

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITETURA

Arquitetura na Fotografia

Possibilidades de Análise

Afonso Maria Tonel Cruz Leal

M
2024



Agradecimento ao professor Joaquim Moreno

Pela orientação no trabalho, e, particularmente, pela forma como sempre me responsabilizou pelas decisões que fui tomando. Incentivando, pelo caminho, a máxima individualidade e fazendo-me acreditar que só assim poderia, com sorte, surgir uma boa dissertação. Obrigado professor.

Arquitetura na Fotografia

Possibilidades de Análise

resumo:

Esta dissertação reflete sobre formas de apreensão da arquitetura através das fotografias. Presumindo que a fotografia é um engenho essencial para a divulgação, conservação, arquivo e investigação na arquitetura, questiona-se o modo como esta é espelhada nas imagens bidimensionais da realidade. Assim, analisam-se diferentes fotografias numa indagação que pretende evidenciar aspetos variados desta relação: os limites da fotografia como meio de representação da realidade espacial; a influência da cor na leitura de uma imagem; o distanciamento da fotografia como documento e a aproximação à abstração; a ligação entre o arquiteto e a exposição fotográfica da sua obra.

Em suma, aborda-se o vínculo entre as duas áreas através da descrição e comparação de fotografias, tendo em vista o esclarecimento sobre possíveis ligações latentes entre a realidade física e definitiva da arquitetura e a construção com luz da fotografia.

palavras-chave: fotografia, arquitetura, abstração, manipulação, luz, fragmento.

abstract:

This dissertation reflects on ways of understanding architecture through photographs. Assuming that photography is an essential tool for the dissemination, conservation, archiving and research of architecture, it questions the way in which architecture is mirrored in this two-dimensional images of reality. Thus, different photographs are analysed in an enquiry that aims to highlight various aspects of this relationship: the limits of photography as a means of representing spatial reality; the influence of colour on the reading of an image; the distancing of photography as a document and the approximation to abstraction; the link between the architect and the photographic exhibition of his work.

In short, the link between the two areas is addressed through the description and comparison of photographs, with the view to clarifying possible latent links between the physical and definitive reality of architecture and the construction with light in photography.

keywords: photography, architecture, abstraction, manipulation, light, fragment.

índice:

1. prólogo teórico- introdução à problemática.....	5
1.1. encadeamento narrativo.....	10
2. exposição fotográfica	
2.1. <i>frames</i> - intimidade/limites da fotografia.....	12
2.2. <i>cor- camp</i> e <i>pop art</i>	19
2.3. abstração- <i>studium/punctum</i>	27
interlúdio 1: mitch epstein- introdução à publicidade do privado.....	40
2.4. breve comentário à publicidade do privado.....	42
interlúdio 2: o cinema Skandia de Erik Gunnar Asplund.....	46
2.5. <i>lumen opacatum</i> - Peter Märkli e Nuno Brandão Costa.....	47
interlúdio 3: incursão fotográfica.....	66
2.6. mediterrâneo- <i>way of life</i>	67
interlúdio 4: a publicidade do privado, novamente.....	79
2.7. zoom out- espaço público e paisagem.....	80
3.epílogo.....	92
4.bibliografia	
4.1. referências bibliográficas.....	94
4.2. créditos das imagens.....	95

“-Podes dizer o que tu quiseses’- obstinou-se Perico-, ‘mas nenhuma revolução a sério se faz contra as formas. O que conta é o conteúdo, meu lindo, o conteúdo.’ (...) ‘-Sem contar que a distinção entre forma e conteúdo é falsa’- disse Etienne.- ‘Há que tempos que toda a gente sabe disso. A distinção deve ser feita entre o elemento expressivo, isto é, a linguagem em si, e a coisa expressada, ou seja, a realidade a fazer-se consciência.’ ‘- Como quiseses’- disse Perico.- ‘O que eu gostava era de saber se (...) a ruptura disso a que tu chamas elemento expressivo como forma de atingir a coisa expressada, tem realmente algum valor a esse nível.’ ‘- É provável que não sirva para nada’- disse Oliveira-, ‘mas faz-nos sentir um pouco menos sós neste beco sem saída ao serviço da Grande-Vaidade-Idealista-Realista-Espiritualista-Materialista do Ocidente’ (...) ‘- E além disso há outra coisa’ -disse Oliveira (...) ‘o cogito, operação humana por excelência, está hoje numa região bastante diáfana, situada algures entre o electromagnetismo e a química, e afinal não é assim tão diferente de coisas como uma aurora boreal ou uma fotografia com raios infra-vermelhos (...) Sem contar’- acrescentou Oliveira, suspirando- ‘que se calhar é ao contrário, e afinal a aurora boreal é um fenómeno espiritual, e aí sim, estamos como queremos...’ ‘- Com um niilismo desses, hara-kiri’- disse Etienne. (...) [Oliveira] ‘no meio da crise e da quebra total da ideia clássica do homo sapiens, não te podes esquecer que tu és tu e eu sou eu, ou que pelo menos assim parece, e que ainda que não tenhamos a mais pequena certeza de tudo aquilo que os nossos grandes pais aceitavam como irrefutável, resta-nos a possibilidade simpática de viver e trabalhar como se, de definir hipóteses de trabalho e atacar o que nos parece mais falso em nome de uma obscura sensação de certeza’ (...) ‘- No final, um acto de fé como sempre’- disse Etienne, rindo-se.- ‘Continua a ser a melhor definição de homem. Agora, voltando ao assunto do ovo estrelado...’”¹

1. Cortázar, Julio, *O Jogo do Mundo (Rayuela)* (Cavalo de Ferro: Lisboa, 2016), 506.

Prólogo teórico- introdução à problemática

Poder-se-ia dizer que o diagnóstico de Peter Eisenman relativamente a uma mudança no paradigma cultural, expressado no seu texto “Post-Functionalism” escrito para a *Oppositions* 6, tem parecenças com o diagnóstico dos protagonistas do romance de Julio Cortázar, *Rayuela*, a propósito da dialética “forma-conteúdo”. Para Eisenman, a dialética “forma-função” (uma variação da “forma-conteúdo” aplicada à arquitetura) é própria do funcionalismo humanista, que faz do homem *gerador* da arquitetura, e está por isso desalinhada com a nova sensibilidade moderna, onde o homem adquire uma posição *relativa* em relação ao meio envolvente: “(...) *um deslocamento do homem, afastando-se do centro do seu mundo. Ele já não é visto como um agente originário. Os objetos são vistos como ideias independentes do homem*”². Já em *Rayuela*, essa relativização pressente-se em expressões como “(...) *a ruptura disso a que tu chamas elemento expressivo como forma de atingir a coisa expressada(...)*” e “(...) *no meio da crise e da quebra total da ideia clássica do homo sapiens(...)*”³.

A fotografia relaciona-se com esta sensibilidade que Peter Eisenman apelida de “moderna” se tivermos em conta, citando Susan Sontag, que “(...) *através das fotografias, o mundo torna-se uma série de partículas independentes e não relacionadas; e a história, passado e presente, uma série de anedotas e fait divers*”⁴. A fotografia, que nasce no século XIX e se vai democratizando como prática ao longo dos séculos XIX e XX, é contemporânea desta mudança de sensibilidade e não lhe é alheia. As influências serão provavelmente mútuas. Também mútua será a influência entre a fotografia e um novo valor social que, segundo Roland Barthes, surge simultaneamente à

2. “(...) *a displacement of man away from the center of his world. He is no longer viewed as an originating agent. Objects are seen as ideas independent of man.*”, Eisenman, Peter, *Post-Functionalism in Oppositions 6* (Princeton Architectural Press: Nova Iorque, 1998), tradução livre do inglês, 11.

3. Cortázar, *O Jogo do Mundo (Rayuela)*, 506.

4. “*Through photographs, the world becomes a series of unrelated, freestanding particles; and history, past and present, a set of anecdotes and fait divers*”, Sontag, Susan, *On Photography* (Penguin Books: Londres, 2008), tradução livre do inglês, 23

fotografia- a publicidade do privado.

A partir daqui, de autores como Susan Sontag e o seu livro *On Photography*, de Roland Barthes e o seu *A Câmara Clara*, de Peter Eisenman e o seu “Pós-Funcionalismo”, da relação entre estes e as duas áreas em confronto (a fotografia e a arquitetura), é possível traçar o início do caminho que foi sendo trilhado com esta dissertação.

E é a partir da convicção da relevância do fenómeno fotográfico na apreensão da arquitetura que a análise começa a ser feita.

Essa análise foi tentando conjugar dimensões diversas:

- _a relação da fotografia com o espírito do seu tempo- ligação mais generalista e por isso especulativa, com base em conceitos como a “publicidade do privado” de Roland Barthes ou o “Pós-Funcionalismo” relativista de Peter Eisenman.
- _um questionamento sobre a natureza do fenómeno fotográfico- a partir, acima de tudo, do livro de Susan Sontag *On Photography* e de autores como Beatriz Colomina e, de novo, Roland Barthes.
- _a utilização da fotografia como meio de comunicação de arquitetura.
- _o estudo da arquitetura através da fotografia.

No fundo, um aprofundamento da relação entre os dois domínios, numa tentativa constante de extrair da fotografia a arquitetura possível.

“A fotografia tornou-se um dos principais dispositivos para experienciar algo, para conferir uma aparência de participação”⁵

Num momento inicial, o aparente cepticismo de Susan Sontag perante a fotografia foi o fator decisivo para a sua escolha como autora a estudar neste trabalho. Este cepticismo traduz-se, na prática, numa dúvida sistemática sobre o conhecimento extraído através das imagens fotográficas. É dado adquirido o contributo que estas vieram dar a “profissionais da informação”,⁶ sejam eles espões ou arqueólogos.⁷ Afinal de contas, estamos a falar de “vestígios” da realidade.⁸ Ainda assim, a argumentação mais ressonante de Sontag constata o limite circunscrito do conhecimento fotográfico que, segundo a autora, será sempre um sentimentalismo, um “semblante de conhecimento”.⁹ Isto porque, aceitar o mundo como nos é mostrado pela câmara é o contrário de compreendê-lo, já que a

5. “Photography has become one of the principal devices for experiencing something, for giving an appearance of participation”, Sontag, *On Photography*, tradução livre do inglês, 10.

6. Sontag, *On Photography*, 20.

7. *Ibidem*, 20.

8. “It is also a trace, something directly stenciled off the real, like a footprint or a death mask”, *Ibidem*, tradução livre do inglês, 154.

9. *Ibidem*, 21.

compreensão parte sempre de uma negação da aparência das coisas. E se compreender é perceber como funciona e perceber como funciona toma tempo, então a fotografia será sempre, e apenas, um *indício*.¹⁰

Já Roland Barthes está mais interessado na fotografia “em si”¹¹ e o seu livro *A Câmara Clara* é uma tentativa de compreensão da essência desta. De difícil classificação, a fotografia é sempre o seu referente, que se lhe adere e torna a fotografia, em si mesma, invisível.¹² É por isso, e baseando-nos no raciocínio de Roland Barthes, que também neste trabalho se evitou analisar a relação entre fotografia e arquitetura de uma perspectiva ou exclusivamente técnica ou, por outro lado, exclusivamente sociológica. A fotografia é, acima de tudo, o seu referente visível. Tal como uma criança, “(...)que aponta qualquer coisa com o dedo e diz: Ta Da Ça!”¹³

Foram também úteis para esta dissertação as noções avançadas por Barthes de *studium* e *punctum*. O *studium* como a percepção da circunstância da imagem fotográfica, variável consoante a cultura do observador. Sinaliza um interesse geral, informado, sobre determinado quadro histórico ou contexto político. Já o *punctum* sinaliza o corte, a ferida, o elemento estranho, e está ligado à sensibilidade específica de quem a vê.¹⁴

Numa fase posterior, começaram a surgir relações mais diretas entre a arquitetura e a fotografia. Beatriz Colomina, no seu livro “Privacy and Publicity”, conecta a arquitetura aos *mass media*: assinala-se o nivelamento que estes trouxeram à forma como assimilamos a cultura, nomeadamente através da fotografia com o seu carácter fragmentário. Por outro lado, enfatiza-se a abstração envolta na separação entre objeto (arquitetónico no caso) e lugar, inerente à visualização de um espaço através de uma fotografia.¹⁵

Também Michel Houellebecq, no seu *Approaches to Disarray*, menciona o poder nivelador dos *mass media* associando-o, desta vez, à noção de “espetáculo generalizado”.¹⁶

A propósito das fotografias de fragmentos arquitetónicos tiradas por Sigurd Lewerentz na sua viagem a Itália de 1910, Paulo Providência sugere a sua qualidade enigmática que pode ser lida como um “pequeno conto de fantasia”.¹⁷ Também Susan Sontag se refere a “nuvens de fantasia e partículas de informação”,¹⁸ neste caso para explicitar o carácter dual da imagem fotográfica: uma manifestação inequívoca da realidade (a informação)

10. Sontag, *On Photography*, 21.

11. Barthes, Roland, *A Câmara Clara* (Edições 70: Lisboa, 1998), 15.

12. *Ibidem*, 20.

13. *Ibidem*, 17.

14. *Ibidem*, 44–47.

15. “To separate the object from its place, which is always part of the object itself, implies a process of abstraction in the course of which the object loses its aura, ceases to be recognizable” [através da fotografia], “Mass media makes everything contiguous and equivalent. Le Corbusier does not pretend to maintain a hierarchical division of the material by genre or type (...) he presents the collision of fragments corresponding to the experience of culture in the media”, Colomina, Beatriz, *Privacy and Publicity* (The MIT Press: Cambridge, 1994), 50 & 128.

16. “Previous distinctions between films, music videos, current affairs, advertising, human stories, and reports tended to disappear, making way for a notion of generalized spectacle.”, Houellebecq, Michel, *Approaches to Disarray in Genius Loci* (La Différence: Paris, 1993), Purple Magazine, <https://purple.fr/magazine/fw-2016-issue-26/michel-houellebecq-exhibition-at-the-palais-de-tokyo-paris/>.

17. “This fragmentary character, or rather, the framing of a fragment of visited reality, gives these photographs an enigmatic quality (...) These fragments may also be read as tiny partial narratives, small fantasy tales”, Providência, Paulo, *Architectonica Percepta* (Park Books: Zurique, 2016), 124.

18. “(...) they trade simultaneously on the prestige of art and the magic of the real. They are clouds of fantasy and pellets of information”, Sontag, *On Photography*, tradução livre do inglês, 69.

mas que lhe é alheia, silenciosa.

Igualmente interessante é o comentário sobre o conceito de “interpretação” de Susan Sontag, quando relacionado com a sua opinião sobre a fotografia. No seu texto “Contra a Interpretação”, do livro com o mesmo nome, texto esse anterior ao livro *On Photography*, Sontag revela:

“(...) a interpretação representa a vingança do intelecto contra a arte. E mais ainda. Constitui a vingança do intelecto contra o mundo. Interpretar é empobrecer, exaurir o mundo- para instaurar um mundo espectral de «significados». É tornar o mundo este mundo. («Este mundo!» Como se houvesse outro.) O mundo, o nosso mundo, já se encontra suficientemente exaurido e empobrecido. Livremo-nos de todos os seus duplicados, até voltarmos a experimentar de forma mais imediata aquilo que temos. (...) A interpretação faz da arte uma coisa dócil e obediente.”¹⁹

Se pensarmos a fotografia como um “duplicado” do mundo, e nesse sentido uma interpretação, compreendemos o cepticismo anteriormente referido. De notar, além disso, a consciência de arquitetos como Herzog & de Meuron, visível no texto de Jacques Herzog “A Geometria Oculta da Natureza”, relativamente ao poder das imagens com “pretensões do real”, que podem ser fotografias, como instrumento de manipulação dos arquitetos sobre as suas obras e, por isso, participando de uma comunicação autoritária e não esclarecedora da arquitetura.²⁰

Assim, oscilando entre a literatura sobre fotografia e a literatura do campo da arquitetura que reflete sobre a imagem fotográfica, foi-se consolidando a base teórica da dissertação. Esta base está plasmada no corpo principal do trabalho mas de forma orgânica, participando como apoio indispensável na construção de uma narrativa e raciocínio lógicos. Esta narrativa, a sua forma e o seu encadeamento são explicados na próxima página.

19. Sontag, Susan, *Contra a Interpretação e outros ensaios* (Quetzal Editores: Lisboa, 2022), 21.

20. Herzog, Jacques, *La geometria oculta de la naturaleza* in *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* (Barcelona, 1989), 96–109.

Encadeamento Narrativo

Se, como nos avisa Roland Barthes, o referente “adere”²¹ à fotografia, então a sua categorização é difícil devido à “transparência” do meio. E, por essa razão, tanto a análise puramente técnica como a análise histórica/sociológica falham (quando não são o objetivo final por si mesmas). O referente ultrapassa sempre as generalizações que se pretendem alcançar.²²

Assim, há na dissertação uma singularidade pessoal que se justifica pela natureza do próprio meio. Tal como n’*A Câmara Clara*, também aqui se foram analisando fotografias que provocaram alguma reação no autor, não apenas como *studium*. A subjetividade na escolha e a disparidade temática são disso reflexo:

“Nada de corpus: apenas alguns corpos”²³

Não obstante, devido à natureza do trabalho tentou-se sistematizar o mais possível a análise à arquitetura nas fotografias. Para esse efeito, foram criados capítulos que agrupam fotografias sob um tópico comum. Idealmente, os títulos dos capítulos refletem esse tópico. O suporte teórico sobre o qual foi dada notícia no prólogo vai sendo evidenciado à medida que as fotografias vão sendo apresentadas, e não lhes é independente. Serve, como já foi mencionado, de muleta à narrativa criada.

A independência dos capítulos permite, assim como na *Rayuela* de Julio Cortázar, lê-los por uma ordem que não a linear, da dissertação. Ainda assim, há uma lógica na estrutura usada que pode ser resumida como:

21. Barthes, *A Câmara Clara*, 20.

22. *Ibidem*, 20.

23. *Ibidem*, 22.

começa-se num espaço muito pessoal que é simultaneamente uma indagação sobre espaços de intimidade e sobre os limites do que pode ser considerado uma fotografia para este trabalho de análise; de seguida, a investigação vai-se aproximando, gradualmente, do campo da arquitetura e distanciando-se do campo da arte; isto, enquanto se vai produzindo um afastamento nas fotografias, no espaço por elas abarcado; o último capítulo está já mais próximo da fotografia relacionada com conceitos como espaço público e paisagem.

No fundo, e dentro dos limites duma dissertação, pretendeu-se abordar o tema sem esconder a fragmentação inerente ao meio e a subjetividade que lhe está associada.



Hiroshi Sugimoto: Temple of Dendera, MOMA, 2000.

A primeira fotografia do livro *Architectures*, de Hiroshi Sugimoto, mostra-nos o Templo de Dendera reconstruído no Metropolitan Museum (Met) de Nova Iorque. O templo egípcio construído há mais de dois mil anos aparece assim na série “Architectures”, em conjunto com dezenas de obras modernas, e em aparente contraste. Da dicotomia entre a coerência da série fotográfica (fotografias a preto e branco, desfocadas, tema formal idêntico, níveis de contraste próximos) e a disparidade temporal entre o templo e os restantes edifícios, retiram-se elações possíveis: Sugimoto sugere-nos a ilusão do progresso arquitetónico que é reutilização formal- ao colocar o templo egípcio lado a lado com edifícios construídos nos séculos XIX e XX insinua-se que nada mudou na construção, as formas vão-se alterando mas sem obedecer a um progresso óbvio que as fotografias constatem; a ilusão de progresso formal sugerida parece ser acompanhada por uma convicção de intemporalidade, enfatizada pelo desfoque, que nos aproxima do mundo dos sonhos e respetiva perda de noção temporal- perda de referência temporal pelo desfoque, porque na dificuldade de identificação do objeto fotografado cria-se um nivelamento que desvaloriza a passagem do tempo. No fundo, quebra-se a premissa da série (fotografias da arquitetura moderna mais relevante) colocando nela um elemento estranho (o templo). Este elemento integra-se na série recebendo o mesmo tratamento (é fotografado tal como o resto da série) e a partir daqui um comentário valioso pode ser retirado.

