Constructs*, P204



que compõem o alçado.”²

Estas fotografias, impressas em grande formato e em jato de tinta, não pretendem representar os edifícios específicos, pelo contrário, na sua indefinição e abstração acabam por representar os conceitos de um estilo de arquitetura, o *International Style*. Alienados do seu contexto físico os edifícios parecem sofrer uma regressão ao seu estado de ideia, esboço ou maquete, como se existisse uma inversão do seu processo de projecto arquitetónico.

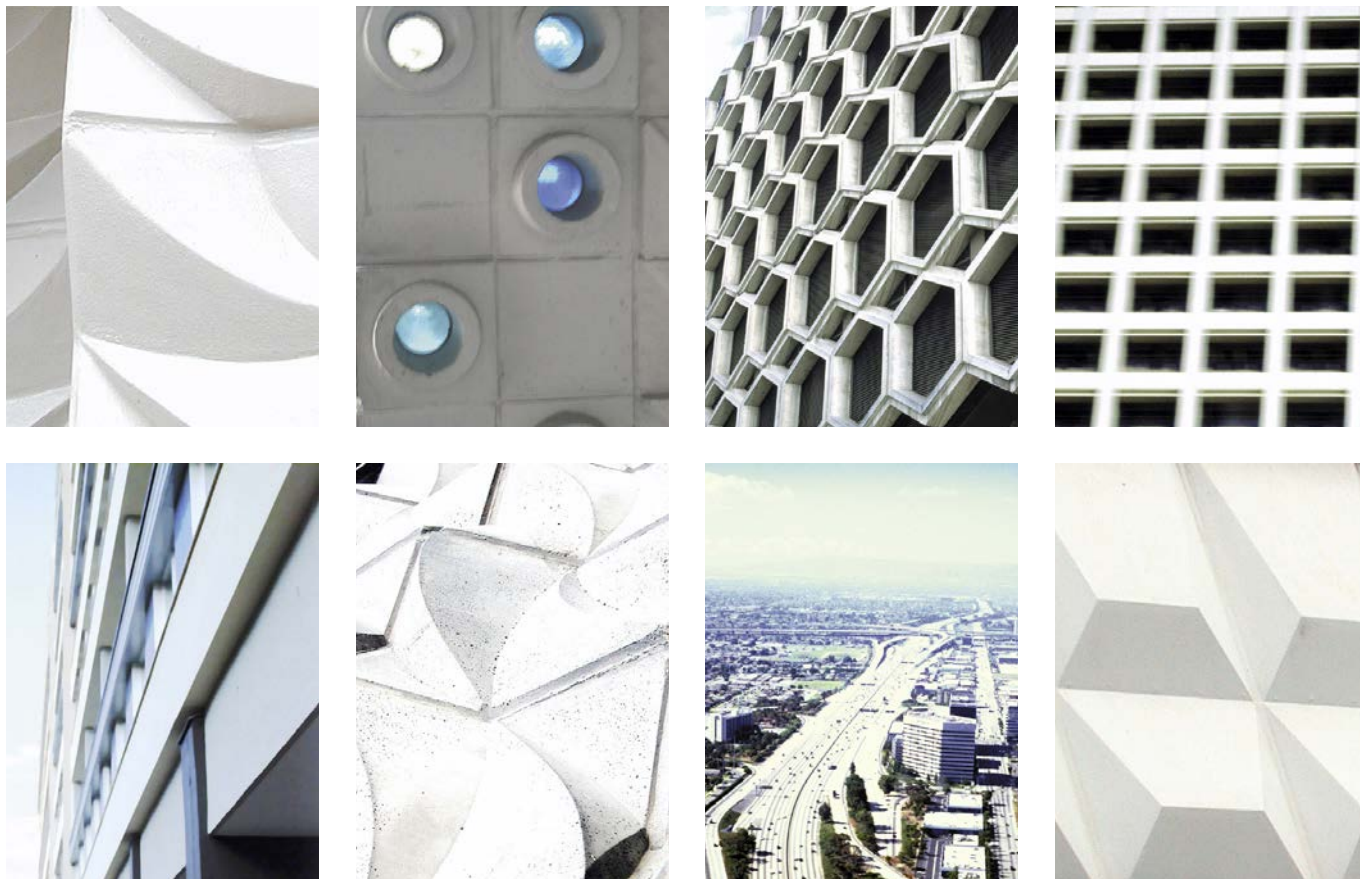
A série *Teilchentheorie* segue a mesma linha de pensamento que encontramos em *Speckergruppen Buildings* no recurso a técnicas digitais e na representação fragmentada para encontrar os elementos essenciais do edificado. Nesta série Heidi Specker direciona o seu olhar para as fachadas, aumentando assim o nível de abstração das suas imagens.

Novamente, procura apresentar o todo através da associação das suas partes mostrando-nos fragmentos dos edifícios, partes específicas dos seus alçados. Essas imagens revelam-se como esquemas, módulos associados à ideia de repetição e de reprodução industrializada, algo característica ao Movimento Moderno. “Partindo da repetição como estrutura, Specker procura no detalhe uma identidade (uma espécie de ADN) para cada edifício, decerto com o sentido de contrariar, pelo menos em teoria, a ideia de homogeneidade inerente ao ‘estilo internacional’.”³ Pode ler-se nestas imagens fragmentadas

IMG110 IMG111 IMG112 IMG113
IMG114 IMG115 IMG116
Série Speckergruppen Buildings, Berlim
1998 . Heidi Specker

2 Bandeira, Pedro; *Arquitetura Como Imagem, Obra Como Representação: Subjectividade Das Imagens Arquitectónicas*, P109

3 Bandeira, Pedro; *Arquitetura Como Imagem, Obra Como Representação: Subjectividade Das Imagens Arquitectónicas*, P109



a exaltação da arquitetura reduzida à sua componente estética, desprovida das suas intenções programáticas ou funcionais, o que parece ser contraditório pois encontram a sua essência num movimento funcionalista. Fica a questão, será assim tão funcional se é possível ser reduzida a elementos estéticos fundamentais.

Concrete apresenta uma série de fotografias sobre três edifícios Brutalistas, *Universit t K ln* na Col nia, o *Queen Elizabeth Hall* em Londres, e o *National Theatre* em Londres.

Nesta série mostra-nos novamente fragmentos dos edifícios, no entanto, as suas imagens parecem diferentes, mais próximas do observador. “Specker tem a capacidade de retratar esses bunkers cinzentos como se fossem familiares, se não amantes. As suas paredes imponentes tornam-se uma infinidade de ângulos que se cruzam intimamente, que fotografou de perspectivas diferentes, como se estivesse a tentar captar cada gesto de uma pessoa amada.”⁴

Fotografa as paredes, os tetos, as fachadas, as superfícies e os seus cruzamentos de diferentes pontos de vista como se estivesse a movimentar-se pelo espaço, a deambular e a absorver os pormenores. Mostra desta forma uma experiência de passeio pelos edifícios e pessoal do seu olhar singular. Specker invoca uma ideia de *Promenade Architecturale*, semelhante ao que

4 “Tradução livre do autor”, “Specker has the ability to portray these grey bunkers as if they were family members, if not lovers. Their imposing walls become a myriad of intimately intersecting angles, which she has photographed from different perspectives, as if she were trying to capture every single gesture of a loved one.”, Allen, Jennifer; www.heidispecker.de



IMG125 IMG126 IMG127
National Theatre, Londres
Série Concrete
2003 . Heidi Specker

IMG128 IMG129 IMG130
Queen Elizabeth Hall, Londres
Série Concrete
2003 . Heidi Specker

IMG131 IMG132 IMG133
Universität Köln, Colónia
Série Concrete
2003 . Heidi Specker

enunciava Le Corbusier, mas sem mostrar a espacialidade do percurso. No entanto, através dos seus fragmentos visuais, consegue transmitir a sensação de caminhar pelos edifícios e ao mesmo tempo a sua envolvimento. Nas ligeiras mudanças de vista que regista do teto fungiforme no *National Theatre* revela essa sequência temporal de percurso e de avançar pelo espaço. Specker retém a sua atenção nas texturas das paredes de betão, resultado da cofragem de madeira e característico no movimento brutalista, e persegue-as pelos espaços. Ao fazê-lo encontra marcas do tempo e da idade dos edifícios no escurecimento do material, nas humidades ou nas fissuras. “A observação atenta e recorrente destes temas sugere uma intimidade com os mesmos, mas nunca nos são dadas muitas pistas, e somos limitados a visões fragmentadas ou recortadas que nos negam uma noção completa do edifício, deixando a nossa relação com este ambígua, posicionada entre pertencer e não pertencer.”⁵ Revela o seu percurso através das suas tomadas de vista, no entanto, não permite que o observador possa refazer os seus passos, pois as imagens não mostram referências e mantêm-se no campo da abstração. Nas séries de Heidi Specker a arquitetura moderna, de caráter público ou privado, é um tema recorrente. No entanto, não nos apresenta uma visão filtrada segundo as regras e os objetivos do movimento, procura explorar a sua própria relação com os temas abordados, o seu ponto de vista, o fragmento que ela absorve. “O seu trabalho pode quase ser visto como uma provocação aos princípios da arquitetura modernista – ela recusa-se a adotar o tipo de pontos de vista dinâmicos característicos da fotografia arquitetónica clássica que a favorece e não celebra o seu heroísmo formal ou agenda social.”⁶ O recurso ao fragmento, ao recorte dos pormenores, à repetição modular poderia ser uma invocação à *New Vision*, mas utiliza estes elementos como forma de personalização do seu ponto de vista. Nota-se um certo carácter emocional que se expõe nas abordagens que desenvolve sobre as arquiteturas, como se estivesse a criar retratos em vez de estudos de construção. Na visão de Specker o modernismo é muitas vezes reduzido ao puro padrão ou encontrando beleza e tranquilidade em lugares onde nos esquecemos de procurá-la. A fotografia de Specker é uma contínua procura do olhar, do ponto de vista, do pormenor que compõe o todo. Recorrendo, por vezes, a enquadramentos demasiado restritos e exclusivos no que decide incluir desenvolve narrativas visuais que expõem fragmentos da realidade e da mensagem que pretende comunicar. Intencionalmente fragmentadas são imagens que se mostram interconectadas e interdependentes, tal como a percepção que qualquer observador realiza da realidade através da sua visão ou do registo fotográfico.