Por razões equivalentes, escolheu-se analisar alguns *frames* retirados do cinema tal como fotografias. Num primeiro momento, analisam-se três *frames* do mesmo filme e a relação neles presente entre intimidade e o espaço que a conforma.



Frame do filme Happy Together, Wong Kar-Wai

Um *frame* do *Happy Together*, de Wong Kar-Wai. A cena intriga acima de tudo pela perspectiva na qual é capturado o momento: o observador encontra-se a uma altura equivalente ao casal que, na sua intimidade, é ponto central da imagem. Não seria impossível afirmar que estamos a assistir de uma outra cama colocada do lado oposto do quarto, por um lado enfatizando o *voyeurismo* que é violação de privacidade, mas conferindo uma calma que não existiria se, por exemplo, a cena fosse vista de uma perspectiva em ângulo picado, como se alguém entrasse de rompante no quarto.

Menos intrigante, ainda que mais importante de um ponto de vista simbólico de criação pessoal de significado, é a configuração espacial da cena: o quarto fechado e sem janelas aparentes como lugar da máxima privacidade e intimidade, na sua simplicidade radical. Acima de tudo, isto clarifica a irrelevância da arquitetura, que desaparece com o protagonismo dos personagens. Nas fotografias, a vida humana sobrepõe-se (quase) sempre ao cenário que a envolve. E, neste caso, o quarto banal, sombrio, é suficiente aos dois amantes. Há, sem dúvida, um *studium* encenado duplamente (porque é criado para um filme e depois descontextualizado e isolado numa fotografia) ao qual não são alheios Wong Kar-Wai e o seu cinematógrafo/diretor de fotografia Christopher Doyle: a composição do espaço, com as camas individuais, espelho com *patine* ao centro, iluminação artificial mínima e improvisada, sugerem uma forma de vida, romântica, *existenzminimum* jovem, sem dinheiro, *carefree*.



Frame do filme Happy Together, Wong Kar-Wai

“Tente-se descrever como o nascimento e a morte, os gritos de dor por um filho abortado, o murmúrio de uma mãe moribunda, os últimos pensamentos de uma jovem que deseja matar-se...se desenrolam num quarto de Olbrich! Uma imagem: a jovem que se suicidou jaz no soalho. Numa das suas mãos ainda segura o revólver. Na mesa uma carta, uma carta de despedida. O quarto em que isto se desenrola é de bom gosto? Quem perguntará tal coisa? É apenas um quarto!”²⁴

Num novo frame, um outro quarto: o de Lai Yiu-Fai e do namorado Ho Po-Wing em Buenos Aires, ainda no *Happy Together*. Este faz lembrar os grandes pintores flamengos do século XVII com as cenas do “dia-a-dia”, da casa como “palco para o teatro familiar, um lugar onde as pessoas nascem, vivem e morrem”.²⁵ É nesta representação exacerbada do quotidiano num só espaço (*mise-en-scène* = mundo interior e intimista das suas personagens) que reside o interesse desta fotografia. Compele-nos à reflexão de temas vastos e tão genéricos como a flexibilização na arquitetura ou, em relação à fotografia em si, à dicotomia entre fotografia do espaço “vivido” e fotografia do espaço “virgem”,²⁶ estéril.

Em relação à flexibilização, dir-se-ia que o espaço aqui representado acolhe numa só divisão o necessário à sobrevivência do personagem que nela vive. É o espaço mínimo, numa concentração da arquitetura nos seus aspetos quase irredutíveis, sejam eles dimensionamento de divisões, relação de proporções, configuração das aberturas para o exterior ou materiais. No vazio, todo o *bric-à-brac* que a vivência do dia-a-dia torna necessário. A arquitetura é o invólucro que o tempo preencherá. Já no que se refere à fotografia, seria desonesto colocá-la sem reservas em

24. “Try to describe how birth and death, the screams of pain for an aborted son, the death rattle of a dying mother, the last thoughts of a young woman who wishes to die...unfold and unravel in a room by Olbrich! Just an image: the young woman who has put herself to death. She is lying on the wooden floor. One of her hands still holds the smoking revolver. On the table a letter, the farewell letter. Is the room in which this is happening of good taste? Who will ask that? It is just a room!”, Loos, Adolf, *Das Andere* (revista nº1, 1903, 9 citado por Colomina, Beatriz, *Privacy and Publicity*, 1994), tradução livre do inglês, 57.

25. “(...) stage for the theater of the family, a place where people are born and live and die”, Loos, *Das Andere* (citado por Colomina, *Privacy and Publicity*), tradução livre do inglês, 58.

26. Bandeira, Pedro, 2020, <https://www.scopionetwork.com/blog/2020/11/9/interview-pedro-bandeira>

categorias vagas de fotografia de arquitetura (espaço “vivido” vs espaço “virgem”), visto não ser sequer uma fotografia no sentido tradicional, mas sim uma imagem nascida duma encenação cinematográfica. Todavia, e a partir das palavras de Susan Sontag,

“(...) ver algo numa fotografia é encontrar um potencial objeto de fascínio. A derradeira sabedoria da imagem fotográfica é dizer: «Aqui está esta superfície. Agora pensa -ou então sente, intui -o que está para além dela, como será a realidade se se parece desta forma»”²⁷

permiti-mo-nos fantasiar sobre o tema a partir do que a fotografia meramente sugere. Há sobrecarga de objetos simbólicos, cores e padrões, com destaque para o cerâmico da zona do chuveiro. Os personagens, um dando banho ao outro, captam a nossa atenção e, no soalho molhado (pois não há qualquer diferença no piso da zona de banho e restante divisão), memórias de um tempo descomplexado.

Relembra-se Miguel Esteves Cardoso- no seu deslouror às alcatifas podemos ver uma apreciação da simplicidade e dureza do soalho, da sua resiliência ou, por outras palavras, versatilidade:

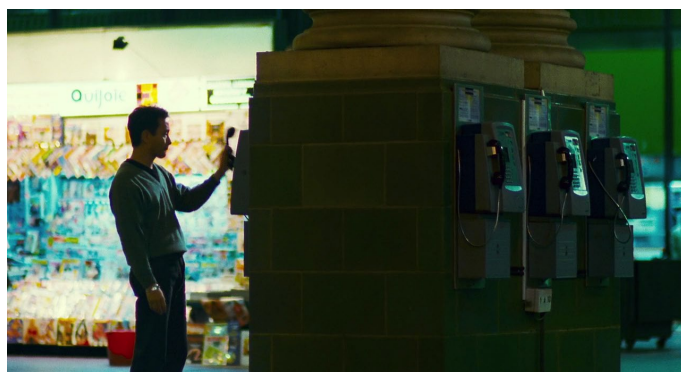
“Privam os pés de contactar directamente com a dura realidade do soalho [as alcatifas], habituando o Homem a uma falsa impressão de onde pisa, criando nele o culto fútil e amarelado do «fofinho»(...) Estamos a sair da longa noite fascista do regime do matte, das fotografias baças, dos filmes com demasiado grão, dos sapatos inengraxáveis e dos móveis de pinho sem verniz. O brilho e a cintilância ameaçam regressar.”²⁸

A fotografia poderia considerar-se uma provocação, pelo seu excesso, à estética estéril do edifício “inviolado”, que ao ser reproduzido em fotografia perde por consequência parte desse carácter “virgem”,²⁹ natural da arquitetura pré-ocupação/pós-construção. Por um lado, a natureza nada “arquitetónica” desta fotografia corre o evidente risco da deriva, pois os personagens e objetos retiram a nossa atenção da arquitetura, o que à partida não é desejável numa fotografia que a quer comunicar. Assim, analisar uma imagem sem nenhum objetivo para com a arquitetura funciona pelo silêncio, pela ausência (suspeita-se, dificilmente pode ser provado) de intenção na manipulação do espaço.

27. “(...) to see something in the form of a photograph is to encounter a potential object of fascination. The ultimate wisdom of the photographic image is to say: «There is the surface. Now think –or rather feel, intuit –what is beyond it, what the reality must be like if it looks this way»”, Sontag, *On Photography*, tradução livre do inglês, 23.

28. Cardoso, Miguel Esteves, *A Causa das Coisas* (Assírio e Alvim: Lisboa, 1987), 17.

29. Bandeira, Pedro, 2020, <https://www.scopionetwork.com/blog/2020/11/9/interview-pedro-bandeira>



a. *Frame* do filme Happy Together, Wong Kar-Wai
b. *Frame* do filme Happy Together, Wong Kar-Wai

Um último momento de intimidade do *Happy Together*: numa das cenas mais memoráveis do filme, Lai e Ho dançam o tango na cozinha. Aqui sobressai o vazio. Para quem viu o filme, a influência dos personagens contribui para uma visão positiva e romântica deste espaço, que de outro modo seria provavelmente descartado como desinteressante. Talvez por isso seja adequado explorar a fotografia, de caráter especialmente sugestivo, porque na paralisação do tempo que fixa uma realidade inegável (começou por ser, afinal de contas, um processo químico), ela é-nos tão certa quanto enigmática. Esta fotografia duma cozinha comunitária, racional (construída pela necessidade) e nada supérflua, oferece pistas sobre uma outra forma de viver, ou sobre as possibilidades do que pode ser o espaço denominado “cozinha”: entre a vida coletiva e o espaço privado.

Num *frame* final do filme de Wong Kar-Wai opera-se a transição entre a análise focada no espaço de intimidade e começa-se a descodificar a presença do *camp* e do *pop*, acima de tudo através da cor, nas fotografias.

É numa “possibilidade” que se encontra o cerne do *frame* em que observamos Ho a pegar num telefone embutido na base de uma coluna. Esta possibilidade nasce do contraste entre dois elementos que aqui se juntam: de um lado, o banal/contemporâneo (já o foi mais) telefone público; do outro lado, uma espécie de coluna de escala monumental, que não parecendo *antica* (veja-se o contexto, a base desproporcional e respetivo revestimento), tem no seu tamanho a razão da sua importância. Isto faz com que possamos ver o personagem (ainda estamos no filme *Happy Together*) a desligar o telefone numa coluna.

A situação teria mais impacto estando o telefone a ser desligado, por hipótese, numa coluna do templo de Hefesto (excessivamente surrealista: a importância do templo grego da acrópole ateniense, o peso da história que é inequívoco na sua imagem, tornariam a possibilidade de um objeto contemporâneo residual como o telefone ser adossado a uma das colunas irrealista e despropositada), mas não deixa de evocar a cidade como anti-museu, apropriação versus desrespeito, no fundo, um organismo vivo. Isto de uma forma quase *pop*, quer pela banalidade do contexto ou pelas cores da fotografia da situação bizarra.



Frame do filme *Happy Together*, Wong Kar-wai



Frame do filme Dor e Glória, Pedro Almodóvar

Num exercício comparativo, examinam-se os *frames* retirados de filmes de Wong Kar-Wai e Pedro Almodóvar. Uma tentativa de compreensão das diferenças entre a sensibilidade *camp* e *pop*, que se espelha nas fotografias e no espaço que é escolhido como referente fotográfico. Uma introdução ao tema da cor. A cena do telefone, pela extravagância, apontaria para uma sensibilidade mais próxima do *camp* do que da Pop Art. Ainda assim, ao compará-la ao trabalho do realizador Pedro Almodóvar, pressente-se maior proximidade ao *pop* do que ao *camp*, no maior distanciamento dos personagens e na extravagância menos consistente.³⁰

“(...) poderemos comparar o camp a grande parte da Pop Art, que- quando não se mostra simplesmente camp - corporiza uma atitude afim, mas ainda assim bastante diferente. A Pop Art é mais plana e mais seca, mais séria, mais distanciada; em última análise, niilista.”³¹

Dolor y Gloria, de 2019, é uma recente longa-metragem do realizador espanhol. É intrigante, num dos filmes aparentemente menos *camp* de Pedro Almodóvar, notar esta sensibilidade, que é “imagem de marca” do realizador, apaziguada, provavelmente fruto da idade já avançada de Almodóvar e do personagem central do filme, interpretado por Antonio Banderas (retratando o próprio Almodóvar).

“A roupa, a mobília, todos os elementos do décor visual, por exemplo, formam uma grande parte do universo camp. Isto porque a arte camp é, com frequência, arte decorativa, que enfatiza a textura, a superfície sensorial e o estilo em detrimento do conteúdo.”³²

Se, por um lado, o conteúdo deste filme (no que toca ao desenvolvimento das personagens) predomina sobre a teatralidade dramática dum esti-

30. “O que se mostra extravagante de maneira inconsistente ou não arrebatada não é campy.”, Sontag, *Notas sobre o camp* in *Contra a Interpretação*, 378.

31. Sontag, *Notas sobre o camp* in *Contra a Interpretação*, 389.

32. *Ibidem*, 371.

lo *de ser* (característico, genericamente, dos seus filmes mais antigos), por outro lado, ainda são visíveis influências *camp* no espaço do filme. Se o *camp* “(...) consiste numa visão do mundo em termos de estilo- mas um tipo particular de estilo. É o amor pelo que se revela exagerado, «fora», pelas coisas que são o que não são.”³³ talvez seja possível afirmar que só dentro duma sensibilidade assim faz sentido colocar dezenas de ímanes idênticos no frigorífico da cozinha (canto superior esquerdo do frigorífico). As cores brilhantes do mobiliário e a sua conjugação também apontam no sentido da “cintilância” *camp*. Ainda assim, é o carácter industrial da cozinha, (ironicamente) consciente e subvertido pelo excesso na cor reluzente dos materiais, que mais chama à atenção. A cultura de massas é adotada sem reservas. Diz-nos Susan Sontag:

“45. O distanciamento é a prerrogativa de uma elite; e tal como, no século XIX, o dândi se assumia como o sucedâneo do aristocrata em matéria de cultura, o *camp* representa o dandismo contemporâneo. O *camp* é a resposta ao problema de como ser um dândi na era da cultura de massas.

46. O dândi mostrava-se excessivamente refinado. A sua pose era de *desdém*, ou então de *ennui* (...) O *camp* -o dandismo na era da cultura de massas -não faz distinção entre o objeto único e o que é produzido em massa. O gosto *camp* transcende a náusea da reprodução.”³⁴

Mergulhando na área da arquitetura, e apesar da semelhança na *palette* cromática, é esta aceitação do meio cultural- a cultura de massas que é *pop(ular)*- que aproxima a abordagem de Denise Scott Brown a Almodóvar. Ao fazer a ponte entre o *frame* do filme do realizador espanhol e as fotografias da arquiteta americana, pretende-se adicionar uma perspetiva vinda do campo da arquitetura que contribua para clarificar as noções de *camp* e *pop*. E, a partir daí, perceber a importância destas na construção dum imaginário fotográfico e as suas repercussões na forma como a arquitetura é representada nas imagens.

No caso da arquiteta, as suas fotografias das montras comerciais são mais uma documentação de um fascínio do que uma crítica explícita *per se*, apesar da sua instrumentalização na construção de uma crítica à arquitetura moderna, visível no livro *Learning from Las Vegas*. Porém, no caso de Denise Scott Brown, o que a distingue irremediavelmente do universo *camp* é o interesse pelo exagero, por exemplo na informação visual do *food market* que fotografou, mas não de um ponto de vista do *artifício*, antes como resultado de comunicação visual honesta. Seja a composição duma montra num estabelecimento comercial ou uma sinalização néon em Las Vegas.

33. Sontag, *Notas sobre o camp* in *Contra a Interpretação*, 372.

34. *Ibidem*, 385.



a. Denise Scott Brown,
South Street-02, 1969.
b. Martin Parr, Boucherie,
Paris, 2011.

Raciocinando a partir de Susan Sontag, se o *camp* se distancia pelo artifício, ironia e subversão, Denise Scott Brown encara de forma séria a sobrecarga visual que fotografa.

Já Martin Parr, talvez por ser somente fotógrafo, não usa a fotografia como *meio para* (ao contrário, por exemplo, dos fotógrafos Max Becher e Andrea Robbins, mais à frente mencionados). Comparando a sua *Boucherie* com a mostra de Denise Scott Brown, dir-se-ia que nela se subentende uma sensibilidade *campy* que não está presente no *Food Market*. Parte de uma série de fotografias do *Goutte d'Or*, bairro multicultural de Paris, e simultaneamente um comentário sobre as manifestações do mundo islâmico na Europa, esta *Boucherie* ganha interesse pelas carnes penduradas num camião, ao ar livre e em plena rua, num dia aparentemente chuvoso. A cena chega a ser cómica no contraste entre o vermelho da carne e o cinzento da rua. Há nela uma crueza, irónica, que seria inconcebível a Denise Scott Brown ao fotografar. Contudo, tanto no *Food Market* como na *Boucherie* é perceptível o interesse no cotidiano da cidade e na forma como este se manifesta espacialmente.

A fotografia, instantânea por natureza, propicia uma ligação mais forte à “multiplicidade empírica”³⁵ do presente, como *vestígio* da realidade testemunhada. Este empirismo aparente da fotografia traduz-se, no caso de Martin Parr, numa tentativa de captura do *zeitgeist* no que são os seus temas mais representativos. Numa fotografia da acrópole de Atenas, vemos uma mãe com dificuldade em refrear o filho criança, que leva uma t-shirt onde se pode ler “I Love NY”. Os dois estão aparentemente alheios ao lugar em que se encontram. A monumentalidade do lugar é relegada a segundo plano, passa a ser *pop*: a presença das personagens na acrópole (como símbolo), tal como a presença na t-shirt da criança de Nova Iorque (NY), substituem a importância dos referentes originais. O turismo passa assim a ser parte da cultura de massas como coleção de espaços. O humor na pose destoa de filho e mãe relativamente à seríssima acrópole.

Inspecionar a fotografia de Martin Parr do ícone ateniense torna propícia a ligação entre o tema *camp/pop* e o retorno do tópico dos limites da imagem fotográfica, permitindo uma exploração deste tópico numa outra vertente que não a descontextualização que um *frame* dum filme implica: a fotografia adulterada (ao ponto do referente perder impacto). Esta adulteração pode ser accidental (Martin Parr), digitalmente criada (Kenta Kobayashi) ou atingida através da miscigenação da fotografia com outros meios artísticos (Gerhard Richter).

35. “(...) this feeling for the empirical multiplicity of any given situation rather than for any cosmic vision of a millenium also carries over into what seems to be anxiety to emancipate architecture from the grip of historicism (...)”, Rowe, Colin in *Oppositions reader* ((Hays, Michael K.(Ed.), Princeton Architectural Press: Nova Iorque, 1998), tradução livre do inglês, 146.

Colin Rowe a comentar a obra do arquiteto Robert Venturi na revista *Oppositions*:
“(...) este entendimento relativamente à multiplicidade empírica de uma dada situação, mais do que uma visão cósmica da realidade, traduz-se no que parece ser ansiedade de emancipar a arquitetura das garras do historicismo (...)”³⁶

36. “(...) this feeling for the empirical multiplicity of any given situation rather than for any cosmic vision of a millenium also carries over into what seems to be anxiety to emancipate architecture from the grip of historicism (...)”, Rowe, Colin, *Oppositions reader* (Princeton Architectural Press: Nova Iorque, 1998), tradução livre do inglês, 146.

23. Martin Parr, Acropolis, Atenas, 1991.



A fotografia da acrópole exhibe manchas que nasceram de danos no rolo fotográfico (não propositados, segundo Martin Parr):³⁷ Estes danos- a circunstância- foram aceites pelo fotógrafo e contrastam com a sua habitual confiança, dir-se-ia total, no *vestígio* da realidade. A auto-indulgência justifica-se aqui pelo resultado estético. O foco de Parr é mais a realidade que persegue e documenta e menos o artifício técnico que a cria fotograficamente: o uso de película fotográfica amadora e *flash*, a ausência de manipulação digital das fotografias e a ausência de questões técnicas como temas de trabalho assim o provam.³⁸ Claro que esta banalidade dos materiais de trabalho traduz-se numa escolha estética da qual Martin Parr está longe de estar inconsciente. Mas, nas fotografias da acrópole de Atenas, as manchas criam a oportunidade de ultrapassar este ímpeto realista do fotógrafo, transformando o seu valor estético.