5 “Tradução livre do autor”, “The recurrent close observation of these subjects suggests an intimacy with them, but we are never given too many clues, and are limited to closely-cropped fragmentary views that deny us a complete sense of the building, leaving our relation to it ambiguous, poised between belonging and not.”, Wray, Timothy; Camera Constructs, P204

6 “Tradução livre do autor”, “Her work might almost be seen as a provocation to the tenets of Modernist architecture – she refuses to adopt the kind of dynamic viewpoints characteristic of classic architectural photography that would flatter it, and fails to celebrate its formal heroism or social agenda.”, Wray, Timothy; Camera Constructs, P204

FRAGMENTOS FOTOGRÁFICOS EM SÍNTESE

O ato de fotografar é um processo de tomadas de opções, de selecionar o que mostrar e de como o mostrar. Devido a isso, a imagem fotográfica é o resultado de um contínuo trabalho de interpretação pessoal de quem está atrás da câmara e intrinsecamente subjetiva. Assim, neste segundo capítulo, apresentam-se as visões fragmentadas de três fotógrafos que exploram as capacidades e os limites de comunicação e percepção da arquitetura através da imagem.

Thomas Ruff entende e explora assumidamente a subjetividade da imagem. O seu olhar desconfia daquilo que a fotografia revela diretamente sobre os seus referentes, considerando-a incompleta, apenas um fragmento. Para a percepção mais global das arquiteturas que representa recorre frequentemente a registos pré-existentes e desenvolve um trabalho de interpretação visual em que expõe as capacidades de comunicação da imagem como representação do espaço. Através de certos mecanismos visuais de manipulação pictórica, de descontextualização ou mesmo de reconstrução do referente, cria imagens que demonstram os seus limites mas, ao mesmo tempo, podem aproximar mais o observador ao que é o espaço. Na mentira da imagem encontra a história, o trabalho, o espírito, as intenções, o conceito dos espaços e das arquiteturas que representa.

Por sua vez, Hiroshi Sugimoto sugere uma abordagem que reflete sobre o poder revelador da imagem como meio de percepção e construção de uma visão sobre a arquitetura, onde sobrepõe o tempo e a memória. Recorrendo à utilização de características específicas da técnica fotográfica propõe uma redução na velocidade de observação, e assim, construir e associar um imaginário que não se reduz ao que é apresentado no plano bidimensional.

Imagens que agregam o passar do tempo num único fragmento ou funcionam como desencadeadores de todos os outros fragmentos que lhes são adjacentes. Afasta-se de uma representação documental objetiva e remete a percepção para um campo subjetivo, que se baseia na relação que o observador pode ter para com os referentes, ícones, e com os seus arquivos de fragmentos de memórias.

Heidi Specker debruça-se sobre o ato de olhar e revela a sua relação para com as obras que representa, a sua interpretação, o seu ponto de vista. Um ato muitas vezes pessoal e específico de passeio pelos espaços ou pela cidade, que se manifesta através da sequência de fragmentos que apresenta. Recorre à desconstrução visual do referente às suas partes, os seus pormenores, para conseguir atingir a percepção do total. Uma constelação de imagens, ou fragmentos, que se relacionam e interligam. Redefine, portanto, a forma como se realiza o encontro visual com os referentes e expõe os limites do seu reconhecimento visual.

Mostrando-se distintos nos processos e na forma como retratam as arquiteturas nos seus trabalhos estes três fotógrafos aproximam-se no campo subjetivo de reinterpretação da imagem como método de representação. Definem os seus pontos de abordagem com o intuito de expressar algo mais do que aquilo que está presente no plano horizontal da imagem e demonstrar, ao mesmo tempo, as suas possibilidades de comunicação e capacidades de relação com o observador. Na realidade, sendo apenas fragmentos das arquiteturas que retratam chamam o observador a interagir com as imagens, e as obras representadas, para completar a sua interpretação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na sua gênese, os registros fotográficos surgem 'como evidências de uma verdade' pela capacidade de transpor para a superfície plana, de forma quase autônoma e impessoal, aquilo que pintores tentavam recriar: o olhar sobre o espaço.

O paralelismo e a aparente proximidade ao olhar humano estabelece, desde cedo, o ato fotográfico como um instrumento de representação importante para a arquitetura. O alto nível de detalhe de que é capaz e a associação a uma ideia de verosimilhança demonstra a capacidade única de representar e explorar o espaço, a forma arquitetônica ou mesmo de expressar ideias e conceitos. Será um instrumento através do qual se documentam com precisão monumentos ou edifícios históricos com um intuito de catalogar ou mesmo preservar. Como um registro detalhado, aparentemente inquestionável, de origem de referências integra-se no processo arquitetônico como fonte de inspiração, por vezes imitação, e quase substituindo o uso de desenhos ou gravuras. Mostra-se também importante no acompanhamento de projetos de construção e fundamental na compreensão da cidade e no desenho do tecido urbano. É capaz de se apresentar como um documento, ou um fragmento rigoroso, da realidade.

Intrínseca está uma promessa de preservação, ou de resgate do espaço, do tempo, daquilo que parece destinado ao esquecimento. A fotografia é uma oportunidade de congelar, ainda que apenas numa imagem, o passado e o presente da realidade ou dos espaços que estão em constante fuga. Como uma técnica de rápida produção, e reprodução, naturalmente se assiste à sua disseminação, permitindo a fácil divulgação do ato arquitetônico a públicos mais abrangentes, aumentando a sua influência. Gradualmente, demonstra ter um importante impacto na evolução da arquitetura e na forma como esta é percebida, imaginada e construída. Algo que se torna mais visível a partir do séc. xx, quando, num período de grande exploração criativa do ato fotográfico, o movimento da arquitetura moderna reconhece na fotografia um meio de comunicação preferencial.

Através dos meios de comunicação, jornais, revistas, exposições, ações publicitárias, propagam-se fragmentos fotográficos de arquitetura, comprovando as capacidades técnicas, as estéticas e os novos ideais, num processo intencional de publicitação e persuasão. Se é visto numa fotografia será *verdadeiro e relevante*. No entanto, essa noção verídica, genericamente aceite e definido-ra da identidade fotográfica, mostra-se frágil.

O Movimento Moderno recorre ao ato fotográfico para conseguir apresen-

tar a arquitetura na sua visão mais perfeita de promoção dos seus princípios. Apresenta os espaços através de imagens impactantes, de perspectivas acentuadas e de pormenores construtivos em composições muito específicas, desenvolvendo visões estudadas e pensadas através de rigorosos enquadramentos espaciais, por vezes premeditadamente adulterados.

Está evidente que a fotografia pode ser manipulada de diferentes formas e permite mostrar fragmentos visuais distintos sobre um mesmo espaço ou arquitetura. Será, portanto, um sistema de representação que integra também um grau de subjetividade, inicialmente não aparente, e que depende do ponto de vista, da opinião ou das intenções de quem a pratica.

A introdução da fotografia digital e a sua integração em plataformas online permite um aumento significativo na utilização da fotografia para representar o espaço, ao mesmo tempo que permite o seu acesso em qualquer lugar e a sua infinita reprodução. Abre-se a possibilidade à partilha, acesso e cruzamento de diferentes fragmentos, documentos, memórias ou mesmo visões pessoais do espaço e da realidade.

Sendo a fotografia um sistema de representação dependente da técnica e do utilizador, encontramos fotógrafos que, distanciando-se de um registo documental da arquitetura, procuram explorar os seus limites subjetivos e as suas capacidades de representação e perceção fragmentada do espaço.

Thomas Ruff foca a sua atenção naquilo que antecipa a perceção pois entende que a imagem é apenas um fragmento dos seus referentes, e como tal incompleta, mas aplicando certos procedimentos e opções técnicas, ou mesmo estéticas, procura carregar as suas imagens de informação, de significado, para encontrar e comunicar a arquitetura que vai além do que é mostrado na fotografia.

Hiroshi Sugimoto encontra na procura da síntese do tempo e na síntese dos objetos que retrata o método para questionar e testar a perceção visual, transformando as suas imagens em compósitos agregadores de tempo, de memórias, dos fragmentos que compõem a realidade dos edifícios que apresenta.

Heidi Specker procura na abstração do olhar a desconstrução da realidade dos seus referentes, reduzindo-os aos seus pormenores. No entanto, será na complementaridade e interdependência destas imagens que revela o seu modo de ver e permite a reconstrução dessas arquiteturas através de um percurso visual.

“Ver vem antes das palavras.

Mesmo antes de saber falar, a criança olha e reconhece.”¹

John Berger refere que a visão é uma das principais formas através da qual o indivíduo consegue conhecer e relacionar-se com o que o envolve. Um contínuo processo de interação em que absorve e reorganiza a realidade que lhe é apresentada desenvolvendo um entendimento e um conceito dela. Para olhar o espaço é necessário tomar uma posição, um ponto de vista a partir do qual se direciona a atenção. Na impossibilidade de assimilar todas as vistas num único momento é imperativo reajustar e mover o olhar. “Só vemos o que olhamos. Olhar é um ato de escolha. Como resultado desse ato, o que vemos é colocado ao nosso alcance.”² É pessoal, inadvertido e instantâneo, resultado da nossa contínua ânsia de compreender e interpretar o mundo segundo as nossas próprias métricas. O ato fotográfico torna o olhar mais aparente e mais consciente. Quando nos retemos à frente de uma fotografia somos confrontados com uma realidade enclausurada nos rigorosos limites da imagem. O enquadramento revela o ponto de vista, e nele inclui-se o conjunto de opções que a pessoa atrás da câmara fotográfica tomou. Será, portanto, uma técnica intrinsecamente subjetiva que nos apresenta quase sempre apenas uma parte dos seus referentes. Será no cruzamento e adição de todas essas tomadas de visão, ou fragmentos, que se tornará possível integrar e assimilar o que nos rodeia.

Por um breve momento o ato fotográfico parecia satisfazer e acalmar o desejo do Homem de capturar a totalidade do que o rodeia na sua plena verdade. Porém, e apesar de ser talvez a mais promissora investida, esta é uma expectativa destinada a ficar aquém. Como se explora e se expõe no presente trabalho, o ato fotográfico mostra-se como um meio de representação que pode assumir diferentes dimensões na percepção do espaço e da arquitetura como um registo documental, um arquivo de memória, um meio de proliferação ou mesmo uma abordagem mais subjetiva de comunicação. É no cruzamento e adição de todas estas vertentes, ou fragmentos disponíveis, que se possibilita um conhecimento e percepção mais abrangente do espaço e da arquitetura que nos envolve.