Kenta Kobayashi também “mancha” as suas fotografias, no caso propositalmente. O jovem artista japonês, residente em Tóquio, utiliza software digital para as manipular. Com uma abordagem idêntica ao pintor alemão Gerhard Richter e às suas “Overpainted Photographs”, Kenta Kobayashi distancia-se deste devido à abordagem digital e menor contraste entre a base fotográfica e posteriores modificações. Saindo do meio estritamente fotográfico, a obra de Kenta Kobayashi poderia associar-se à pintura e perceber-se como mais abstrata por isso. Porém, as suas criações parecem indicar o caminho oposto, duma hiperrealidade³⁹ que tem na dimensão digital do mundo uma das suas principais causas: a saturação elevadíssima das fotografias, as cores estridentes e a sua manipulação digital que cria movimento contribuem para esta metáfora possível. Kenta Kobayashi comenta o excesso na reprodução de imagens com excesso na sua obra.

Hito Steyerl descreve no texto “In Defense of the Poor Image” a *imagem pobre*:

*“(...) é uma cópia em movimento. A sua qualidade é má, a sua resolução é fraca. À medida que acelera, deteriora-se (...) uma ideia errante, uma imagem itinerante distribuída gratuitamente, espremida através de ligações digitais lentas, comprimida, reproduzida (...) Transforma a qualidade em acessibilidade (...) empurrada para a incerteza digital, em detrimento da sua própria substância. A imagem pobre tende para a abstração: é uma ideia visual no seu próprio devir.”*⁴⁰

O trabalho de Kenta Kobayashi pode ser lido como um comentário à *imagem pobre*, desenvolvendo-se a partir desta: do desfoque, aceleração e progressiva abstração cria-se uma composição que perfaz o exercício artístico.

37. Parr, Martin, 2022, <https://www.publico.pt/2022/12/02/p3/fotogaleria/martin-parr-feliz-acidente-salvou-imagens-obscuridade-409307>.
38. Ver a este respeito o website oficial de Martin Parr: <https://www.martinparr.com/faq/>.

39. “A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. E agora o mapa que precede o território”, Baudrillard, Jean, *Simulacros e Simulação* (Relógio d'Água: Lisboa, 1991), 8.

40. “The poor image is a copy in motion. Its quality is bad, its resolution substandard. As it accelerates it deteriorates. It is a ghost of an image, a preview, a thumbnail, an errant idea, an itinerant image distributed for free, squeezed through slow digital connections, compressed, reproduced, ripped, remixed, as well as copied and pasted into other channels of distribution. The poor image is a rag or a rip; an AVI or a JPEG, a lumpen proletariat in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution. The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformatted, and reedited. It transforms quality into accessibility, exhibition value into cult value, films into clips, contemplation into distraction. The image is liberated from the vaults of cinemas and archives and thrust into digital uncertainty, at the expense of its own substance. The poor image tends toward abstraction: it is a visual idea in its very becoming”, Steyerl, Hito, *In Defense of the Poor Image* in *The Wretched of the Screen* (Sternberg Press: Berlin, 2012), tradução livre do inglês, 32.





Gerhard Richter, Over-painted Photographs, Urban Landscapes-11, 2005.



Hiroshi Sugimoto, Woodland Chapel, 1999.

Se a fotografia tem no referente fotográfico o seu atributo destacado, investiram-se, com essa premissa, possibilidades de abstração, começando por analisar Hiroshi Sugimoto. Especula-se depois sobre diferentes níveis de abstração: criada voluntariamente pelo fotógrafo; consequência de características espaciais que se tornam abstratas pelo enquadramento fotográfico; como metáfora visual; abstração dos elementos que compõem o espaço e que a fotografia apenas testemunha. No fim do capítulo, lança-se uma hipótese de ligação entre a abstração numa fotografia de Sugimoto e os conceitos de *studium* e *punctum* avançados por Roland Barthes.

Voltando a Susan Sontag (“(...) o panteão da alta cultura: verdade, beleza e seriedade (...)”),⁴⁰ é razoável associar Sugimoto à sensibilidade honesta da alta cultura em oposição ao *camp* anteriormente comentado (embora como retórica se possa fazê-lo). Numa das fotografias da sua série “Architecture”, e para quem se mover pelo campo da arquitetura, a realidade que se nos apresenta poderá ser identificável: é a *Woodland Chapel*, de Gunnar Asplund. Nesta série, o fotógrafo usou a sua “velha câmara de grande formato”⁴¹ que, com um aumento da distância focal, tornou tudo desfocado, “fundindo muitos dos edifícios no processo”.⁴²

De acordo com Sugimoto, a série foi ganhando forma como processo de teste à arquitetura, segundo a pergunta: sobrevive esta obra ao desfoque? Conforme o fotógrafo, as imagens finais resultantes dão conta da arquitetura que sobrevive, a “superlativa arquitetura” (no caso moderna, como

40. “(...) o panteão da alta cultura: verdade, beleza e seriedade (...) existem outras sensibilidades criativas para além da seriedade (tanto trágica como cômica) da alta cultura (...) há um tipo de seriedade cuja imagem de marca consiste na angústia, na crueldade, na perturbação (...) arte que tem por objetivo não a criação de harmonias, mas o esgotamento do meio em questão e a introdução de temas cada vez mais violentos e irresolúveis. Essa sensibilidade insiste igualmente no princípio de que uma oeuve na velha aceção da palavra (de novo, na arte, mas também na vida) já não é possível. Apenas são possíveis «fragmentos» (...) E o *camp* constitui a terceira das grandes sensibilidades criativas: a sensibilidade da seriedade fracassada, da teatralização da experiência. O *camp* recusa, a uma só vez, as harmonias da seriedade tradicional e os riscos de uma identificação total com estados de emoção extremos.”, Sontag, *Notas sobre o camp* in *Contra a Interpretação*, 382–383.

41. Ver website oficial do fotógrafo, <https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-5>, tradução livre do inglês.

42. Ver website oficial do fotógrafo, <https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-5>, tradução livre do inglês.



Hiroshi Sugimoto, Woodland Cemetery, 1999.

referência temporal que baliza a série). Contudo, a proposição que daqui se depreende -esta arquitetura é superlativa porque sobrevive à fotografia desfocada a que foi sujeita- é, no mínimo, contestável. Para arquitetos, talvez seja simples reconhecer nas fotografias de Sugimoto a obra de Barragán ou Gehry e, dependendo das opiniões, confirmar que efetivamente se trata de arquitetura com “A” maiúsculo, mesmo após a desfocagem, conservando-se a beleza na fotografia. Mas não é possível excluir a hipótese, e Sugimoto sabe-o certamente, das fotografias deterem a beleza e a arquitetura ser apenas um veículo. O desfoque e o enquadramento entendidos aproximam estas fotografias de uma abstração e estão, para o autor, mais longe da realidade (como *vestígio*) do que qualquer outra fotografia aqui exposta. Por essa razão, se se generalizar o público que visualiza esta série de fotografias, é possível afirmar que a maioria das obras de arquitetura não será identificada, embora se depreenda o tema geral, a arquitetura. Assim, seguindo esta lógica, determina-se a beleza acima de tudo pela fotografia e, só depois, eventualmente, pela realidade da fotografia. Tornar esta relação dialética é uma impossibilidade apenas utilizada para esclarecer a lógica da análise. Por outro lado, descartando a hipótese da arquitetura em questão ser desconhecida do público, podemos perguntarmo-nos se as fotografias sintetizam a obra em questão, se enfatizam um ponto fulcral ou se criam um (o caráter especialmente fragmentário da maioria das fotografias da série a isso ajuda). Enfatizam seguramente uma parte visível dos projetos, inequívoca para quem os conhece, e caberá ao observador decidir se a fotografia faz justiça em relação a fatores tão subjetivos como a *essência* da obra ou o *genius loci* do espaço apresentado.

A fotografia da Woodland Chapel é fascinante: o enquadramento (concedendo à cúpula da capela mais de metade da imagem), o contraste entre zonas

de luz e sombra do espaço (os pequenos focos de iluminação da capela que se transformam em círculos brancos quase puros na fotografia, a irre realidade), a composição -a cúpula que conforma o espaço parece esmagar a base da capela- dão contornos de fantástico à fotografia (o desfoque ajuda), aproximando-a do universo dos sonhos. O *studium*, sobre o conhecimento da obra do arquiteto e do contexto da capela em particular, é acessório na apreciação da fotografia, pese o facto de ser impossível assumir que a apreciação seria igual se não se conhecesse a obra de antemão.

No caso do cemitério de Woodland em que está inserida a capela, salta à vista o *genius loci*. Especulando, este sente-se na configuração do jardim ao melhor estilo inglês (a topografia exagerada por mão humana que cria suaves colinas, ou a grande extensão relvada) e na amplitude e calma que este sugere (a fotografia sugere -na composição harmoniosa com o ponto de fuga central e nos contrastes moderados; e a arquitetura que nele se imagina sugere -a partir da sobriedade e simplicidade do muro branco e do caminho de pedra). A fotografia é importante sobretudo porque representa a imagem mental do cemitério ideal. Num texto com o título “Fotografía y abstracción”, Rosalind Krauss escreveu o seguinte, a propósito da série fotográfica “Vanity” (1988), de Holly Wright:

*“A ambigüidade visual que Wright traça nestas fotografias não é de modo algum a traçada por uma longa tradição de fotógrafos formalistas. Não se trata aqui de um pimento, uma duna ou um náutilo aparecerem como um nu, nem de um conjunto de formas concretas, brilhantes e táteis evocando outras formas através da linguagem visual que a Bauhaus tanto perseguiu: a linguagem da forma boa, da Gestalt, das relações figura/fundo que podem produzir oscilações, metáforas. O que Wright procura, em vez disso, é a má forma, ou o que Georges Bataille desenvolveu como noção de informe: aquilo que reside do outro lado da forma, dobrando-se, dissolvendo-se, pulsando (...) Wright quer situar o abstrato na invisibilidade produzida por estas contradições do informe e do mimético.”*⁴³

Esta ambigüidade visual referida, vinda das contradições entre o “informe” e o “mimético”, poderia facilmente ser identificada como traço da série “Architecture”, de Sugimoto. Nesta linha de raciocínio, o “informe” seria a forma desfocada da arquitetura, criando uma abstração. No caso dos fotógrafos formalistas que Rosalind Krauss menciona, é efetivamente através da metáfora que se depreende a “razão” das fotografias. O erotismo, nestas relações metafóricas, é um tema recorrente (veja-se as fotografias aqui apresentadas de Edward Weston ou Nobuyoshi Araki).

43. “La ambigüedad visual que Wright rastrea en estas fotografías no es en modo alguno la que rastrea una larga tradición de fotógrafos formalistas. No se trata aquí de un pimiento, una duna o el casco de un nautilo aparezcan como un desnudo, ni de que un conjunto de formas concretas, brillantes y táctiles evoquen otras formas a través del lenguaje visual que los talleres de la Bauhaus tanto persiguieron: en lenguaje de la buena forma, de la Gestalt, de las relaciones figura/fondo que pueden producir oscilaciones, metáforas. Lo que Wright busca, en cambio, es la mala forma, o lo que Georges Bataille había desarrollado en la noción de informe: lo que reside al otro lado de la forma, replegándose, disolviéndose, latiendo (...) Wright quiere ubicar lo abstracto en la invisibilidad producida por estas contradicciones de lo informe y lo mimético”, Krauss, Rosalind, *Fotografía y abstracción in Efecto real- debates posmodernos sobre fotografía* (Ribalta, Jorge [Ed.], Gustavo Gili: Barcelona, 2004), tradução livre do espanhol, 238.



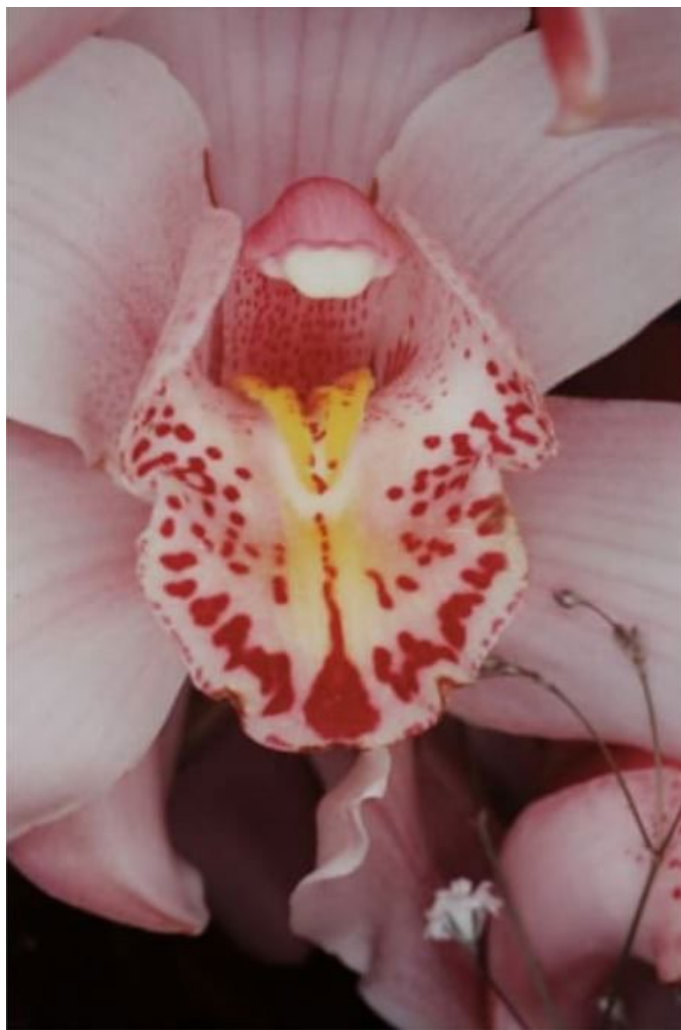
Edward Weston, Shell,
1927.





Holly Wright, *Vanity 1-4*,
1988.

*The greater is the beauty
The profounder is the stain
Significant of the forbidden
Transgressed in eroticism**



*. Letra da música "Pack Yr Romantic Mind", do álbum *Transient Random-Noise Bursts with Announcements*, Stereolab, 1993

Nobuyochi Araki, *Flowers*, 2008.



Luís Ferreira Alves, *Anexos da casa na Vilarinha*, 1990.

“(...)a característica que as distingue [as obras de arte] é o facto de darem azo não a um conhecimento conceptual (que é a característica distintiva do conhecimento discursivo ou científico- por exemplo, filosofia, sociologia, psicologia, história), mas a uma coisa na linha de um entusiasmo, de um fenómeno de empenho, de um juízo num estado de subjugação ou fascínio (...) o conhecimento que adquirimos por via da arte corresponde a uma experiência da forma ou estilo de conhecer uma coisa, ao invés do conhecimento propriamente dito dessa coisa (como um facto ou um juízo moral)”⁴⁴

O conhecimento que adquirimos através das obras de arte equivale a uma forma ou estilo de conhecer algo. Se assim for, então o distanciamento da realidade, seja através de uma abstração (Sugimoto) ou miscigenação de meios (Cobayashi), contribui para a obra de artistas como os dois japoneses já mencionados se aproximar da arte e afastar da fotografia, pelo menos numa primeira observação. Isto porque a fotografia é, em muitos aspetos, o *conhecimento propriamente dito dessa coisa*.

A abstração está também patente, ainda que de forma diferente, numa fotografia da piscina da casa do cineasta Manoel de Oliveira, projeto do arquiteto Eduardo Souto Moura. Neste caso, chamam a atenção dois aspetos. Em primeiro lugar, a pequena fonte artificial que vemos no centro da fotografia. A criação, sem reservas, dum espaço “mais natural”⁴⁵ que nasce do desenho rigoroso e da imaginação do arquiteto encontra na fonte a contradição que o confirma. Nesta ironia, faz-se nascer das pedras de granito aparentemente “naturais” um “natural” curso de água, mas que é uma pequena fonte circular, um bebedouro. A conjugação da necessidade (a necessidade da água naquele local) com a naturalidade (a fonte parece sempre ter estado ali) cria o contraste que resulta.

44. Sontag, *Sobre o estilo* in *Contra a Interpretação*, 39.

45. Ver texto de Eduardo Souto de Moura, *Las palomas, por ejemplo, vuelan mal*, Quaderns nº 181-182: Geografias (Colegio de Arquitectos de Cataluña: Barcelona, 1989), 126.



José Hévia, Casa Ballvé,
Josep Antoni Coderch,
2002.

Em segundo lugar, a fotografia interessa porque, do ângulo em que é tirada e por estar a preto e branco, cria uma abstração com a sequência de planos/texturas que se apresentam. O granito (nas suas variações mais ou menos trabalhadas), a mármore, o cimento, o espelho de água, o relvado e a árvore ganham em textura o que perdem em tridimensionalidade: ao ser difícil identificar as diferenças de cotas dos vários patamares do jardim do ângulo em que este se nos mostra, a espacialidade esvai-se. Este efeito é criado, acima de tudo, na ligação pouco clara entre a piscina, o chão de mármore e o relvado, e no poder de reflexão da água e da mármore.

Já a fotografia das duas portas da casa Ballvé, desenhada em 1957 por José Antonio Coderch de Sentmenat, fotografia em quase todos os aspetos banal, é curiosa pela arquitetura que nos dá a ver: o plano das duas portas com os vidros foscos. Curiosa por transformar a passagem, da divisão que vemos para as duas divisões que supomos existirem, num plano praticamente bidimensional, numa simplicidade não especialmente condizente com a profundidade do espaço na obra do arquiteto. O vidro fosco que conforma o plano vertical do chão ao teto, só interrompido pelas caixilharias, é de uma simplicidade que faz lembrar a arquitetura contemporânea do século XXI. Há neste plano um neoplasticismo que indica uma abstração na arquitetura e que contrasta não só com o resto da casa, como com a generalidade da obra de Coderch.

Em suma, e comparando-a com a fotografia de Souto Moura e com as fotografias de Sugimoto, nesta última sente-se a abstração na própria arquitetura (o vidro fosco, a luz difusa, a conformação a uma superfície praticamente lisa e os remates simples entre planos), menos realista, no sentido de ser menos baseada no mundo natural. Em Souto de Moura, a arqui-



tetura “dissolve-se” na fotografia, abstraindo-se. Há uma certa ideia de irrealidade nos planos que se assemelham a figuras geométricas simples e texturadas. Por outro lado, em Sugimoto há uma conceptualização da fotografia e, na beleza que a partir daí se cria, a arquitetura é absorvida.

A fotografia do *Chrysler Building*, também de Sugimoto, apesar de se inserir na lógica de abstração transmitida anteriormente, ultrapassa-a: a relação que nela se estabelece não é apenas entre a arquitetura e o desfoque, mas também entre a representação do ícone do edifício em questão e a sua relação com o desfoque. Apesar de mais óbvia, porque fotografar um elemento da arquitetura que por si só já é representativo do edifício facilita a sua identificação, a fotografia de Sugimoto do *Chrysler Building* sobrevive:

*“O que uma obra de arte faz é levar-nos a ver ou compreender qualquer coisa de singular, e não a julgar ou generalizar. Esse ato de compreensão, acompanhado pelo prazer dos sentidos, constitui o único fim válido, e a única justificação que baste, de uma obra de arte”*⁴⁶

Assim, é possível sustentar que o ícone (a forma triangular disposta em intervalos iguais dentro de meia-luas) do *Chrysler Building* é uma condensação do *studium*, uma síntese da arquitetura em questão. E, seguindo a mesma linha de raciocínio, o fragmento como definido por Adorno seria o seu contrário:

*“o fragmentário ... não é uma categoria de partes contingentes: o fragmento é a parte da totalidade de uma obra que desafia a totalidade”*⁴⁷

No fundo, a fotografia de Sugimoto encontra-se nesta contradição: o seu carácter fragmentário (apenas nos é dada a ver uma pequena parte do arranha-céus) mostra-nos o seu ícone, que é uma síntese possível da totalidade do edifício.