¹ ‘Tradução livre do autor’, “Seeing comes before words. The child looks and recognises before it can speak.”, Berger, John; Ways of Seeing P7

² ‘Tradução livre do autor’, “We only see what we look at. To look is an act of choice. As a result of this act, what we see is brought within our reach.”, Berger, John; Ways of Seeing P8

FONTES DE IMAGENS

IMG001

www.parkcameras.com/blog/features/a-brief-history-of-medium-format-photography_feature-06-10-2016-1

IMG002

media.gettyimages.com/id/1355339583/de/foto/old-engraved-illustration-of-camera-obscura-optical-instrument.jpg?s=2048x2048&w=gi&k=20&c=K3CVQsY-c4A02xsupOy9jxBLeVJPtAYCKdPMfAPxwq8=

IMG003

upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/90/Camera_Lucida_in_use_drawing_small_figurine.jpg/1920px-Camera_Lucida_in_use_drawing_small_figurine.jpg

IMG004

upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5c/View_from_the_Window_at_Le_Gras%2C_Joseph_Nicéphore_Niépce.jpg/2560px-View_from_the_Window_at_Le_Gras%2C_Joseph_Nicéphore_Niépce.jpg

IMG005

assets.community.lomography.com/be/b7fc1ae5f98c2f9c38afa5fd4d102973562a3f/460x576x2.jpg?auth=b79e-08f70ced69e2e049b070e6c51bb52aff6caf

IMG006

test.classconnection.s3.amazonaws.com/190/flashcards/386190/jpg/the_open_door_1844_william_henry_fox_talbot_calotype.jpg

IMG007

cdn.theatlantic.com/media/img/photo/2015/08/the-gift-of-the-daguerreotype/s01_boulevard-1/original.jpg

IMG008

[upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/You_press_the_button,_we_do_the_rest_\(Kodak\).jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/You_press_the_button,_we_do_the_rest_(Kodak).jpg)

IMG009

lexprotector.com/wp-content/uploads/sites/7/2021/10/US388850-0.png

IMG010

blog.scienceandmediamuseum.org.uk/wp-content/uploads/2012/12/kodaktransparentfilm1.jpg

IMG011

images.metmuseum.org/CRDImages/ph/web-large/DPI02583.jpg

IMG012

www.metmuseum.org/art/collection/search/269123

IMG013

www.lindlein.com/Baldus/DPP_0002.JPG

IMG014

www.metmuseum.org/art/collection/search/283107

IMG015

www.metmuseum.org/art/collection/search/264863

IMG016

upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Charles_Marville%2C_Percement_de_l%27avenue_de_l%27Opéra%2C_ca._1853-70.jpg

IMG017

images.metmuseum.org/CRDImages/ph/original/DPI09625.jpg

IMG018

images.metmuseum.org/CRDImages/ph/original/DPI09626.jpg

IMG019

www.gustaveeiffel.com/Ses_ouvrages/_tapes_Tour_Eiffel.JPG

IMG020

www.filmsnotdead.com/wp-content/uploads/2015/02/La_cour_du_Dragon_Paris_Vle_par_Eugène_Atget_19131.jpg

IMG021

media.clarkart.edu/1998.39.1.jpg

IMG022

images2.dwell.com/photos/6063391372700811264/6133495977572392960/original.jpg?auto=for-mat&q=35&w=1920

IMG023 - IMG024

<https://missionphoto.datar.gouv.fr/media/record/eyJpIjpudWxsLCJtIjoizGVmYXVsdCIsImQiOiJMsInIiOiJlMDZ9/>

IMG025 - IMG028

<https://missionphoto.datar.gouv.fr/media/record/eyJpIjpudWxsLCJtIjoizGVmYXVsdCIsImQiOiJMsInIiOiJlMDZ9/>

IMG029

upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Louis-Émile_Durandelle%2C_Place_de_l'Opéra%2C_1868.jpg

IMG030

upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0a/1870_Fratelli_Alinari_Siena%2C_Piazza_del_Campo_anagoria.JPG/1595px-1870_Fratelli_Alinari_Siena%2C_Piazza_del_Campo_anagoria.JPG?20130729163517

IMG031

dlinegp6v2yuxm.cloudfront.net/royal-academy/image/upload/c_limit,cs_tinysrgb,dn_72,f_auto,fl_progressive,keep_iptc,w_2400/ncx3vnagbagnay3ozh8w.jpeg

IMG032

static.independent.co.uk/s3fs-public/thumbnails/image/2011/05/21/16/608723.jpg?quality=75&width=990&crop=630%3A430%2Csmart&auto=webp

IMG033

i0.wp.com/agincourtiowa.com/wp-content/uploads/2010/09/grinnell-scaled500.jpg?resize=500%2C350