46. Sontag, *Sobre o estilo* in *Contra a Interpretação*, 50.

47. “the fragmentary ... is not a category of contingent parts: the fragment is that part of the totality of a work which defies totality”, Adorno, Theodor W., citado em *Monument/Memory and the mortality of Architecture* (Forster, Kurt W., in *Oppositions reader*, Princeton Architectural Press: Nova Iorque, 1998), tradução Ivire do inglês, 47.

Uma das fotografias de André Cepeda da biblioteca de Caminha (projeto de Nuno Brandão Costa) ilustra bem a definição de fragmento de Theodor W. Adorno. A escada metálica de emergência é o fragmento: pintada de branco, como elemento escultural que mal toca no restante bloco, a escada contrasta com este, de betão à vista e com considerável peso visual. O seu aspeto inseguro e intrigante desafia a robustez da restante construção.

Uma situação semelhante acontece com a fotografia de Mitch Epstein das *Newton Street Row Houses* (2000), obtida ao acaso numa página de *tumblr* anónima.⁴⁸ A fotografia interessou, acima de tudo, pelas escadas em madeira com um ar frágil e pela também frágil pala que protege a entrada das casas (telhado ou cobertura metálica). Estes dois elementos aparecem em contraste com o vigor da geometria do edifício em tijolo e conferem interesse à fachada, que de outro modo estaria mais perto da hostilidade. Inicialmente pensados como um *punctum* das fotografias, estes elementos têm no carácter “fragmentário” de Adorno uma descrição mais fidedigna: elementos que, com a sua leveza, quase precária no caso das *Newton Street Houses*, divergem do vigor da restante arquitetura.

48. Ver a página web <https://revolver.tumblr.com/>, um *tumblr*; um tipo de blog pessoal onde o autor coloca imagens a gosto com uma disposição gráfica personalizável. De certa forma, um diário visual.



a. André Cepeda,
Biblioteca Municipal de
Caminha, 2016.
b. Mitch Epstein, Newton
Street Row Houses, 2000.



a. Mitch Epstein, *Untitled*,
Nova Iorque-27, 1997.
b. Mitch Epstein, *Ohio*,
2004.



a. Mitch Epstein, Untitled,
Nova Iorque-16, 1997.
b. Mitch Epstein, Untitled,
Nova Iorque-4, 1998.



Nacho Alegre, Apartamento de Raphael Zarka, 2016.

“Cada foto é lida como a aparência privada do seu referente: a idade da fotografia corresponde precisamente à irrupção do privado no público, ou, melhor, à criação de um novo valor social, que é a publicidade do privado”⁴⁸

Como comentário ao valor que Roland Barthes identifica como “publicidade do privado”, talvez uma fotografia sem presença humana seja desadequada, ou apenas uma prova mais débil da ideia que o semiólogo francês quis transmitir. Se o privado “*não é apenas um bem (sob a alçada das leis históricas da propriedade), como ele é também, e para além disso, o lugar absolutamente precioso, inalienável, em que a minha imagem é livre (livre de se abolir) (...)*”,⁴⁹ então o quarto de banho é uma condensação tanto dum espaço físico como de um espaço da imagem pessoal de máxima privacidade (ambos, obviamente, relacionados com o corpo).

A *apartamento* é uma revista de “interiores”⁵⁰ e é lá que aparece a fotografia de Nacho Alegre. Estando a “publicidade do privado”, como valor, totalmente consolidada, não mais são necessários *paparazzi* para satisfazer a curiosidade alheia sobre a privacidade dos outros. Numa versão “*Internacional, bem desenhada, de escrita simples e curadoria de bom gosto*”,⁵¹ vão sendo expostos na *apartamento* os “interiores” de casas e estúdios dos famosos (maioritariamente ligados às artes). Uma variação das “Living Rooms” fotografadas em Nova Iorque, Paris e Berlim por Dominique Nabokov, mas com aspeto contemporâneo (“well designed”), que se faz notar na estética das fotografias: com algum grão, contrastes vincados e saturação de cores. Há mais a comentar neste quarto de banho: a *mise-en-scène*- disposição dos azulejos cerâmicos, mistura de utensílios de trabalho e de higiene pesso-

48. Barthes, Roland, *A Câmara Clara* (Edições 70: Lisboa, 1998), 137.

49. *Ibidem*, 137-138.

50. Ver o website oficial da revista, <https://www.apartamentomagazine.com/>, na descrição da própria revista “About us”.

51. Ver o website oficial da revista, <https://www.apartamentomagazine.com/>, na descrição da própria revista “About us”, tradução livre do inglês.

al, armário metálico colorido- é claramente consciente. Ao contrário, por exemplo, do quarto em Buenos Aires do filme *Happy Together* de Wong Kar-Wai. Onde o quarto do filme queria demonstrar a precariedade dos personagens, esta fotografia demonstra, tão somente, uma preferência estética. A reprodutibilidade infinita da fotografia (e ignorando o impacto do vídeo), a sensibilidade *camp* e a cultura *pop* a isso ajudam. Diz-nos o escritor francês Michel Houellebecq:

*“Na verdade, hoje em dia tudo se passa numa conversa como se a expressão direta de um sentimento, de uma emoção, de uma ideia se tivesse tornado impossível, por ser considerada demasiado vulgar. Tem tudo de passar pelo filtro distorcido do humor que, naturalmente, acaba por se esvaziar e se transforma num trágico silêncio.”*⁵²

A ironia é muitas vezes a condição necessária para subverter esta banalidade “auto-proposta” (do quarto de banho). Num exercício comparativo, apreciam-se duas fotografias radicalmente diferentes (o quarto de banho da revista *apartamento* e o átrio do edifício de escritórios da Novartis de Peter Märkli) à luz dum excerto do artigo que Colin Rowe escreveu na revista *Oppositions* sobre o projeto para o “Yale Mathematics Building”, de Robert Venturi e John Rauch:

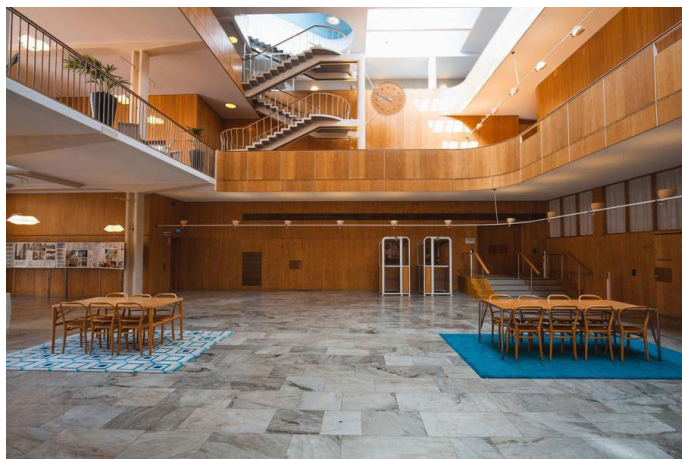
*“(...) o culto da ambiguidade pode tornar-se numa desculpa para a irresolução, o culto do “ordinário” pode tornar-se um alibi para o incumprimento. Estou a ser meticuloso ou estou a ser descuidado? Já se vê onde é que a questão pode levar. Fracassos flagrantes podem ser explicados como ironias e a total falta de distinção pode ser desculpada como reivindicação dum ideal do vulgar.”*⁵³

No caso do quarto de banho, a ambiguidade poder-se-ia notar na dicotomia entre despreocupação e descuido. O humor sobrepõe-se à solenidade. Já em Peter Märkli (na arquitetura, a fotografia escolhe ser neutra e o referente sobrepõe-se à estilização), a ambiguidade nota-se no contraste entre o espaço empresarial solene -pavimento e colunas em mármore, madeiras, vidro azul e ornamento de guardas e caixilhos- e o mobiliário “étnico” diverso. Porém, o arquiteto justifica esta escolha de mobiliário: cada zona tem uma correspondência cultural espelho dos heterogêneos visitantes da empresa.⁵⁴ A presença do mobiliário não é, portanto, irónica. Ainda assim, suspeita-se que o arquiteto tenha plena consciência da disparidade entre o “lugar em-

52. “In fact, everything happens in current conversation as if the direct expression of a feeling, of an emotion, of an idea had become impossible, because deemed too vulgar. Everything must pass through the distorting filter of humor, which of course ends up empty and turns into tragic muteness”, Houellebecq, Michel, *Approaches to Disarray in Genius Loci* (La Différence: Paris, 1993), Purple Magazine, <https://purple.fr/magazine/fw-2016-issue-26/michel-houellebecq-exhibition-at-the-palais-de-tokyo-paris/>.

53. “the cult of ambiguity could become an excuse for irresolution, that the cult of the “ordinary” might become an alibi for non-performance. Am I being fastidious or am I being careless? One sees already where the question leads. Blatant failures can become explained as ironies and total lack of distinction may become exonerated by asserting the ideal of the average”, Rowe, Colin, *Robert Venturi and the Yale Mathematics Building in Oppositions reader* ((Hays, Michael K.(Ed.), Princeton Architectural Press: Nova Iorque, 1998), tradução livre do inglês, 152–153.

54. Märkli, Peter, Florian Beigel, Philip Christou, Pamela Johnston, Elena Markus, Franz Wanner and Ellis Woodman, *Märkli. Everything one invents is true* (Quart Publishers: Lucerna, 2017), 172.

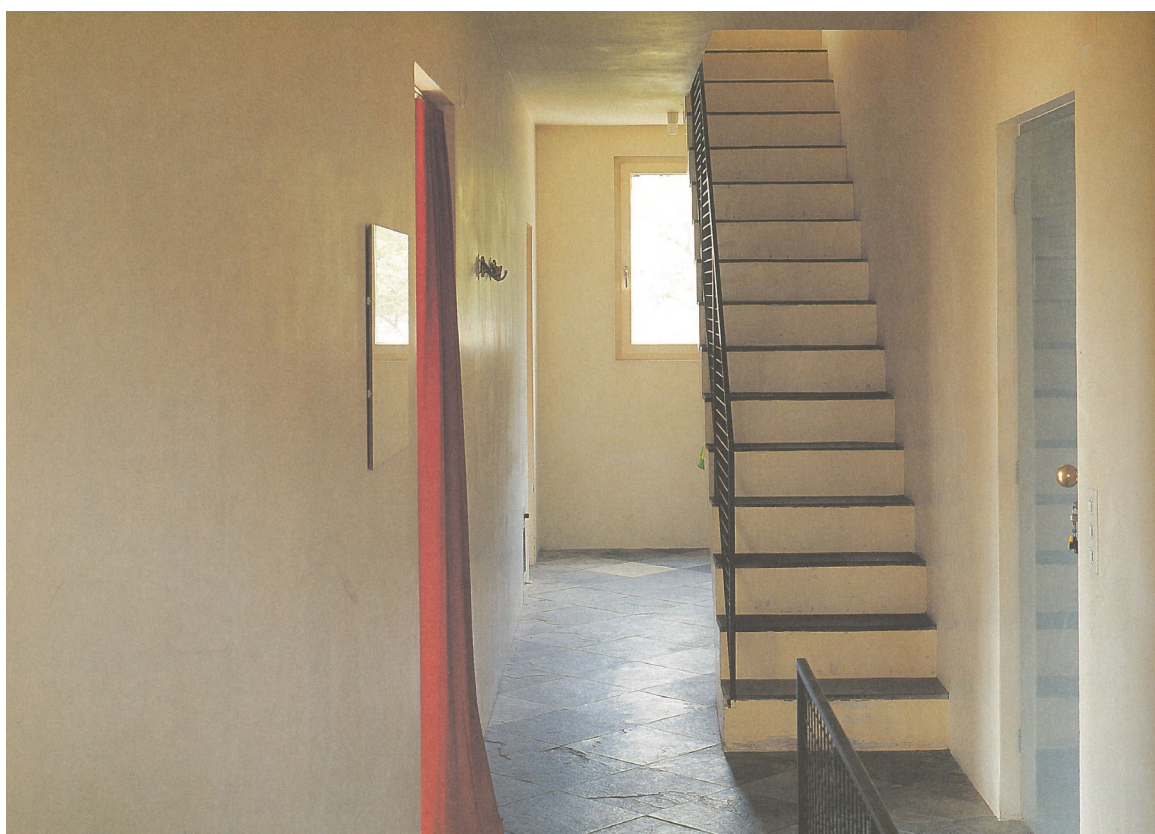


a. Fabiano Marchetta,
Sede da Novartis.
b. Peter Kvamstro,
Câmara Municipal de
Gotemburgo, 2009.

presarial” e o mobiliário escolhido: mas a escolha é feita precisamente para dignificar o *outro*, o oposto do “*ideal of the average*” de Colin Rowe.

Num possível paralelismo, também o átrio da extensão da câmara de Gotemburgo, projeto de Erik Gunnar Asplund, tem diferentes zonas para sentar que se diferenciam pelos tapetes de cores e padrões diferentes. Peter Märkli pode, possivelmente, ter-se baseado neste projeto, tendo em conta as semelhanças no emprego dos materiais. Ainda assim, arrisca-se que, no caso de Asplund, não sendo a demarcação das zonas para sentar destacada, perde-se coerência quando comparando com o átrio da Novartis.





Heinrich Helfenstein,
Casa em Trubbach, Peter
Märkli, Suíça, 1982.

Este capítulo, *lumen opacatum*, examina fotografias das obras de Peter Märkli e Nuno Brandão Costa com foco na qualidade da sua luz. Para o introduzir, efetuou-se uma ponte entre a fotografia do átrio da Novartis (Peter Märkli) e a fotografia do átrio da câmara de Gotemburgo (Erik Gunnard Asplund), exploradas no capítulo anterior, e uma seleção de fotografias do cinema Skandia (Erik Gunnard Asplund). Estas imagens do cinema têm na qualidade da sua luz algo de oposto à generalidade das selecionadas sobre a obra dos arquitetos suíço e português: são exuberantes e captam a atenção com as suas cores quentes, ao contrário da *lumen opacatum* dos dois arquitetos: uma luz desvanecida, mortiça.

Numa crítica à obra dos fotógrafos Andrea Robbins e Max Becher analisada mais à frente, Benjamin H. D. Buchloh refere-se ao uso que William Eggleston faz da cor como “*autocomplacência e indulgência afirmativa*”.⁵⁵ Esta “autocomplacência” que Benjamin Buchloh menciona está presente nas fotografias do cinema Skandia de Hirayama Susumu (retiradas do seu *blog* na internet). As cores e a iluminação artificial do cinema prestam-se a isso. Pressente-se uma luxúria - nos vermelhos, nos tecidos, nas carpetes - que o fotógrafo, ao invés de esbater, destacou. Tal como na revista *apartamento*, as fotografias do cinema têm cores quentes, nível elevado de grão e altos contrastes.

Este cinema, pese embora a sua unidade como conjunto, é digno de nota pelo nível de fantasia que vai apresentando. Fantasia, neste caso, são os pequenos caprichos, de natureza arquitetónica e/ou ornamental que marcam o espaço. Tendo em conta, mais uma vez, a definição de “fragmento” de Adorno, convém destacar a sua distância em relação a estes “caprichos”: no caso do cinema, há uma sucessão de detalhes exuberantes que vão construindo o espaço, mais do que ser exceções a um lugar de outra forma sóbrio. Assinala-se um “capricho”: a guarda vermelha que termina numa cabeça de serpente dourada.

A natureza fragmentária das fotografias, a predileção pelas cores quentes e os altos contrastes são as características dominantes deste tipo de fotografia. Se pensarmos na *apartamento*, as características são idênticas, outros os “caprichos”.

Numa série apelidada “Immediate Family” criada para a revista, Iris Humm fotografou, entre outras coisas, uma melancia. Esta fruta, pela cor ou pela associação ao calor, ao ócio e ao verão, é requisitada pelo que simboliza. Substituindo a melancia por outra fruta, arrisca-se afirmar que o efeito não surtiria. No fundo, descortina-se uma correspondência entre escolha estética e objeto fotografado.

55. Buchloh, Benjamin H.D., *Lo siniestro arquitectónico en las fotografías de Andrea Robbins y Max Becher* in *Efecto real- debates posmodernos sobre fotografía* (Ribalta, Jorge [Ed.], Gustavo Gili: Barcelona, 2004), tradução livre do espanhol, 337.



a. Iris Humm, da série
Immediate Family para a
revista Apartamento.
b. Hirayama Susumu,
cinema Skandia, 2006.



Caroline Palla, Sede da Synthes, 2012.

Ainda que usado de forma diferente, o vermelho também se destaca numa fotografia da sede da Synthes, projeto de Peter Märkli. Com menos contrastes, mais baça, a fotografia conserva um nível de grão e uma luz típica dum pôr-do-sol/nascer-do-sol (é indiferente) que a colocariam nas páginas da *apartamento*. A luminosidade do espaço fotografado, fruto dos enormes panos de vidro das fachadas, é evidente. E, apesar de ser habitual edifícios de escritórios como este terem fachadas em “cortina de vidro”, salta à vista a transparência com que a luz se infiltra no espaço de profundidade considerável. Aliás, a questão da profundidade dum espaço revestido a vidro não é alheia ao arquiteto, como demonstra a sua conversa com Marcel Meili sobre a casa de Märkli em Erlenbach, na Suíça:

*“Aprendi com este projeto que, com superfícies de vidro tão grandes, é necessário dar uma certa profundidade aos espaços interiores. Estive recentemente num edifício de escritórios comum onde todos os andares eram envidraçados do chão ao teto, mas funcionava perfeitamente porque as divisões eram muito profundas.”*⁵⁶

Esta transparência, se generalizada à arquitetura contemporânea, pode ter outras leituras:

*“Atingindo o seu expoente máximo na construção de lugares tão funcionais que se tornam invisíveis, a arquitetura contemporânea é uma arquitetura transparente. Tendo de permitir a rápida circulação de indivíduos e mercadorias, tende a reduzir o espaço à sua dimensão puramente geométrica. Destinada a ser atravessada por uma sucessão ininterrupta de mensagens textuais, visuais e icónicas, deve assegurar-lhes a máxima legibilidade (só um lugar totalmente transparente é que é capaz de assegurar a total condutividade da informação).”*⁵⁷

56. “I learned from this project that with such large surfaces of glass you need to give the internal spaces a certain depth. I was recently in a regular office building where every storey was glazed from ceiling to floor, but it worked perfectly well because the rooms were very deep.”, Märkli, Peter, *Approximations: the architecture of Peter Märkli* (Mohsen Mostafavi: Londres, 2002), tradução livre do inglês, 37.

57. “Reaching its own optimum in the construction of places so functional that they become invisible, contemporary architecture is a transparent architecture. Having to enable the rapid circulation of individuals and commodities, it tends to reduce space to its purely geometrical dimension. Destined to be crossed by an uninterrupted succession of textual, visual, and iconic messages, it must ensure them maximum readability (only a totally transparent place is able to ensure the total conductivity of information).”, Houellebecq, Michel, *Approaches to Disarray in Genius Loci* (La Différence: Paris, 1993), Purple Magazine, tradução livre do inglês, <https://purple.fr/magazine/fw-2016-issue-26/michel-houellebecq-exhibition-at-the-palais-de-tokyo-paris/>.