IMG034

gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073374c

IMG035

www.tipografos.net/bauhaus/hmeyer_bauhaus_magazine.jpg

IMG036

designmanifestos.files.wordpress.com/2020/04/2008_nyr_02059_0019_000.jpg

IMG037

www.ribapix.com/images/thumbs/037/0373795_RIBA2634-14.jpeg

IMG038

www.ribapix.com/images/thumbs/031/0316135_RIBA15204.jpeg

IMG039

www.ribapix.com/images/thumbs/036/0363468_RIBA4596.jpeg

IMG040

images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/wright-fallingwater-granger.jpg

IMG041

media.getty.edu/iiif/image/d27e74fc-ca91-4ec4-a2dc-db3cc468a3a6/full/full/0/default.jpg?download=d27e74fc-ca91-4ec4-a2dc-db3cc468a3a6_4354.jpg&size=full

IMG042

philamuseum.org/collection/object/137346

IMG043 - IMG44

<https://time.com/104072/paul-strand-retrospective/>

IMG045

media.getty.edu/iiif/image/5b746358-79bf-4fd6-9464-93eec74159ac/full/full/0/default.jpg?download=5b746358-79bf-4fd6-9464-93eec74159ac_3726.jpg&size=full

IMG046

longexposureimages.files.wordpress.com/2016/09/architecture-photographer-frederick-h-evans-09.jpg

IMG047

www.xibtmagazine.com/wp-content/uploads/2018/01/ARengerPatzsch_07-1100.jpg

IMG048

<https://www.1854.photography/wp-content/uploads/2019/08/bjp-moholy-album-03-804x1024.jpg>

IMG049

www.harvarddesignmagazine.org/uploads/image/attachment/1387/full_screen_1730h_73.jpg

IMG050 - IMG070

Colomina, Beatriz; Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media; Massachusetts: The MIT Press, 1996

IMG071

www.iainclaridge.co.uk/blog/wp-content/uploads/0610/le_corbusier.jpg

IMG072

Colomina, Beatriz; Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media; Massachusetts: The MIT Press, 1996

IMG073

[www.28vignonstreet.com/fotos/exhibition_foto/1/full/14935L4\(3\)91.jpg](http://www.28vignonstreet.com/fotos/exhibition_foto/1/full/14935L4(3)91.jpg)

IMG074

[www.28vignonstreet.com/fotos/exhibition_foto/1/full/49770L3\(12\)119.jpg](http://www.28vignonstreet.com/fotos/exhibition_foto/1/full/49770L3(12)119.jpg)

IMG075

24.media.tumblr.com/tumblr_m9lvdbSuX31ru9ecto1_1280.jpg

IMG076

2.bp.blogspot.com/_EPX1uUA4XVo/S-8XpAJgKzI/AAAAAAAAAE10/XRc-YkzjY7k/s1600/Picture+11.png

IMG077

1.bp.blogspot.com/-mTha-UfalE4/T3kRhmfPWEI/AAAAAAAAAIoI/Tu3MHxHHDZk/s1600/Julius_Shulman_Richard_Neutra_Chuey_House_1958.jpeg

IMG078

1.bp.blogspot.com/-6iUhe0-T9ZM/UAcqYXiA7I/AAAAAAAAAcgQ/nD86mZ6RrsM/s1600/case-study-house-no-21-los-angeles-1958-julius-shulman-719563.jpg

IMG079

assets.flavorwire.com/wp-content/uploads/2009/07/js07.jpg

IMG080

[i.ebayimg.com/t/THOMAS-RUFF-Barcelona-Pavillion-L-M-V-D-R-Series-Signed-Pristine-Condition-/00/s/MTEyMFgxMzY4/\\$\(KGrHqV,!!kE+7wDZTWUBQNSjtT+6g--60_57.JPG](http://i.ebayimg.com/t/THOMAS-RUFF-Barcelona-Pavillion-L-M-V-D-R-Series-Signed-Pristine-Condition-/00/s/MTEyMFgxMzY4/$(KGrHqV,!!kE+7wDZTWUBQNSjtT+6g--60_57.JPG)

IMG081

yourartshop-noldenh.com/wp-content/uploads/2017/05/Thomas-Ruff-d.p.b.-2005.jpg

IMG082

www.sfmoma.org/images/artwork/large/2002.107_01_b02.jpg

IMG083

www.sfmoma.org/images/artwork/large/2002.108_01_b02.jpg

IMG084

www.sfmoma.org/images/artwork/large/2002.109_01_b02.jpg

IMG085

media.mutualart.com/Images/2016_04/18/20/200339587/cb5d44e1-52e4-4b3c-90e5-9f1313bcb982.Jpeg

IMG086

www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2011/11/stereo_hlk_05-300.jpg

IMG087

[my9arts.es/my9arts/R/RuffThomas/h.t.b.08%20\(2000\)-28.jpg](http://my9arts.es/my9arts/R/RuffThomas/h.t.b.08%20(2000)-28.jpg)