Michel Houellebecq não está, obviamente, a referir-se a Peter Märkli quando fala sobre a “arquitetura transparente”. Contudo, a sua análise importa como impressão a respeito da arquitetura vinda de alguém que lhe é exterior. Esta descrição precisa é útil no caso de Märkli porque não lhe é alheia. Por um lado, o arquiteto entende a circunstância: a funcionalidade a que Houellebecq alude que faz a arquitetura desaparecer (incluindo, desde que há para isso possibilidades tecnológicas, o desaparecimento das paredes, como massa); a aceitação do espaço “escritório empresarial” como tipo (visível no mobiliário *standard* ou na utilização do piso alcatifado). Por outro lado, há um esforço de transformação (ou talvez apenas de reajuste) por parte do arquiteto: a iluminação artificial de teto é configurada com base no *standard* de escritório, mas a partir dum desenho geométrico de Märkli; o pé-direito, muito superior ao necessário, que permite a luminosidade mencionada anteriormente; a repartição em pequenas salas de reuniões, lógicas num edifício de escritórios, ganha impacto na conjugação entre planos de vidro e planos opacos (com as portas altas) e na utilização das cortinas vermelhas com a altura mínima necessária (possibilitando o atravessamento da luz por um plano superior); a alcatifa, ainda que habitual neste contexto, é *sui generis* por ser vermelha.

No fundo, uma abordagem realista, segundo Bernard Huet que escreveu, em 1977, na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*:

“ser realista não é aceitar a realidade, mas tomá-la e transformá-la politicamente”⁵⁸

58. “etre «réaliste» ce n'est pas accepter la réalité, mais la prendre pour la transformer «politiquement»”, Huet, Bernard, *Formalisme– Réalisme in L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°190 (1977), tradução livre do francês, 24.



André Cepeda, Quinta de Bouçós, 2008.

Numa operação equivalente, uma nova citação de Michel Houellebecq acompanhada por uma fotografia de André Cepeda dum envidraçado, desta vez projeto de Nuno Brandão Costa:

*“Além disso, a utilização de superfícies reflectoras ou transparentes permitirá uma atrativa multiplicação de montras expositivas. Em qualquer caso, trata-se de criar espaços polimorfos, indiferentes e polivalentes (...)”*⁵⁹

Aparentemente, não há ligação entre as palavras do escritor francês e a fotografia de André Cepeda. O espaço visível, bastante abstrato, é intrigante: volumes envidraçados de diferentes alturas que “brotam” dum relvado, uma guarda metálica que sugere uma escadaria para o subsolo e uma sebe de camélias que conforma o lugar. Não conhecendo o projeto (renovação da Quinta de Bouçós e acréscimo dum pequeno pavilhão), têm-se dificuldade em identificar o seu programa. Assim sendo, que ligação há entre Houellebecq e a fotografia para além das “*superfícies transparentes e reflectoras*”? A conexão pode estar na segunda frase do escritor. Se a arquitetura que vemos é, em certa medida, o oposto de um espaço “*polimorfo, indiferente e polivalente*”, ela só é possível a partir da consciência do arquiteto da condição contemporânea que Houellebecq tenta sintetizar. A linguagem estética de Nuno Brandão Costa desenvolve-se paralelamente à dos espaços aludidos por Houellebecq. Os volumes envidraçados funcionam como abstração, porque lhes é retirada a escala que os faria perceptíveis funcionalmente numa lógica, por exemplo, de “*atrativa multiplicação de montras expositivas*”. A fotografia, por seu lado, contribui para o mistério. O enquadramento não deixa bem perceptível nem a escala, nem a natureza da construção. As

59. “What’s more, the use of reflective or transparent surfaces will allow an attractive multiplication of display shelves. In all cases, it is about creating polymorphous, indifferent, and multipurpose spaces”, Houellebecq, Michel, *Approaches to Disarray, Genius Loci* (La Différence: Paris, 1993), Purple Magazine, tradução livre do inglês, <https://purple.fr/magazine/fw-2016-issue-26/michel-houellebecq-exhibition-at-the-palais-de-tokyo-paris/>.



a. André Cepeda, edifício administrativo da "Móveis Viriato", 2007.

b. Heinrich Helfenstein, edifício de apartamentos em Sargans, Suíça, 1982.

suas cores não entram na “autocomplacência” já referida e aproximam-se mais da cor *esmorecida* da fotografia da sede da Synthes.

Em contraste absoluto com as superfícies transparentes e refletoras, duas obras de peso, severas, dos mesmos arquitetos. Aqui, é a comparação da arquitetura que serve de mote ao escrutínio das fotografias.

Num artigo da revista *Oppositions*, Francesco Dal Co cita Paul Valéry no seu *Eupalinos ou o Arquitecto*: “(...) mas a Música e a Arquitetura fazem-nos pensar em tudo menos nelas próprias... parecem dedicadas, precisamente, a recordar-nos, uma, a formação do universo, a outra, a sua ordem e estabilidade”.⁶⁰ Se levarmos à letra as palavras do escritor francês, as fotografias demonstram dois exemplos concisos de arquitetura. Com as devidas diferenças no tratamento do betão (mais ou menos polido), é interessante notar a ordem e estabilidade que se manifestam de forma ligeiramente diferente nos dois casos: do lado de Märkli, o aparente excesso estrutural evidente no número desnecessário de pilares; do lado de Nuno Brandão Costa, o aspeto maciço do edifício apesar dos vãos livres de considerável dimensão, sem qualquer pilar de suporte. Uma arquitetura, em ambos os casos, sóbria (e cinzenta). A luz da fotografia, mais uma vez desvanecida. A vegetação favorece as duas imagens com uma injeção de cor que, se ausente, as aproximaria mais da frieza. Lê-se na monografia sobre Peter Märkli, *Approximations*:

“(...) Os edifícios de Märkli funcionam melhor quando vistos sob uma luz mais ténue - aquilo a que Kircher se referiu como luz opaca, *lumen opacatum*, fazendo da cor um grau de escuridão (...) na casa que Märkli construiu em Azmoos para o seu irmão, o padrão de xadrez verde-acinzentado na superfície cria um forte sentido de artifício e luminosidade que enfatiza a cor da superfície pintada em contraste com as casas vizinhas e sobre o pano de fundo das colinas próximas. O resultado desta abordagem é que o objeto de estudo (...) não se destaca claramente em termos de perfil (ao contrário dos objectos brancos do modernismo).”⁶¹

O excerto acima transcrito, embora dedicado à obra de Peter Märkli, também poderia ser usado para descrever a obra de Nuno Brandão Costa. A *luz opaca* referida caracteriza ambos. Daqui resulta um sentido estético que não é nem a brancura do modernismo (aqui analisado na variante “mediterrâneo”), nem o minimalismo asséptico, de contrastes, dos SANAA ou de Alberto Campo Baeza, por exemplo. Nem, por outro lado, a saturação *pop* de fotógrafos como Martin Parr. Com as devidas diferenças e semelhanças, procura-se

60. “but Music and Architecture make us think of everything but themselves...they seem dedicated directly to recall to us, the one, the formation of the universe, the other, its order and stability”, Valéry, Paul, *Eupalinos ou o Arquitecto* (1921) in Dal Co, Francesco, *Criticism and Design, Oppositions reader* (Hays, Michael K. (Ed.), Princeton Architectural Press: Nova Iorque, 1998), tradução livre do inglês, 166.

61. “Märkli’s buildings work best when seen in fainter light – what Kircher referred to as opaque light, *lumen opacatum*, locating colour as a degree of darkness (...) in the house that Märkli has built in Azmoos for his brother, the greyish-green chequerboard patterns on the surface create a strong sense of artifice and luminosity which emphasizes the colour of the painted surface in contrast to the neighbouring houses and against the backdrop of the nearby hills. The result of this approach is that the subject of study (...) does not stand out clearly in terms of its profile (unlike the white objects of modernism).”, Mostafavi, Mohsen, *Approximations: the architecture of Peter Märkli*, tradução livre do inglês, 15.



Heinrich Helfenstein, Casa em Azmoos, Peter Märkli, Suíça, 1988.

estabelecer uma ligação entre ambos os arquitetos e as fotografias que, melhor ou pior, espelham convicções presentes nas suas obras.

Na casa em Azmoos (2000), para o irmão de Peter Märkli, salta à vista o volume de forma geométrica quase pura da casa e o seu revestimento, a pintura “xadrez” em tons de verde. Na fotografia, o céu oscila entre tons de cinza indistintos, tal como as restantes superfícies, à exceção do verde do relvado e demais elementos vegetais (árvores num plano de fundo e arbustos num primeiro plano). Esta conjugação de cores que a fotografia enfatiza, sem exagerar (trabalha apenas com a realidade), parece expor a casa como um comentário à habitação suburbana contemporânea. De uma só vez, reforça aspetos estereotipados desta enquanto os coloca em causa, através de exceções ou do humor (presume-se). Entre os estereótipos: o relvado; a gravilha e pequenos arbustos no cascalho; as grades do piso inferior; a “artificialidade” referida por Mohsen Mostafavi que se percebe na falta de profundidade das fachadas e que é superficial, no duplo sentido da palavra-fachada contida praticamente numa única superfície, plana, e ao mesmo tempo superficial porque caprichosa no padrão “xadrez” da pintura (independentemente do arquiteto justificar esta superfície como essencial na compreensão da arquitetura).⁶² O humor e a contradição: o padrão “xadrez” da pintura e a escolha das suas cores, que se aproximam a um tempo dos cinzas comuns da pintura típica dum revestimento com isolamento térmico exterior, mas que o colocam em causa, com o padrão e com o verde retirado da paisagem local; o volume maciço da casa, mas com o contrapeso essencial do balanço do último piso que cria dinâmica suficiente para torná-la menos óbvia, aparentemente estranha à funcionalidade simplista da casa como “caixote” paralelepípedo, sem o deixar de aludir.

62. Märkli, *Approximations: the architecture of Peter Märkli*, 104.



Heinrich Helfenstein, Casa
em Azmoos, Peter Märkli,
Suíça, 1988.

No interior desta habitação para o irmão de Peter Märkli, temos a primeira de uma série de fotografias relativas a salas de estar/cozinhas de casas de Nuno Brandão Costa e Märkli. Aqui, sobre espaços de carácter idêntico inferem-se qualidades arquitetónicas transmitidas sob uma luz semelhante, *lumen opacatum* (luz opaca).

Depreende-se desta imagem uma certa complexidade espacial- a ligação da chegada ao último piso (escada e respetiva guarda) com o espaço de transição entre cozinha, sala e terraço. Na configuração da cozinha (do que vemos da cozinha), demonstra-se convicção da sua importância, já que, apesar de ser fechada e não um *open space* com a sala, é envidraçada a partir da altura dos seus balcões e acima da porta opaca, com as bandeiras, permitindo a conexão visual com a zona de transição e com a sala. Os vidros que a fecham são uma interessante “janela” interior. A transparência entre cozinha e zona de estar ganha alguma opacidade/privacidade nos reflexos criados no vidro, que a fotografia capta. As cores claras sobressaem no contraste com o caixilho preto da grande janela que dá para o exterior. Aqui, o grande verde, entre campo agrícola e montanha, empresta o “silêncio” e a serenidade à fotografia. Esta serenidade faz da casa um híbrido entre o “refúgio de campo” (sem elementos arquitetónicos visíveis que o confirmem) e a casa na cidade (na sua depuração espacial), numa síntese (ou aceitação) da sua suburbanidade presumível.



André Cepeda, casa em Afife, 2004.

Uma luz idêntica deteta-se no *open space* e jardim da casa em Afife (2004) de Nuno Brandão Costa. Sem prescindir do realismo, o exterior aparece “baço”, tal como nas fotografias anteriores da casa de Azmoos. Este *desvanecimento*, entre o enigmático e o plácido, funciona analogamente à paisagem local. A sala, num *open space* assumido pelo arquiteto, mais drástico quando em comparação com a configuração espacial anterior, parece apontar para a maior pureza do volume que a envolve, em contraste com o vernacular da paisagem, que se vê a partir das aberturas em vidro (não são janelas). Sente-se a massa do edifício, o seu peso, no teto em betão aparente e pé-direito relativamente baixo da sala. Não há aqui nenhuma tentativa de criatividade na configuração do *espaço para estar*. Ainda assim, o piso do *deck* exterior em madeira, mas com as tábuas desordenadas, levantadas e aparentemente não envernizadas, velhas, é o elemento contraditório. Desdiz ao mesmo tempo a precisão e a disciplina da arquitetura da casa e o vernacular da pré-existência. Poderá ser o fragmento de Adorno na fotografia, é o absurdo nela.

Na fotografia da sala da casa em Melgaço (Nuno Brandão Costa) não há absurdo, porque a sua qualidade cenográfica neutraliza todas as incongruências possíveis. Cenográfica na carência de mobiliário que se presume necessário, no seu minimalismo e na disposição dos objetos em contraste com a brancura de “fundo de cena” (destaca-se a poltrona verde e o tapete em pele). Existe sem dúvida uma composição que se pretende bela, uma vez que realista (como imaginário de uma sala de estar) não o é, se comparada, por exemplo, à fotografia anterior. A brancura e depuração do espaço são quase assépticas e remetem, pelo exagero, para a arquitetura “virgem”, pré-ocupação/pós-construção, previamente mencionada. Ao invés das fotografias do espaço por mobilar, que por mais “nuas” que



André Cepeda, casa em
Melgaço, 2016.

sejam alinhadas numa tradicional representação da arquitetura, Nuno Brandão Costa (ou, talvez, o fotógrafo André Cepeda) escolhe comentar este momento impreciso entre obra e ocupação encenando-o. Para quem nunca viveu na casa fica no entanto a dúvida se será realmente fruto da fotografia a sua beleza estéril.

Um dos apartamentos de Sargans, de Peter Märkli (1986), partilha com a casa de Melgaço de Brandão Costa este aspeto clínico, porventura apenas luminoso. A analogia é visualmente acessível pela brancura de ambos, piso similar e até pela presença da pele (no caso de Märkli, no revestimento dum cadeirão). Ainda assim, no caso deste apartamento, o desenho do pavimento em mármore sobressai. Este desenho contém em si uma solenidade que é condizente com a fachada do edifício (ver página seguinte) e denota uma necessidade de representação (mármore como símbolo de qualidade, austeridade, durabilidade, ligação histórica com o passado) que marca a fase inicial da carreira do arquiteto. O sofá/cama (leito romano) e o cesto de fruta que se vislumbram fazem lembrar um banquete antigo. Aberturas de diferentes pé-direitos “representam” diferentes espaços nos quais se vai entrar, ou dos quais se vai sair. Há uma ligação a uma ideia de classicismo, onde em Nuno Brandão Costa há maior abstração. Por outro lado, se compararmos esta fotografia com uma fotografia da sala de estar da casa em Trübbach (1982), projeto de Peter Märkli com Godi Kühnis, apercebemo-nos da presença ainda mais forte deste classicismo na segunda, que é um projeto anterior e um dos primeiros do arquiteto suíço. Para isso contribuem a simetria do espaço, a substituição do “branco clínico” anterior pelo “branco creme”, o desenho do piso em mármore, as vigas de madeira pintada do teto e, no geral, a “dura realidade” dos materiais usados que é enaltecida. A estabilidade que a simetria (aparente



a. Heinrich Helfenstein,
edifício de apartamentos
em Sargans, Suíça, 1982.
b. Heinrich Helfenstein,
Casa em Trubbach, Suíça,
1982.



Christoph Eser, Garden House, Zurique, Suíça, 2014.

na fotografia) proporciona ao espaço difere da dinâmica espacial que se pressente no apartamento de Sargans. O movimento no apartamento e a imobilidade na casa. Provavelmente por isso, a fotografia da casa só poderia ter sido tirada onde foi (se o seu objetivo fora confirmar este classicismo e não colocá-lo em causa), evidenciando a centralidade do espaço. Da mesma maneira, também a fotografia do apartamento, de escorço relativamente ao espaço da sala e da cozinha, transmite um sentimento análogo ao espaço que apresenta.

Saltando algumas décadas à frente, nova fotografia dum *espaço para estar* (sala e cozinha), da “Garden House” de Peter Märkli em Zurique (2014). A linguagem arquitetónica é distinta dos casos anteriores. Apesar de tudo, a casa é bastante mais recente do que os restantes projetos aqui mencionados de Märkli, mais próxima temporalmente das casas de Nuno Brandão Costa.

Diz-nos Michel Houellebecq:

*“(...)mobilar um apartamento no final deste século significa essencialmente derrubar paredes para as substituir por divisórias móveis - que, na verdade, raramente serão movidas, porque não há razão para as mover, mas o ponto essencial é que existe a possibilidade de movimento, que foi criado um grau extra de liberdade(...)”*⁶³

Arrisca-se afirmar que o arquiteto suíço concordará, na generalidade, com o diagnóstico de Houellebecq. Contudo, na hipocrisia observada (*“divisórias móveis - que, na verdade, raramente serão movidas, porque não há razão para as mover”*), tanto Märkli como Brandão Costa reconhecem -a sua obra

63. “furnishing an apartment at the end of this century essentially means knocking down walls to replace them with mobile partitions — which will in fact be rarely moved, because there is no reason to move them, but the essential point is that the possibility of movement exists, that an extra degree of freedom has been created”, Houellebecq, *Approaches to Disarray*, Purple Magazine, tradução livre do inglês, <https://purple.fr/magazine/fw-2016-issue-26/michel-houellebecq-exhibition-at-the-palais-de-tokyo-paris/>.

prova-o-, a validade do derrubar paredes. Isto porque, se não há tanto tempo assim a cozinha era um espaço reservado ao “pessoal” (num contexto sócio-económico dos presumíveis clientes das obras em questão dos dois arquitetos), hoje é um espaço de convivência e importância no seio dos núcleos que usufruem destas casas. Certamente, o *open space* não é a solução milagrosa nem utilizada indiscriminadamente (como as fotografias anteriores atestam). Ainda assim, há matéria para reflexão, ou, por outras palavras, os espaços aqui apresentados provam a crença de Brandão Costa e Märkli na interdependência entre espaço e *way of living*.

A *luz opaca* mantém-se, em consonância com as fotografias anteriores. O espaço é luminoso, mas mais cinzento porque se assume o betão como material do teto e o microcimento (presume-se, não é perceptível) como pavimento. Apenas nesta escolha material, denota-se uma aproximação a acabamentos materiais mais contemporâneos e menos tradicionais. O móvel que separa a cozinha da sala e o lustre são fundamentais. O móvel, porque é a cristalização da compreensão e interpretação de Peter Märkli da observação de Michel Houellebecq. A sua escala, nível de transparência e apoios no pavimento e teto, que deixam o espaço *fluir*, conciliam a possibilidade de liberdade e o resguardo entre cozinha e restante espaço. O lustre alude a um tempo anterior à casa e à sua modernidade (confirma-a, se o virmos como um fragmento).

Depois da análise das fotografias de salas e cozinhas dos dois arquitetos, sintetiza-se a relação entre as fotografias das suas obras e a arquitetura que lhes é referente. Para além disso compara-se, de novo com base nas fotografias escolhidas, o trabalho de ambos, evidenciando as limitações inerentes a este tipo de comparação.