IMG088

www.mai36.com/images/mai36/artists/thr/LMVDR/htb05.jpg

IMG089

www.mai36.com/images/mai36/artists/thr/LMVDR/htb07.jpg

IMG090

arquitecturaviva.com/assets/uploads/obras/48001/av_imagen.jpeg?h=1a4677ee

IMG091 - IMG108

www.sugimotohirosi.com

IMG109 - IMG133

heidispecker.de

LIVROS

- Amar, Pierre-Jean; História da Fotografia; Lisboa: Edições 70, 2018
- Baltz, Lewis; Lewis Baltz Texts; Steidl, 2012
- Barthes, Roland; A Câmara Clara; Lisboa: Edições 70, 1980
- Bauret, Gabriel; A fotografia: História, Estilos, Tendências, Aplicações; Lisboa: Edições 70, 2000
- Barrett, Terry; Criticizing Photographs: An Introduction to Understanding Images; New York: McGraw-Hill, 2006
- Berger, John; Understanding a Photograph; London: Penguin Books, 2013
- Boesiger, W.; Le corbusier et Pierre Jeanneret : complete works in 8 volumes; Basel: Birkhauser, 1999
- Buisson, Ethel; The presence of the case study houses; Basel: Birkhäuser, 2004
- Calvino, Italo; As Cidades Invisíveis; Lisboa: Editorial Teorema, 2003
- Company, David; So Present, So Invisible: Conversations on Photography; Roma: Contrasto, 2018
- Colomina, Beatriz; Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media; Massachusetts: The MIT Press, 1996
- Dubois, Philippe; O Ato Fotográfico e Outros Ensaios; São Paulo: Papirus Editora, 1998
- Elwall, Robert; Building with Light: The International History of Architectural Photography; London: Merrell, 2004
- Samain, Etienne; O Fotográfico; São Paulo: Editora Hucitec, 2005
- Francastel, Pierre; Imagem, Visão e Imaginação; Lisboa: Edições 70, 1998
- Galiano, Luis Fernandez; Papel Fotográfico, Construcciones y Imágenes, In Arquitectura Viva No12
- Gernsheim, Helmut; A Concise History of Photography; New York: Grosset & Dunlap, 2015
- Guerra, Fernando; Mundo Perfeito; Porto: FAUP Publicações, 2008
- Higgott, Andrew and Wray, Timothy; Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City; Routledge, 2016
- Huyghe, René; O Poder da Imagem; Lisboa: Edições 70, 1998
- Joly, Martine; A Imagem e a Sua Interpretação; Lisboa: Edições 70, 2003
- Joly, Martine; Introdução à Análise da Imagem; Lisboa: Edições 70, 2007
- Marien, Mary Warner; Photography: A Cultural History; London: Laurence King Publishing, 2021
- Mitchell, William J.; The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era; London, 1998
- Moscattelli, Filomena; Thomas Ruff : m.d.p.n.; Milano: Charta, 2005
- Moure, Gloria; La arquitectura sin sombra; Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2000

Neto, Pedro Leão; *Crossing Borders, Shifting Boundaries: Photography and Architecture*; Porto: Scopio, 2018

Neto, Pedro Leão; *Visual Spaces of Change : Unveiling the Publicness of Urban Space Through Photography and Image*; Porto: Scopio, 2020

Newhall, Beaumont; *História de la Fotografia*; Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002

Pallasmaa, Juhani; *The Embodied Image : Imagination and Imagery in Architecture*; Chichester : John Wiley & Sons, 2011

Parente, André; *Imagem Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual*; São Paulo: Editora 34, 2004

Rattenbury, Kester; *This Is Not Architecture: Media Constructions*; Routledge, 2005

Riley, Terence; *Mies in Berlin*; New York: The Museum of Modern Art, 2002

Rosengarten, Ruth; *Between Memory and Document: The Archival Turn in Contemporary Art*; Lisboa: Museu Coleção Berardo; 2013

Schube, Inka; Heidi Specker; Göttingen: Steidl, 2005

Smith, Elizabeth A. T.; *Case Study Houses : The Complete CSH Program, 1945-1966*; Köln: Taschen, 2002

Sontag, Susan; *On Photography*; London: Penguin Books, 2008

Sugimoto; *Architecture*; Bonani, Francesco; Chicago: MCA, 2003

Thomas, Ruff; *Architectures of Herzog & De Meuron: Portraits by Thomas Ruff*; New Torque: Peter Blum, 1995

Trachtenberg, Alan; *Ensaio Sobre Fotografia*; Lisboa: Orfeu Negro

Vassallo , Jesús; *Epics in the Everyday: Photography, Architecture and the Problem of Realism*; Zurich: Park Books, 2019

Vassallo, Jesús; *Seamless: Digital Collage and Dirty Realism in Contemporary Architecture*; Zurich: Park Books, 2016

Yates, Steve; *Poéticas del Espacio*; Editorial Gustavo Gili, 2002

Zevi, Bruno; *A Linguagem Moderna da Arquitetura*; Lisboa: Dom Quixote, 2004

Zevi, Bruno; *Saber ver a arquitetura*; São Paulo: Martins Fontes, 2002

TRABALHOS ACADÉMICOS

Bandeira, Pedro J. M.; *Arquitetura como Imagem, Obra como Representação: Subjectividade das Imagens Arquitectónicas*; Guimarães: DAAUM, 2007; Tese de Doutoramento

Paulos, João Miguel Pelicano; *Fotografia de Arquitetura: Um Dispositivo Narrativo Visual Singular*; Porto: FAUP, 2019

Lucas, Pedro Nunes da Ponte Galvão; *Representação de arquitetura: introdução às várias formas de comunicação da arquitetura*; Lisboa: FAUTL, 2011

Vassallo, Jesús; Reality Bites: Documentary Photography and Architectural Realism / Fragmentos de Realidad: Fotografía Documental y Realismo en Arquitectura; Madrid: E.T.S. Arquitectura (UPM), 2014