No seu texto “The Hidden Geometry of Nature”, Jacques Herzog explica porque é que ele e o seu parceiro Pierre de Meuron são contra a arbitrariedade em termos estilísticos na arquitetura:

“Somos contra a arbitrariedade porque ela serve sempre para dismantelar a resistência, uma resistência estética-política ao consumismo básico, à velocidade vertiginosa com que este comportamento consumista tem de ser mantido por novas imagens.”⁶⁴

Não é que Nuno Brandão Costa e Peter Märkli sejam casos exemplares do uso conciso de diferentes estilos arquitetónicos. Acima de tudo, são dois arquitetos onde a repetição dos mesmos temas, que vão variando consoante as razões de cada projeto, destoam da lógica de “consumismo básico”

64. “We are against arbitrariness because it always serves to dismantle resistance, an aesthetic political resistance to simple consumerism, to the dizzying speed with which this consumer behavior has to be maintained by new picture material”, Herzog, *La geometria oculta de la naturaleza in Quaderns d'arquitectura i urbanisme–Geografias 181–182* (Collegi d'Arquitectes de Catalunya: Barcelona, 1989), tradução livre do espanhol, 102.

que as novas imagens vão alimentando. André Cepeda, que fotografou todos os projetos de Nuno Brandão Costa aqui presentes, classifica as suas fotografias como “silenciosas”.⁶⁵ Silêncio que pode ser interpretado como resistência à velocidade estonteante de ingestão de novas imagens. Isto, não negando a fotografia- embora seja importante assinalar que o website de Märkli tem apenas uma morada e um contacto e nenhuma fotografia.⁶⁶ O trabalho dos dois arquitetos dificulta as classificações mais simplistas, sendo que há quase sempre uma lógica racional que é usada para justificar decisões projetuais. Por outro lado, pressente-se algo mais. Para melhor análise, exploram-se, primeiramente, dois excertos de textos de Susan Sontag e Colin Rowe. Susan Sontag comenta questões de estilo; Colin Rowe comenta a obra de Robert Venturi:

“(...)não existe um estilo neutro e absolutamente transparente. Na sua excelente recensão de “O Estrangeiro”, Sartre demonstrou como o célebre «estilo branco» do romance de Camus-impessoal, expositivo, lícido, despretenso- funciona, em si mesmo, como o veículo da própria imagem do mundo aos olhos de Mersault (composto por momentos absurdos e fortuitos)”⁶⁷

“Será que ele, por exemplo, concebe um mundo em que o mito desapareceu e em que a razão é, finalmente, livre? Ou será que espera, desesperadamente, que a Main Street e Las Vegas possam fornecer uma base adequada para o continuar de uma estrutura mítica? Ou será que ele, com um desespero ainda mais justificado, assume que, num mundo em que todos os mitos podem ser descobertos, a sagacidade - com o seu poder alusivo e integridade - pode funcionar como o equivalente cético da crença?”⁶⁸

Num momento inicial, dir-se-ia que tanto Nuno Brandão Costa como Peter Märkli alinham na primeira conceção de Rowe, onde o “mito desapareceu e em que a razão é, finalmente, livre”.⁶⁹ Isto porque tanto a sua arquitetura, concisa e clara, de aparente “razão livre”, como a fotografia da arquitetura, de aparente “estilo neutro”, expositiva da realidade (raramente a obra destes arquitetos é fotografada, por exemplo, na presença de um pôr-do-sol dourado), apontam nesse sentido.

Ainda assim, olhando para a terceira conceção de Colin Rowe, onde a sagacidade “pode funcionar como o equivalente cético da crença”,⁷⁰ talvez se entenda melhor a obra dos dois arquitetos. Céticos porque, se os mitos podem hoje ser sempre desmascarados, ser cético é uma variação do ser crente, como dizia, voltando ao início da dissertação, Etienne no *Rayuela*- “No final, um acto de fé como sempre”.⁷¹ O ceticismo denota-se no constante

65. Costa, Nuno Brandão, *Porosis: the architecture of Nuno Brandão Costa / Images André Cepeda* (Monade: Lisboa, 2017), 21.

66. Ver website do arquiteto, <http://www.studiomaerkli.com/>.

67. Sontag, *Sobre o estilo* in *Contra a Interpretação*, 33.

68. “Does he, for instance, conceive of a world in which myth has gone away and in which reason is, at last, ideally free? Or does he, desperately, hope that Main Street and Las Vegas can provide an adequate base for a continuing mythic structure? Or does he, with even more justified desperation, assume that, in a world where all myths can be uncovered, wit- with its allusiveness and integrity- can operate as the skeptical equivalent of belief?”, Rowe, *Robert Venturi and the Yale Mathematics Building*, *Oppositions* reader, tradução livre do inglês, 146.

69. *Ibidem*, 146.

70. *Ibidem*, 146.

71. Cortázar, *O Jogo do Mundo (Rayuela)*, 506.



André Cepeda, casa na
Maia, 2020.

questionamento da razão das coisas, das coisas da arquitetura no caso. Sejam elas a relação entre sala e cozinha, a escolha de materiais ou a relação entre a casa e o território. Há uma certa estranheza na obra de Märkli e Brandão Costa que parece estar relacionada diretamente com o fortuito da realidade, numa adaptação constante da arquitetura, um anti-dogma (em Märkli esta situação manifesta-se no evoluir da sua arquitetura, porque olhando exclusivamente para as suas primeiras obras poder-se-ia ficar com a impressão de um trabalho bastante dogmático). No fundo, a razão das coisas vem, quase sempre, da realidade que nem sempre é racional. Tal como *O Estrangeiro* de Camus, também a maioria das fotografias aqui expostas relativas aos dois arquitetos expõem algo de “absurdo e fortuito” por serem “lúcidas e expositivas”. O que, para além disso, tem tudo que ver com a condição fotográfica que Roland Barthes vai avançando: “(...)o gesto da criança que aponta qualquer coisa com o dedo e diz: Ta, Da, Ça! Uma fotografia está sempre na origem deste gesto; ela diz: isto, é isto, é assim! Mas não diz mais nada”.⁷² Esta abordagem à arquitetura tem ligação direta com a condição atual que Michel Houellebecq, mais uma vez, tenta evidenciar:

“A introdução maciça de referências, escárnio, ironia e humor nas representações minou rapidamente a atividade artística e filosófica, transformando-a em retórica generalizada. Toda a arte, como toda a ciência, é um meio de comunicação entre os homens. É evidente que a eficácia e a intensidade das comunicações diminuem e tendem a anular-se no momento em que surge a dúvida sobre a veracidade do que se diz, sobre a sinceridade do que se exprime (pode-se imaginar, por exemplo, uma ciência irónica?). A contínua desintegração da criatividade nas artes é, assim, apenas mais um aspeto da atual impossibilidade de conversação. De facto, tudo se passa na conversa atual como se a expressão direta de um sentimento, de uma emoção, de uma ideia se tivesse tornado impossível, porque considerada demasiado vulgar. Tem tudo de passar pelo filtro deformador do humor, que, naturalmente, acaba por se esvaziar e se transforma num silêncio trágico.”⁷³

Porém, há diferenças nos arquitetos. Focamo-nos na exposição fotográfica das suas obras. Não será demais notar a ligação arquiteto-fotógrafo que Nuno Brandão Costa tem com André Cepeda e que, no caso de Peter Märkli, não tem equivalente (que seja demonstrado nas duas monografias com o seu trabalho, o que já indicia algo). Nesta ligação manifesta-se a preocupação da coesão fotográfica e um reconhecimento da importância da imagem fotográfica da arquitetura. No caso de Peter Märkli, esta sensi-

72. Barthes, Roland, *A Câmara Clara* (Edições 70: Lisboa, 1998), 17.

73. “The massive introduction of references, derision, irony, and humor into representations has rapidly undermined artistic and philosophical activity by transforming it into generalized rhetoric. All art, like all science, is a means of communication between men. It is obvious that the effectiveness and intensity of communications diminish and tend to cancel each other out the moment doubt arises on the veracity of what is said, on the sincerity of what is expressed (can one imagine, for example, an ironic science?). The ongoing disintegration of creativity in the arts is thus only another aspect of the most contemporary impossibility of conversation. In fact, everything happens in current conversation as if the direct expression of a feeling, of an emotion, of an idea had become impossible, because deemed too vulgar. Everything must pass through the distorting filter of humor, which of course ends up empty and turns into tragic muteness”, Houellebecq, *Approaches to Disarray*, Purple Magazine, tradução livre do inglês, <https://purple.fr/magazine/fw-2016-issue-26/michel-houellebecq-exhibition-at-the-palais-de-tokyo-paris/>.

bilidade tanto pode estar ausente, como a maior distanciação em relação às fotografias da sua obra seja uma tomada de posição consciente. Consciente, porque revela a necessidade da fotografia, mas confere-lhe reduzido destaque -uma “ecologia” da imagem fotográfica:

“E só porque elas [as fotografias] são um recurso ilimitado, que não pode ser esgotado pelo desperdício consumista, há ainda mais razões para aplicar o remédio conservacionista (...) será necessária uma ecologia não só das coisas reais mas também das imagens.”⁷⁴

De qualquer forma, nas fotografias da arquitetura de ambos, denota-se esta tendência, como em Camus, do “estilo neutro” que, já se sabe, não o é.

“O camp é (re)pitamo-lo) a relação com o estilo numa época em que a adoção do estilo- enquanto tal- se tornou absolutamente questionável. (Na época moderna, cada novo estilo, a não ser que se mostre francamente anacrónico, surgiu como um antiestilo.)”⁷⁵

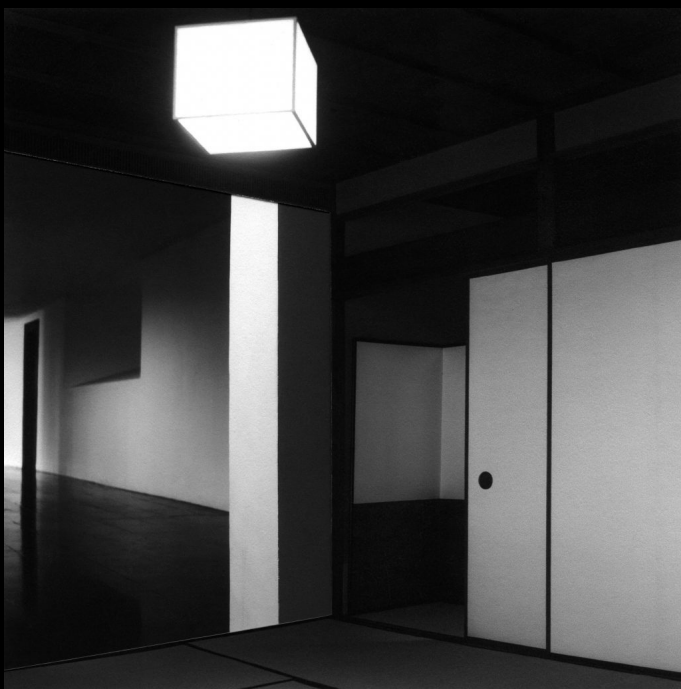
Por fim, numa diferença “menos fotográfica” que talvez ajude a elucidar a diferença “fotográfica”, convém notar a separação geracional entre os dois arquitetos. Peter Märkli nasceu na década de 50, Nuno Brandão Costa na década de 70. Neste intervalo, foi-se concretizando, segundo Susan Sontag, uma transformação cultural que talvez explique a abordagem aparentemente mais séria (na vontade de exprimir na arquitetura convicções que transformam a realidade) de Märkli em oposição à maior impassividade aparente de Nuno Brandão Costa:

“Uma coisa a que não seria exagerado chamar mudança de maré em toda a cultura, uma transmutação dos valores- para a qual existem muitos nomes (...) Utilizemos o termo de Nietzsche: tínhamos entrado, entrado verdadeiramente, na era do niilismo (...) a própria seriedade se encontrava já numa etapa inicial de perda de credibilidade na cultura em geral (...) Passados 30 anos [anos 90], a corrosão dos padrões de seriedade já está praticamente finalizada, com a ascensão de uma cultura cujos valores mais inteligíveis e persuasivos provêm das indústrias do entretenimento. Nos dias que correm, a própria ideia do que é sério (e do que é honrado) parece bizarra, «irrealista», para a maioria das pessoas e, quando reconhecida- enquanto decisão arbitrária de temperamento-, provavelmente também pernicioso.”⁷⁶

74. “And just because they [fotografias] are an unlimited resource, one that cannot be exhausted by consumerist waste, there is all the more reason to apply the conservationist remedy (...) it will require an ecology not only of real things but of images as well”, Sontag, *On Photography*, tradução livre do inglês, 180.

75. Sontag, *Notas sobre o camp* in *Contra a Interpretação*, 388.

76. Sontag, *Posfácio- Trinta anos depois* in *Contra a Interpretação*, 411.



a. Dayanita Singh, Architectural Montages- 3, 2021.
b. Forte Vermelho, Nova Delhi, autor e data desconhecidos.
c. Kandalama Hotel, projeto de Geoffrey Bawa, autor desconhecido, 1994

1- exposição Dayanita Singh em Serralves- série “Architectural montages” (2019-2021)- utilização da fotografia como projeto de arquitetura pela colagem realista ou pela cópia.

2- procura por imagens da série na internet- escassas- aqui exposta, uma imagem encontrada no website da revista Architectural Review, especialmente abstrata.

3- na procura, um artigo surge no website da revista Architectural Digest: “Retrato de uma Nação”, a Índia, em fotografias- uma fotografia espetacular do “Forte Vermelho” em Nova Delhi- um sonho, uma cidade de Italo Calvino- autor da fotografia desconhecido.

4- relembra-se Geoffrey Bawa, presente na exposição de Dayanita Singh- as rochas que envolvem o interior do hotel Kandalama, por si projetado no Sri Lanka.

“As referências são, assim, mais uma atmosfera ou clima do que um meio para fazer uma reconstrução estilística. São todas bastante «difíceis», dizendo respeito a personalidades e períodos da cultura arquitectónica com fundas e íntimas contradições e sugestões secretas em que a inteligência do arquitecto estava muitíssimo empenhada numa forma de expressão eloquente: a pureza de um Ledoux, o rigor apaixonado de um Loos, a limpeza europeia e mediterrânica de um certo racionalismo italiano estão presentes, não enquanto formas, mas como alusões a um clima, a uma civilidade e a uma forma de vida.”⁷⁷

A citação que vemos acima transcrita teve origem num artigo de Michele Achilli, de 1960, a propósito da primeira casa de Aldo Rossi com Leonardo Ferrari. Em suma, fala-nos sobre a maneira como as referências dos arquitetos se manifestaram na sua primeira obra, “(...)não enquanto formas, mas como alusões a um clima, a uma civilidade e a uma forma de vida”.⁷⁸ Sobre este tópico aqui iniciado, *mediterrâneo*, as fotografias apresentadas têm como elo comum fundamental, não as referências a que remetem (embora a arquitetura vernacular do Mediterrâneo esteja sempre presente, de uma forma generalista), mas acima de tudo essa alusão *a uma forma de vida* que se foi criando pela costa do Mediterrâneo (europeia, no caso). Uma *way of life* menos nacionalista que a americana,⁷⁹ mas com um *ethos* vincado, com evidências estéticas que aqui se dão notícia através das fotografias— especialmente de casas de férias e pequenos apartamentos de veraneio.

Cadaqués, vila de pescadores na Catalunha, foi a partir do pós-guerra (2^a Guerra Mundial) exemplo duma “invasão” de artistas, intelectuais e até ex-aristocratas que transformaram num desejável destino de veraneio e ócio o que até então era apenas uma vila pobre e desconhecida.⁸⁰ Federico García Lorca ou Salvador Dalí, por exemplo, passaram por lá. E, se as qualidades (geográficas) desta vila na Costa Brava explicam em parte a sua escolha como destino de veraneio, as fotografias focam-se, não no panorama geral da região mas no seu oposto, o lugar de máxima intimidade, o quarto.

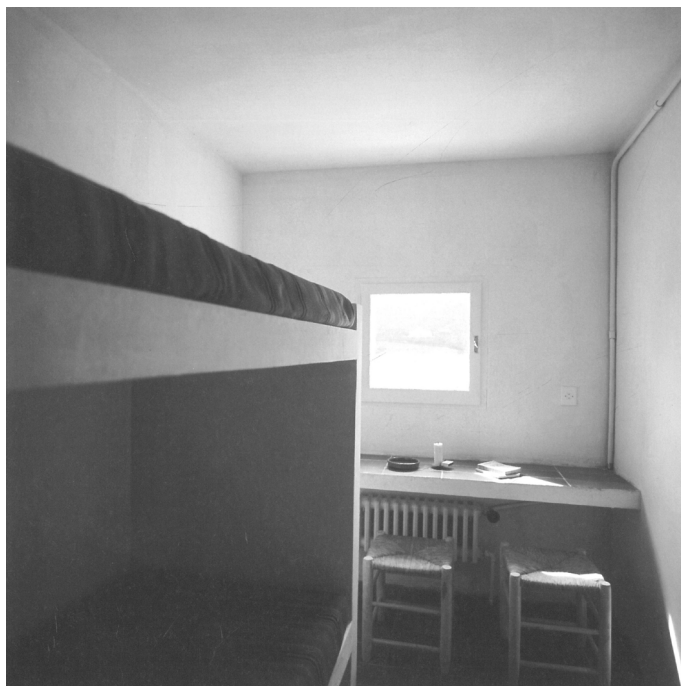
O quarto, mais particularmente o quarto com beliches normalmente destinado às crianças e que existia em grande parte das casas de férias de Cadaqués, como testemunho espacial de uma forma de vida que se adivinha pelas fotografias. No fundo, a construção de uma referência através das imagens fotográficas.

77. Achilli, Michelle, *4 case per le vacanze dell'anno prossimo, Fantasia 2* (1960) in Lopes, Diogo Seixas, *Melancolia e Arquitetura* (Orfeu Negro: Lisboa, 2016), 65.

78. *Ibidem*, 65.

79. Referimo-nos à *American way of life* ou *American way*, popularizada após a Segunda Guerra Mundial com a consolidação do poder económico e bélico dos Estados Unidos da América. Ambos os presidentes Bush, por exemplo, advocaram esta forma de vida americana que tem na liberdade individual, democracia, felicidade e meritocracia capitalista alguns dos seus valores mais fortes. Esta *way of life* tinha, evidentemente, uma conotação nacionalista.

80. Alegre, Nacho, *The Modern Architecture of Cadaqués: 1955–71* (Apartamento Publishing: Barcelona, 2020), 14.



a. Francesc Catalá-Roca,
apartamentos Planc, Ca-
daqués, Espanha, 1964.
b. Giorgio Casali, casa
Lanfranco Bombelli, Ca-
daqués, Espanha, 1963.

Numa primeira fotografia de Francesc Catalá-Roca, o quarto do piso inferior de um dos três apartamentos Pianc, dos arquitetos Peter Harnden e Lanfranco Bombelli (1964). Virado para o mar, para a vila e para o pôr-do-sol, o quarto é apenas iluminado pela pequena janela que se observa na fotografia. Estreito, pintado a branco tal como a infra-estrutura à vista (discreta) e caixilho, mostra-nos o mínimo de objetos e uma mesa (plano horizontal, endossado às paredes, possivelmente de betão pintado de branco e revestimento superior cerâmico). Para além disso, o beliche de dois colchões individuais numa estrutura simples, provavelmente de betão branco idêntica à mesa. Apesar da pequena dimensão da janela, a luz que por ela passa tem impacto na mesa que se vira para o mar. A simplicidade é evidente e a dimensão e disposição do quarto não deixam dúvida (nem alternativa) às “funções” a que este se destina. Não será, usando o termo mais convencional, uma divisão para *estar*.

Também o quarto da casa de Lanfranco Bombelli em Port Alguer, projetado pelo próprio com Peter Harnden (1963), partilha muitas das características observadas na fotografia anterior do quarto do apartamento Pianc. A fotografia deste quarto é de Giorgio Casali, ainda que esteticamente se assemelhe às fotografias também a preto e branco de Francesc Catalá-Roca. Desta vez o beliche encontra-se incrustado na parede lateral do quarto e a sua face exterior é complanar ao armário também incrustado na mesma parede. O quarto apresenta um nível de minimalismo idêntico ao anterior. Bancos em verga em tudo similares aos da fotografia anterior adivinham-se, tal como uma secretária virada para a janela, no fundo do quarto estreito. O plano criado pelo armário e beliches não empresta dinâmica ao quarto. Lembra-se Álvaro Siza, no seu texto *Construir*: “Se é demasiado contido, deixa de respirar e morre.”⁸¹

Mais um quarto, desta vez de hóspedes/crianças da casa Senillosa, de José Antonio Coderch (1955/1956). Tal como os projetos anteriores, a casa encontra-se em Cadaqués e a fotografia é, de novo, de Francesc Catalá-Roca. À primeira vista, o quarto é em tudo equivalente aos anteriores: estreito, caiado a branco, beliches individuais, cadeira de madeira, a simplicidade geral. Contudo, há algo na fotografia que sugere uma qualidade superior (a constatação da qualidade do arquiteto pode ou não influenciar essa perspetiva). Veja-se a dinâmica do espaço: radical no dimensionamento e proporções (o espaço mínimo que sobra para além dos beliches); o desenho original da estrutura que suporta os beliches, que neste

81. Siza, Álvaro, *Construir, 01 Textos* (Parceria A. M. Pereira: Lisboa, 2019), 25–26.



Francesc Catalá-Roca,
casa Senillosa, Cadaqués,
Espanha, 1956.

caso não se encontram “encaixotados” tal como nos quartos anteriormente expostos (*respiram?*); o armário que não vai até ao teto e recua em relação à profundidade das camas, de caráter mais objetual; os candeeiros de Miguel Milá; a ligação entre a janela e a luz com os beliches -a possibilidade de ver o exterior a partir da cama, com a janela na direção da cabeceira, numa relação que sem ser frontal e óbvia, existe, lateralmente.

No fundo, usam-se aqui estas fotografias por duas razões distintas. Por um lado, para fazer uma comparação possível de três divisões idênticas, com base em imagens de uma estética semelhante. Por outro lado, especular sobre a política inerente aos espaços apresentados: estes quartos estreitos, simples, estritamente para o descanso (levando o raciocínio ao limite), denotam convicções, da parte dos seus autores e clientes (não raras vezes coincidentes) sobre formas de viver. Poderíamos dizer que as reduzidas dimensões destes quartos e a estética que lhes é inerente - e que as fotografias apenas confirmam - tentam convencer-nos que a vida, de veraneio pelo menos, é no exterior, pouco materialista. No limite, humilde. Isto, contudo, sem esquecer que todos os projetos aqui expostos de habitações em Cadaqués são precisamente para uma camada rica e educada da sociedade, uma elite que tem nesta realidade “descomplicada” do Verão um contraponto à vida na cidade, no resto do ano. A simplicidade pouco materialista referida existe, aqui, como evasão.

Como conclusão da sequência anterior, uma fotografia da casa em Palaio Phaliro (Atenas), do atelier 66, de Dimitris e Suzana Antonakakis (1967). Aqui o foco vai para a presença das crianças e o que elas podem significar na interpretação da imagem, para além da observação das diferenças entre esta e o conjunto das anteriores.



a. Casa em Palaio Phaliro,
Atenas, Grécia, autor
desconhecido.
b. André Cepeda, Quinta
de Bouços, 2008.

A fotografia, menos *pálida* e mais *vigorosa* e contrastante que as antecedentes, condiz com a arquitetura apresentada. Há uma complexificação dos elementos arquitetónicos que têm que ver com a linguagem destes arquitetos gregos e, possivelmente, com o facto de esta ser uma casa na cidade, ainda que perto do Mediterrâneo. De qualquer forma, pressente-se uma alusão “(...)a um clima, a uma civilidade e a uma forma de vida”,⁸² idêntica às casas de Cadaqués. Mantém-se o branco, as madeiras, a rudeza do piso (de pedra desta vez). Contudo, observa-se uma complexidade nas aberturas para o exterior e na construção do móvel que é suporte do beliche (desta vez individual e não duplo) ausente na Costa Brava.

A fotografia é dominada pelas duas crianças que lêem sentadas no chão. Por um lado, elas confirmam a razão de ser do desenho das janelas quase encostadas ao piso e da proporção e desenho do beliche e das prateleiras que o conformam (tudo bastante baixo). Mas, mais do que isso, as crianças retiram ambiguidade ao espaço. A ambiguidade possível dos quartos, no sentido da sua multiplicidade funcional, da razão de ser das suas proporções, no fundo, das características já enumeradas relativamente aos quartos de Cadaqués, desaparece. A sua presença torna a fotografia, praticamente sempre, pedagógica. Especialmente se elas se estiverem a dedicar a atividades como a leitura ou, por hipótese, a *brincar*. A moralidade afirmativa que se deteta⁸³ retira liberdade (e cria, certamente, simpatia).

Nuno Brandão Costa estará, provavelmente, ciente das implicações explanadas sobre as crianças nas fotografias (acima de tudo num registo mais próximo do documental), quando decidiu colocar no seu livro *Porosis* uma fotografia com três, na Quinta de Bouçós. No entanto, esta fotografia ultrapassa, ou diverge (dependendo da subjetividade do *spectator*),⁸⁴ da condição das fotografias de arquitetura de moral afirmativa. Esta situação dá-se devido à estética e conteúdo da imagem em questão. A textura da fotografia (altamente granulada, tira partido da textura dos materiais apresentados) e os grandes contrastes do preto e branco distanciam-na simultaneamente da *luz opaca* habitual e aproximam-na da estética do *mediterrâneo*.

Ainda assim, a fotografia é singular precisamente pela presença das três raparigas. Duas delas olham a câmara com intensidade, confrontando-a, ou talvez estranhando-a. Não estão absortas numa qualquer atividade que romantize o espaço. Ou antes, estavam absortas, mas foram interrompidas. As três tomavam uma refeição sentadas numa pedra de granito, aparente-

82. Achilli, *4 case per le vacanze dell'anno prossimo*, *Fantasia 2* in Lopes, *Melancolia e Arquitetura*, 65.

83. Buchloh, *Lo siniestro arquitectónico en las fotografías de Andrea Robbins y Max Becher*, *Efecto real— debates posmodernos sobre fotografía*, tradução livre do espanhol, 337.

84. Ver definição de *spectator* de Roland Barthes em *A Câmara Clara*, 34.



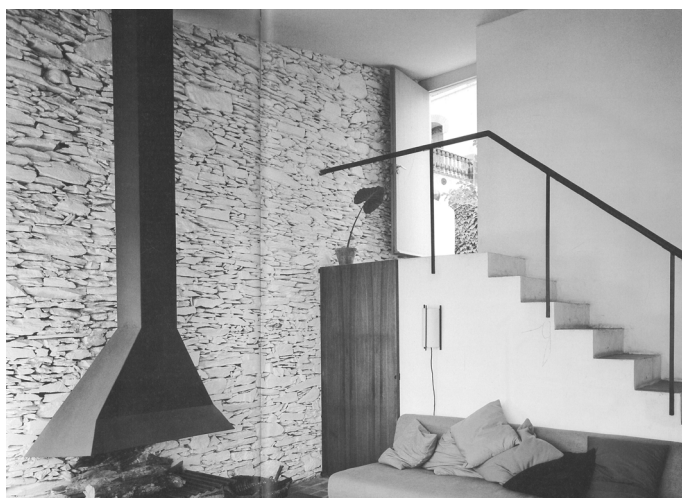
Pierre Berdoy, casa
Coderch-Milà, Cadaqués,
Espanha, 1958.

mente parte do torno de um antigo lagar. Esta modesta apropriação espacial, a conjugação de dois tempos (o granito severo, sem data, antigo, e as crianças- a juventude) e o olhar das duas raparigas tornam a situação singular. A fotografia merece destaque no *Porosis* (duas páginas completas).

Retornando ao *mediterrâneo*, ainda alguns comentários. Mantém-se a simplicidade, por exemplo, num dos quartos da casa dividida entre as famílias de José Antonio Coderch e Leopoldo Milá, desenhada pelo próprio com Manuel Valls i Vergés (1958). Quase conventual, no que à estética concerne -a brancura, da fotografia pelo menos, e as gravuras dos santos a isso ajudam. Há uma consideração pela pré-existência, seja na reutilização dos materiais construtivos, no seu destaque visível ou na conciliação entre a modernidade dos arquitetos intervenientes e o vernacular da vila, que é transversal nos projetos de Cadaqués.

“Os interiores eram pavimentados com azulejos cerâmicos e quase não havia mobília - algumas cadeiras enea (a tradicional cadeira espanhola de costas direitas usada pelos músicos de flamenco), mesas, prateleiras, bancos ou beliches embutidos que tinham sido caiados de branco como todas as paredes e tectos. Era como a arquitetura popular de Ibiza, mas tremendamente moderna. Uma revelação, como eu disse. (Substituir móveis - ou muebles, que em espanhol se refere a algo móvel, ou movível - por prateleiras embutidas foi uma obsessão tão grande que acabou por também infetar os interiores urbanos; durante anos, todos os apartamentos de Barcelona vinham com estas mudanças de nível, degraus e prateleiras).”⁸⁵

85. “Interiors were paved with ceramic tiles, and there was almost no furniture –a few enea chairs (the traditional Spanish chair with a straight back used by flamenco musicians), tables, shelves, benches, or built-in bunk beds that had been whitewashed like all the walls and ceilings. It was like popular architecture in Ibiza but tremendously modern. A revelation, as I said. (Substituting furniture –or muebles, which in Spanish references something movable, or movable –for built-in shelves was such an obsession that it ended up infecting urban interiors as well; for years every Barcelona apartment came with these level changes, steps, and shelves).”, Tusquets, Oscar, Foreword, *The Modern Architecture of Cadaqués 1955–71*, tradução livre do inglês, 8.



86. "The origin of the metal fireplace was Peter Harnden's house in Orgeval. He had bought and repaired a village house there. The house had a large living room in the former barn, and he had placed an iron fireplace there, painted in black. When Coderch visited us in Orgeval, he saw this fireplace and was impressed. He asked for the reason behind it. We said, «Well, fire is like life. It has a presence, and it also has a function, which is to release heat». If you make a chimney in a stone wall it doesn't heat you up at all. A metal fireplace acts as a radiator and quickly warms you up. Coderch asked Peter for permission to introduce the metal fireplace in Spain, and he said he could do whatever he wanted, and that's how it all started", Alegre, *The Modern Architecture of Cadaqués: 1955–71*, 59.

a. Francesc Catalá-Roca, casa Senillosa, Cadaqués, Espanha, 1959.

b. Giorgio Casali, casa Mary Callery, Cadaqués, Espanha, 1967.

"A origem da lareira metálica foi a casa de Peter Harnden em Orgeval. Ele tinha comprado e reparado uma casa de aldeia. A casa tinha uma grande sala de estar no antigo celeiro e ele colocou lá uma lareira de ferro, pintada de preto. Quando Coderch nos visitou em Orgeval, viu esta lareira e ficou impressionado. Perguntou-nos qual a razão de ser da lareira. Nós respondemos: «Bem, o fogo é como a vida. Tem uma presença e também uma função, que é a de libertar calor». Se fizermos uma chaminé numa parede de pedra, ela não nos aquece de todo. Uma lareira de metal funciona como um radiador e aquece-nos rapidamente. Coderch pediu autorização ao Peter para introduzir a lareira metálica em Espanha, e ele disse que podia fazer o que quisesse, e foi assim que tudo começou."⁸⁶

Nas salas de estar, o destaque vai para as lareiras de ferro, entretanto um símbolo destas casas. Nas suas variações, mais “internacionais” no caso de Harniden & Bombelli, mais “catalãs” em Coderch ou Correa & Milá (“(...) *eles eram mais «Estilo Internacional», enquanto nós éramos mais «Escola de Barcelona»*”),⁸⁷ traços partilhados: mobília embutida, paredes em pedra aparente e as lareiras. Contudo, desconfia-se que o nivelamento que estas fotografias a preto e branco dão à arquitetura não favorece a singularidade dos projetos. Ou antes, o nivelamento produzido por estas fotografias contribui para uma identidade mais coesa deste *mediterrâneo* de Cadaqués.

Num outro *mediterrâneo*, a obra do arquiteto Alberto Ponis na Sardenha. Comparando a monografia da sua obra na ilha⁸⁸ com o livro *The Modern Architecture of Cadaqués 1955-71*, a abordagem fotográfica similar salta à vista. Raras imagens a cores, maioria a preto e branco, contrastes moderados e tendência a captar a luz natural de forma a favorecer a ilusão de tridimensionalidade na fotografia. Apesar da distância geográfica, há parecenças no tempo cronológico dos dois casos e no tratamento da pré-existência. Na casa onde Alberto Ponis viveu quando primeiro chegou à ilha (diferente das casas que projetou) vemos a viga de madeira, que suporta o telhado, não pintada. Uma casa modesta (“(...) *uma estrutura de um só piso, tão simples e modesta como os stazzi da paisagem circundante (...)*”).⁸⁹ Terá esta modéstia a ver com os arquitetos de Cadaqués?

Um à parte. Numa comparação só possível através da fotografia, a sala de Alberto Ponis e a sala da casa sul em Hanayama, de Kazuo Shinohara (1966-68). Em ambas as situações se faz uso das vigas de madeira, de suporte da cobertura, não pintadas. Apesar disso, o contraste é visível no espaço apreensível total. A semelhança nas vigas é apenas isso. Na casa de Kazuo Shinohara a construção do espaço é feita de formas geométricas sintéticas, há uma depuração da linguagem arquitetónica. Na casa de Alberto Ponis, o artifício do arquiteto é menos visível.

87. “they were more «International Style», while we were more «Escola de Barcelona»”, Tusquets, Foreword, *The Modern Architecture of Cadaqués 1955-71*, tradução livre do inglês, 8.

88. Brandolini, Sebastiano (Ed.), *The Inhabited Pathway: the built work of Alberto Ponis in Sardinia* (Park Books: Zurique, 2016).

89. “a single-story structure, as simple and modest as the stazzi of the surrounding countryside”, Brandolini (Ed.), *The Inhabited Pathway: the built work of Alberto Ponis in Sardinia*, tradução livre do inglês, 82.



a. Douglas Kahn, primeira
casa e escritório de Al-
berto Ponis na Sardenha,
Itália, 1974.
b. Hiroshi Hueda,
casa Tenmei de Kazuo
Shinohara, Japão, 1988.



Frame do filme "O Desprezo", de Jean-Luc Godard.

Epílogo mediterrânico.

Michel Piccoli e Brigitte Bardot vagueiam pelo salão da casa Malaparte no filme *Le Mépris*, de Jean-Luc Godard (1963). A casa, construída no topo de um rochedo na ilha italiana de Capri, poderia ser um fiel exemplo da arquitetura mediterrânica que aqui se foi analisando. Porém, é mais do que tudo uma exceção. A pureza do seu volume e a sua agressividade, para além da cor vermelha do seu exterior, fazem com que esta casa se distancie de igual forma da arquitetura vernacular do mediterrâneo e da arquitetura moderna que lhe seguiu os passos. O local extraordinário da sua implantação e a desconsideração quase absoluta das características habituais do *construir* nesta geografia, nos anos 60, explicam em parte o estatuto lendário da casa. O projeto de Adalberto Libera (que apenas serviu de base para o resultado final) e o seu cliente controverso (o escritor Curzio Malaparte) podem ser outra das partes da explicação. E o facto da casa ter sido palco de filmes como *Le Mépris* também para isso contribuirá.

Ainda assim, a fotografia escolhida para representar este outro *mediterrâneo* é do interior da casa, porque é este interior que satisfaz o desejo que o exterior sugere. O exterior, com a sua estranheza, relutante em se deixar categorizar, mágico porque desconhecido e inacessível, cria a expectativa: o desejo de *violação* (segundo Sontag) do privado que a fotografia efetiva. Novamente Roland Barthes, sobre o privado:

*“não é apenas um bem (sob a alçada das leis históricas da propriedade), como ele é também, e para além disso, o lugar absolutamente precioso, inalienável, em que a minha imagem é livre (livre de se abolir) (...)”*⁹⁰

90. Barthes, *A Câmara Clara*, 138.

Assim, seguindo a lógica da “publicidade do privado”, este *still frame* do *Le Mépris* é interessante, visto que satisfaz ao dar-nos a conhecer o interior da casa, porém através da ilusão da narrativa cinematográfica, que é por sua vez descontextualizada no processo de paragem do tempo que o *frame* implica. Há uma irrealidade em todo este processo que a arquitetura da casa confirma- as janelas enormes, com a sua moldura volumosa, não são nem janelas horizontais nem verticais, e também não são vãos completos de passagem para o exterior, assemelhando-se a quadros com os seus enquadramentos da paisagem idílica. Há uma dureza, uma gravidade e um certo absurdo no espaço- pela conjugação das personagens e da sua forma de vestir formal com o sofá azul, com a pedra do chão e com o quadro que é a janela. Michel Piccoli e Brigitte Bardot confirmam o que, à falta de melhores palavras, poderá ser a nobreza decadente deste espaço, que evoca em igual medida silêncio e espanto. A sua solenidade está, portanto, no pólo oposto da informalidade das casas de Cadaqués e esta fotografia, de baixa qualidade e desenquadrada como *frame* que é, confirma que o espaço lhe sobrevive (como nos avisou Sugimoto).



a. Brassai, "Fumeurs préparants les pipes", 1931.
b. Brassai, "The Quarrell", 1936.
c. Dominique Nabokov, sala de estar da fotógrafa Nan Goldin em Greenwich Village, Nova Iorque, E.U.A., 1998.



Frame do filme "Os meus amigos", de Mario Monicelli.

Zoom out. Se, até aqui, a grande maioria das fotografias estava relacionada com o privado ou surgia de análises que partiam de espaços de intimidade, a partir daqui as fotografias aumentam a distância focal e destacam um espaço público ou uma relação entre público e privado. Em suma, fotografias como representações da cidade ou, mais genericamente, de um território.

As primeiras três fotografias associam-se devido à natureza do espaço público da cidade e a análise prossegue depois num *zoom out* ainda maior. O desenho desse espaço é analisado, mas não conforme uma lógica habitual na arquitetura- examinam-se desenhos rigorosos, geométricos, conferem-se fotografias que se comparam com os desenhos, visita-se o local em questão (quando é possível), retiram-se conclusões. Neste caso, pensar e escrever sobre a realidade de determinada fotografia é um processo em grande medida conjectural, pois apenas do esmiuçar da superfície fotográfica não é possível recolher respostas arquitetónicas concretas: sobre formas, matérias, tempo. Paradoxalmente, é através de fotografias que é criado grande parte do imaginário arquitetónico.

Um *frame* de um filme é, mais uma vez, o ponto de partida. Retirada do *Amici Miei* (1975), de Mario Monicelli, a fotografia é de uma rua de Florença, em meados dos anos setenta. Os carros sobressaem, pelo menos na tentativa de fixar uma época. Todavia, o que chama mais a atenção é a “economia” da rua ou, por outras palavras, a simplicidade dos elementos que a compõem: o emprego claro dos materiais, a repetição do edificado, a iluminação pública adossada às fachadas ou a contenção na sinalética de trânsito. E, ainda que esta “economia” atraia, fá-lo como mero *studium*, numa imagem que é apesar de tudo banal no seu contexto. Aqui, a escolha deveu-se a algo relacionado com a simplicidade do desenho urbano que o *studium* trans-



Ugo Mulas, bar Jamaica,
Milão, Itália.

mite, mas que dele sobressai por surgir como alusão a uma memória vaga: os passeios ininterruptos, discutidos várias vezes em contexto académico. Estes passeios, ao contrário da *praxis* contemporânea, não estão constantemente a sofrer quebras, seja para albergar lugares de estacionamento ou rematar esquinas com passadeiras para peões. Tal como a fotografia comprova, o seu desenho é claro. A inteligibilidade que a rua ganha com este desenho dota o espaço duma liberdade notória, que é o fator de maior semelhança com as próximas fotografias. A continuidade do espaço urbano é o fator chave da imagem. Com certeza, a quantidade relativamente baixa de automóveis na época e a menor preocupação quanto aos perigos da rua ajudam na simplicidade do espaço, mas a ideia sobrevive.

Numa outra fotografia, o espaço público aparece-nos com acutilância por razões diferentes. A fotografia é tirada por Ugo Mulas, fotógrafo italiano, em meados da década de cinquenta. Também a preto e branco, mas de uma qualidade superior, é esteticamente herdeira de fotógrafos como Eugène Atget, que fotografava a soturna Paris no século XIX e XX. Nela vemos o bar Jamaica, na zona de Brera, em Milão. Nesta fotografia do bar Jamaica, e apesar da banalidade do seu *studium* (esteticamente falando, basta inserir “europe fifties italy b&w [black and white ou, em português, preto e branco]” e verificar a abundância de imagens de idêntico efeito na internet), sente-se o “fantasmático” a que Roland Barthes alude n’*A Câmara Clara*. Aqui, tal como Barthes o afirma, o desejo é de “habitação” deste espaço, num duplo movimento -“(...)visão que parece levar-me para a frente, para um tempo utópico, ou levar-me para trás, para não sei que parte de mim mesmo(...)”.⁹¹ O imaginário de uma *dolce vita* ou a cidade “improvisada” (na informalidade da esplanada em relação à rua) ajudam a este “desejo de habitação”.