WEBGRAFIA

Allen, Jennifer; Concrete My Love

Disponível em: <https://heidispecker.de/books/concrete>

Slessor, Catherine; Image rights and wrongs: architecture in the age of infinite reproduction

Disponível em: www.architectural-review.com/essays/photography/image-rights-and-wrongs-architecture-in-the-age-of-infinite-reproduction

Braun, Reinhard; Heidi Specker: Photography

Disponível em: camera-austria.at/en/presse/heidi-specker-photography/

Campany, David; Architecture as Photography: Constructing Worlds: Photography and Architecture in the Modern Age; 2014

Disponível em: davidcampany.com/architecture-as-photography-document-t-publicity-commentary/

Daniel, Malcolm; Mission Héliographique, 1851; 2004

Disponível em: https://www.metmuseum.org/toah/hd/heli/hd_heli.htm

Ishi, Anne e Pacheco, Joana; PachecoFernando Guerra On Photography In The Internet Age

Disponível em: <https://www.archdaily.com/488918/fernando-guerra-on-photography-in-the-internet-age>

Jones, Ronald; 1000 Words: Thomas Ruff; 2001

Disponível em: <https://www.artforum.com/print/200106/1000-words-thomas-ruff-1086>

La Mission Photographique de la DATAR

Disponível em: <https://missionphoto.datar.gouv.fr/accueil>

Lange, Christy; Heidi Specker: Optical illusion, Tree Trunks, Brutalist architecture and Bangkok; 2006

Disponível em: <https://www.frieze.com/article/heidi-specker>

Méndez, Patricia; A fotografia na Arquitetura Moderna; 2007

Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.086/229>

New Vision Photography

Disponível em: https://www.metmuseum.org/toah/hd/nvis/hd_nvis.htm

Thomas, Helen; Jesús Vassallo's Epics in the Everyday: Review & Excerpt, 2021

Disponível em: <https://drawingmatter.org/jesus-vassallos-epics-in-the-everyday-2019-review-excerpt/>

Hiroshi Sugimoto: Surface of the Third Order, 2011

<https://www.artnet.com/galleries/the-pace-gallery/hiroshi-sugimoto-surface-of-the-third>

DOCUMENTOS DIGITAIS

Chau, A. K.-Y.; Allusive Variation: Hiroshi Sugimoto's Hall of Thirty-Three Bays. Bulletin of the Detroit Institute of Arts; 2010

Disponível em: www.jstor.org/stable/23183247

Colomina, Beatriz. Intimacy and Spectacle: The Interiors of Adolf Loos; 1990

Disponível em: www.jstor.org/stable/29543700

Kobayashi, M. A.; East/West Side Story. Theaters de Hiroshi Sugimoto; Cuadernos De Arte, 2014

Disponível em: www.academia.edu/35508094/East_West_side_story_Theaters_de_Hiroshi_Sugimoto

Harris, D.; Case Study Utopia and Architectural Photography. American Art; 2011

Disponível em: doi.org/10.1086/661964

Nicole, Halm & Deus, María; Fotografías de Arquitectura y Arquitectura de Fotografías a Comienzos del Siglo XX. Anales de Investigación en Arquitectura; 2017

Disponível em: www.researchgate.net/publication/321582203_Fotografias_de_arquitectura_y_arquitectura_de_fotografias_a_comienzos_del_siglo_XX

Riordan, K.; Hiroshi Sugimoto and the photography of theatre; Performance Research, 2015

Disponível em: doi.org/10.1080/13528165.2015.1026740

Robertson, H.; The Architecture of the Photograph. Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal; 2004

Disponível em: www.jstor.org/stable/44030034

Krieger, P.; La Estética del Mar y Otros Minimalismos de Hiroshi Sugimoto; Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas, 2012

Disponível em: doi.org/10.22201/IIIE.18703062E.2010.96.2304

Yau, John; Time halted: The photographs of Hiroshi Sugimoto; 2004

Disponível em: www.researchgate.net/publication/295319491_Time_halted_The_photographs_of_Hiroshi_Sugimoto

AUDIOVISUAIS

Bricker, Eric; Visual Acoustics: The Modernism of Julius Shulman, 2008

Disponível em: www.youtube.be/gjBMgxLDTWM

Staging Fascism: Contemporary Artistic Practice and Rationalist Urban Space: A panel discussion

Disponível em: www.youtube.be/0JJInyBbbCY

Tuzimek, Agata; Unfamiliar Territory-The Universe of Thomas Ruff, 2011

Disponível em: hp.dw.com/p/Rtv3

Thomas Ruff: Photographs 1979-2011

Disponível em: vimeo.com/ondemand/thomasruff

Hiroshi Sugimoto: Photographs of Joe: Interview; Pulitzer Arts Foundation

Disponível em: youtu.be/OlbR2X8_p-M

DATA DA PROVA PÚBLICA
12 . Julho . 2023

JÚRI NOMEADO

. PRESIDENTE

Professor Doutor José Manuel Teixeira Barbosa

. ARGUENTE

Professor Doutor Álvaro António Gomes Domingues

. ORIENTADOR

Professor Doutor Pedro Leão Ramos Ferreira Neto