91. Barthes, *A Câmara Clara*, 62.

Praça da vila de Telč, Chéquia, Arquivo Nacional Checo -Arquivo da cidade de Telč, autor desconhecido.



De seguida, a praça principal da pequena vila de Telč, na Morávia (agora parte da Chéquia). A fotografia foi retirada do livro *Architecture Without Architects* de Bernard Rudofsky. No livro, a fotografia aparece inserida no capítulo “Arcades” e, embora as arcadas sejam parte importante deste espaço (e enfatizadas no contraste da fotografia a preto e branco), a atenção vai para o grande vazio central. Usando os escassos automóveis e transeuntes presentes como escala, compreende-se o imenso da praça. A demarcação evidente entre edificado e plano horizontal desocupado dá a força à imagem. E, surpreendentemente, a disformidade da geometria do vazio só torna o espaço mais interessante, pelo menos da perspetiva da fotografia.

Importa apontar o carácter anónimo da arquitetura nestas fotografias. A de Ugo Mulas surgiu através de uma página de *tumblr*⁹² na internet. Depois de alguma pesquisa, foi possível decodificar o autor da fotografia e o seu contexto. No limite, informações prescindíveis para o tipo de análise feita, que apenas pressupõe a subjetividade da imagem. De qualquer modo, anónima na sua informalidade e na maneira como a arquitetura é plano de fundo. Já a praça de Telč do livro de Rudofsky, como prova da qualidade do conjunto anónimo, da diferença na repetição, uma alusão a uma tradição.

As três fotografias apresentam semelhanças e diferenças a registar. Em relação às semelhanças, todas partilham uma certa liberdade do espaço público, o que, arquitetonicamente falando, poderá traduzir-se numa presença “natural” ou “desafogada” do espaço vazio: informal ou atemporal (escolher consoante a “poética” da situação), anónimo no sentido que Rudofsky lhe deu. A questão que se coloca: desenhar ou não o vazio?

92. Ver website, <https://revolver.tumblr.com/>.

Lembramos a esse respeito Jean-Philippe Vassal:

*“Como é que a praça Jemaa el Fna, que não foi construída por nenhum arquitecto nem por nenhum urbanista, se tornou num lugar de espectáculo permanente, onde há arte, acrobatas, músicos, encantadores de serpente, poetas? Aqui não é o espectador ou o espectáculo que se adapta à circulação das viaturas, é o inverso, são estas que evitam o espectáculo.”*⁹³

Por outro lado, uma das diferenças a apontar tem precisamente a ver com as razões pelas quais as fotografias em questão inspiram a mencionada liberdade do espaço público: na Florença do filme de Monicelli, a liberdade surge devido ao desenho dos passeios e à sua ligação com a rua; na praça de Telč, devido ao plano horizontal limpo do vazio, em contraste com o edificado definido; na fotografia de Ugo Mulas, pelos homens e mulheres presentes, que sentados na esplanada descontraidamente (a experiência na fotografia) criam a liberdade do espaço. Para além disso adivinha-se, no fundo da fotografia, uma forma urbana diferente da habitual dicotomia “quarteirão versus bloco livre”, um híbrido, o que parece ser uma rua semi-privada. Daí a possibilidade de liberdade. Apesar de tudo, uma forma diferente de construir cidade (forma antiga e menos higiénica, presume-se).

Outra das diferenças a apontar que já foi vagamente mencionada deve-se à forma como se tomou contacto com estas fotografias. Uma, retirada dum filme, levanta a questão da sua intencionalidade e validade como objeto de estudo, para além da influência do filme (presumindo que este foi previamente visualizado) na perceção da fotografia que é estática e contradiz (ou reforça) a natureza deste. Por outro lado, a fotografia da praça de Telč foi retirada do livro de Rudofsky *Architecture without Architects* e digitalizada e a de Ugo Mulas retirada de um *blog/rede social*. Ambas, poderíamos afirmar ironicamente, “anónimas”. No fundo, o efeito final para uma análise deste tipo é igual, fotografias que são uma superfície, luz, e, acima de tudo, *vestígios*.

93. Faria, Óscar, *Uma Arquitectura de liberdade*, entrevista a Jean-Philippe Vassal. Público (13-01-2004). <https://www.publico.pt/2004/01/13/jornal/uma-arquitectura-da-liberdade-182929>



a. Vila Anticoli Corrado,
Itália, Gabinetto Fotografico
Nazionale, autor desco-
nhecido. Fotografia editada
por Bernard Rudofsky para
o "Architecture Without
Architects".
b. Prefeitura de Shimane,
Japão, Susumu Higuchi.

Mais duas fotografias retiradas do livro de Bernard Rudofsky. Semelhantes na forma (fotografias a preto e branco, qualidade semelhante, níveis de contraste idênticos), diferentes no conteúdo. Tal como nas três anteriores, não há artifícios nas imagens dignos de nota: estas fotografias tentam cumprir o propósito de documentar. Ainda assim, vale a pena ressaltar que Bernard Rudofsky adaptou muitas das fotografias que lhe foram chegando para fazer parte da exposição *Architecture without Architects* que deu origem ao livro com o mesmo nome: editando-as e recortando-as conforme o que queria enfatizar no discurso. Concentrar-nos-emos no que nos apresentam. De um lado, a vila italiana Anticoli Corrado, do outro, os paraventos naturais na prefeitura de Shimane no Japão. A paisagem, em ambos os casos, é extraordinária: a vila parece encastrada num grande rochedo, a planície japonesa merece o adjetivo pela repetição até ao infinito aparente destes “arbustos paravento”, principalmente se analisarmos a fotografia com mais detalhe e constataremos a sua escala monumental (em média, 15 metros de altura, segundo o livro de Rudofsky). Mas o que liga efetivamente a vila na encosta italiana e as sebes japonesas é a inteligência da sua construção, pese embora os contextos geográficos díspares: a racionalidade na implantação da vila (pouca vulnerabilidade a ataques externos; amplitude da visibilidade para uma vigilância eficaz) e a racionalidade na conceção dos arbustos (que protegem contra os fortes ventos do inverno) são do mesmo tipo. Na sua repetição lógica (os arbustos vão protegendo as casas necessárias e o casario na vila italiana vai-se adaptando ao terreno íngreme) cria-se uma coerência e, eventualmente, um espaço radical. As fotografias, com a gravidade do preto e branco e com a patine que o tempo lhes conferiu, ganharam uma solenidade condizente com o seu carácter documental.

Robbins/Becher, “Paris
Replica Far View”, Tiandu-
cheng, Hangzhou, China,
2015.



No pólo oposto, uma fotografia de Andrea Robbins e Max Becher. Ironicamente, do epítome da solenidade aparatosa: a torre Eiffel. A disparidade entre a fotografia da dupla americana/alemã e as fotografias retiradas do livro *Architecture without Architects* existe num contraste que as aproxima: se as imagens do livro de Bernard Rudofsky foram escolhidas precisamente por atestarem um tipo de “validade intemporal”, de formas de organização do espaço antigas e vinculadas a tradições específicas, a fotografia de Robbins/Becher, do subúrbio chinês da cidade de Hangzhou- Tianducheng, construído no século XXI como imitação da cidade francesa de Paris- é uma fotografia que evidencia uma descontextualização quase absoluta (na criação de um lugar com ligações nulas ao local onde foi implantado), só possível numa lógica de globalização, liberdade e poder económico (no caso, chinês). Contudo, seria também possível argumentar que ambos os casos são anacrónicos: Bernard Rudofsky apresenta a “arquitetura sem arquitetos”, num regresso ao passado como tentativa de o preservar, como exemplo ainda válido de lógicas de construir esquecidas ou desprezadas; a Paris chinesa retorna ao século XIX como exemplo de arquitetura *ao estilo* europeu, pelo menos na sua aparência representativa, neste caso resgatando os espaços simbolicamente mais reconhecíveis da cidade francesa. Se não fossem os edifícios de “aspeto comunista” em plano de fundo, a diferença entre a Paris chinesa e a francesa não seria tão fácil de descortinar, vista a fotografia de relance. Rem Koolhaas, no capítulo “Say ¥€\$ to everything” do seu livro *Mutations*, faz uma provocação:

“hoje existe uma percentagem vasta de pessoas para quem viver sem história não representa qualquer problema. Poderíamos ir mais longe: para essas pessoas, viver sem história é uma aventura apaixonante”⁹⁴

94. Koolhaas, Rem, *Say ¥€\$ to everything, Mutations* (Arc-en-Rêve: Bordéus, 2000), citado em Bandeira, Pedro, *Arquitetura como imagem, obra como representação: subjectividade das imagens arquitectónicas* (Universidade do Minho, 2007), <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/6878>, 147.

Apesar de assumidamente fascinado pela China contemporânea, não deixa de ser justificável citar o arquiteto holandês e relaciona-lo com a fotografia da Paris de Tianducheng. Aliás, Koolhaas também se conecta com Bernard Rudofsky na valorização de geografias que não se assumam parte da cultura Ocidental. Isto porque, se é inegável a influência colonial e comercial do Ocidente na China, projetos como a Paris de Tianducheng, embora reféns do poder simbólico de uma “ideia de Paris”, são acima de tudo uma prova de independência e poder económico do país que os produziu.⁹⁵

Viver sem história pode, por hipótese, permitir a alguns chineses viver com vista para a torre Eiffel num lugar onde continuam a falar a sua língua mãe. Se, por um lado, a falta de um referencial histórica pode significar perda de rumo, por outro lado pode significar liberdade ou, nas palavras de Koolhaas, “*uma aventura apaixonante*”.⁹⁶ Evidentemente, o casal de fotógrafos Andrea Robbins e Max Becher compreende este paradoxo e o seu trabalho, longe de oferecer uma visão moralista desta situação, apresenta-nos a fotografia como uma “prática precária”:

*“Quando utilizam as convenções fotográficas do documental (a capacidade da tradição para testemunhar e relatar), Robbins/Becher evitam deliberadamente a estupidez de uma narrativa moralmente declamatória ou acusatória. Nas suas mãos, a fotografia documental aparece como uma prática precária de antemão, uma prática cuja reivindicação da verdade deve ser sempre posta em causa, não só devido às suas deficiências discursivas fruto da descontextualização despolitizante, mas sobretudo porque a pretensão de verdade da fotografia documental é continuamente ameaçada pelas afirmações e convicções infinitamente mais poderosas que os meios mais avançados de representação temporal podem transmitir.”*⁹⁷

Jacques Herzog, comentando o seu trabalho com Pierre de Meuron, oferece um complemento à afirmação de Rem Koolhaas:

*“Quero repetir que a nossa arquitetura não participa de uma verdadeira tradição baseada na arquitetura anterior. No entanto, faz-lhe alusão através de observações, percepções críticas, cópias ou negações da mesma. É quase como se uma geração anterior mediadora tivesse sido aniquilada por uma catástrofe ambiental. É nesta conjuntura que entra a nossa cultura contemporânea, muitas vezes designada como pós-moderna. Só nesta cultura é que se mantêm as anteriores formas de comportamento e de construção mais na sua aparência do que na sua forma original.”*⁹⁸

95. “All three countries have been visibly influenced by western colonialism, trade, or military interventions. However, these latest western constructions are different in that they are an interpretation of the West by the East and symbolize independence and economic power”, Robbins, Andrea, Becher, Max, *The East's West*, <https://robbinsbecher.com/projects/the-east-s-west/>.

96. Koolhaas, Say ¥€\$ to everything, *Mutations*, citado em Bandeira, *Arquitectura como imagem*, obra como representação: subjectividade das imagens arquitectónicas, <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/6878>, 147.

97. “Cuando utilizan las convenciones fotográficas del documental (la capacidad de la tradición para atestiguar e informar), Robbins/Becher evitan deliberadamente ofrecer el patetismo de una narración moralmente declamatoria o acusatoria. En sus manos, la fotografía documental aparece como una práctica precaria de antemano, una práctica cuya reivindicación de la verdad debe ser puesta siempre en entredicho, no sólo debido a sus deficiencias discursivas fruto de una descontextualización despolitizadora y a sus funciones compensatorias, sino sobre todo debido a que la reivindicación que la fotografía documental hace de la verdad se ve continuamente amenazada por las afirmaciones y convicciones infinitamente más poderosas que pueden transmitir los medios de representación temporal más avanzados.”, Buchloh, *Lo siniestro arquitectónico en las fotografías de Andrea Robbins y Max Becher*, *Efecto real- debates posmodernos sobre fotografía*, tradução livre do espanhol, 337-338.

98. “I want to repeat that our architecture stands in no real tradition with earlier architecture. It does, however, allude to it through observations, critical perceptions, copies of it or denials of it. It is almost as if an earlier mediatory generation had been wiped out by an environmental catastrophe. At this juncture our contemporary culture, often designated as Post-Modern, comes in. Only this culture carries on earlier forms of behaviour and building more in their appearance than in their original comprehensive form.”, Herzog, *La geometría oculta de la naturaleza*, *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, tradução livre do espanhol, 102.

Este testemunho de Jacques Herzog daria uma legenda adequada à fotografia de Robbins/Becher da Paris chinesa: arquitetura como cópia da arquitetura do passado; arquitetura produzida numa cultura onde é essencialmente a aparência da sua forma que importa. Só a partir desta cultura que Herzog nomeia de “Pós-Moderna” é possível viver *apaixonadamente* sem história. E, estando a arquitetura de Herzog & de Meuron nos antípodas da Paris de Tianducheng, a afirmação do arquiteto suíço confirma que ambas são produto de uma mesma cultura. Esta construção de uma aparência que é arquitetura tem ligação direta com a fotografia: não que a arquitetura (como construção) desapareça e seja substituída digitalmente (impossibilidade física evidente), mas sim transforma-se tendo por base a sua possibilidade de reproduzibilidade infinita numa superfície (que inicialmente foi o filme fotográfico). No limite, revertendo o raciocínio, dir-se-ia que não seria edificada nenhuma Paris em Hangzhou se a fotografia não existisse (tal como todos os meios de “representação temporal mais avançados” já referidos por Benjamin Buchloh a propósito de Robbins/Becher).

Numa comparação final, com a imagem anterior, uma fotografia de André Cepeda da casa em Melgaço de Nuno Brandão Costa. Na mesma lógica da fotografia de Tianducheng, aqui a ruína é utilizada sobretudo como ficção de uma ruína, na sua descontextualização e recriação onde foi mais lógico para o projeto de arquitetura. Relembra-se Eduardo Souto de Moura, a propósito do seu projeto dos anexos e jardim da casa de Manoel de Oliveira:

“Durante a construção, dada a nossa relutância em tocar no edifício existente, fomos obrigados a realizar trabalhos de nivelamento e drenagem no local, a erguer muros e a planejar vias de comunicação mais «naturais». Como diz o aviador no conto de Bertolt Brecht, «as pombas, por exemplo, voam mal»”⁹⁹

Nesta construção da paisagem consciente, a que Souto Moura alude, Nuno Brandão Costa não tem problema em descontextualizar as pedras que são ruína e até enfatizar, não sem ironia, a forma que desta se esperaria. Mas se nas fotografias de Robbins/Becher há uma frieza no uso da cor (na sua precisão e neutralidade), nas fotografias de André Cepeda há ainda vestígios de uma *melancolia* que tanto pode ser consequência de uma romantização do espaço fotografado ou da proximidade do fotógrafo com o seu objeto e criador (o arquiteto), numa fotografia com menos conotação política que as fotografias da dupla americana/alemã.

99. “During construction, given our reluctance to touch the existing building, we were obliged to take on levelling and drainage work on the site, put up walls and plan more «natural» communication routes. As the aviator says in the story by Bertolt Brecht, «doves, for examples, fly badly»”, de Moura, Eduardo Souto, *Souto de Moura* (Gustavo Gili: Barcelona, 1990), tradução livre do inglês, 58.



André Cepeda, casa em
Melgaço, 2016.

A este propósito, Benjamin Buchloh (sobre Robbins/Becher), de novo:

“(...) o seu uso enfático e- por enquanto- exclusivo da fotografia a cores: o seu uso da cor não só anula os recursos de uma estética da melancolia que tinha sido essencial para os projectos dos Bechers e de Struth,¹⁰⁰ mas, mais importante ainda, consegue evitar a complacência e a indulgência afirmativa de fotógrafos que trabalham com cor como William Eggleston.”¹⁰¹

Se, e apesar do observado anteriormente, ainda se nota na *lux pacata* das fotografias de André Cepeda uma certa indulgência para com o fotografado (lógica, tendo as fotografias como propósito um enaltecimento dos projectos de arquitetura que apresentam), isso desaparece em Robbins/Becher. No caso destes, parece haver uma tentativa de transparência absoluta e rigor, numa fotografia a cores que é quase científica na sua neutralidade. Aqui sim, o “estilo neutro”, impessoal, do romance de Albert Camus, estará melhor empregue. Mas este realismo é utilizado, porque tem ligação direta com o que os dois fotógrafos testemunham: a ideia habitual de “realidade” esbateu-se, não só perante a realidade digital, como também perante a simulação material, a descontextualização e reconstrução dos pedaços mais pitorescos de cidades como Paris ou Veneza em lugares tão díspares como a China ou os Estados Unidos da América.

Robbins/Becher fotografam a ponte de Rialto, em Venice, Las Vegas: a escadaria central ladeada por pequenas lojas (da homónima italiana) foi substituída por passeadeiras rolantes que permitem o fácil atravessamento devido ao modesto declive da ponte, que, por sua vez, passa por cima de uma das estradas de acesso aos casinos da cidade americana.

“(...) Robbins/Becher operam ao longo de- e por vezes através de- uma fronteira que as gerações anteriores nunca teriam considerado: compreender que tanto as reivindicações fotográficas como as arquitectónicas de acesso privilegiado ao «real» perdem valor quando confrontadas com as ficções dos «espaços» culturais de massas, tais como os meios cinematográficos e electrónicos avançados, e pelo seu impacto no entendimento do que é coletivamente percebido como o «real». Assim, para Robbins/Becher a arquitetura de uma cidade como conjunto é importante não só como exemplo baudrillardiano de simulação avançada (uma arquitetura cuja verdadeira «realidade»- a sua função e força mítica - só é relevante ao nível da reprodução de imagens e da disseminação mediática), mas também como alegoria de uma estética arquitectónica e fotográfica que pôde um dia considerar como certa a ligação inata das suas representações e objectos à realidade material.”¹⁰²

100. Os “Bechers” são Hilla e Bernd Becher, pais de Max Becher, sobre quem aqui se disserta. Ganharam notoriedade, acima de tudo, pelas suas fotografias a preto e branco de arquitetura industrial em vias de desaparecer. Ver a seu respeito o website da Tate Modern: <https://www.tate.org.uk/art/artists/bernd-becher-and-hilla-becher-718/who-are-bechers>. “Struth” é Thomas Struth, fotógrafo alemão contemporâneo de Thomas Ruff (que fotografa a obra de Herzog & de Meuron), e que ganhou prestígio com fotografias das ruas de Düsseldorf e Nova Iorque e com a série de retratos de família. Ver a seu respeito o website da galeria Marian Goodman: <https://www.mariangoodman.com/artists/64-thomas-struth/>.

101. “su uso enfático y -de momento- exclusivo de la fotografía en color: el uso que hacen del color no sólo anula los recursos de una estética de la melancolia que había sido esencial en los proyectos de los Becher y de Struth, sino que, más importante aún, consigue evitar la autocomplacencia y la indulgencia afirmativa de fotógrafos que trabajan en color como William Eggleston.”, Buchloh, *Lo siniestro arquitectónico en las fotografías de Andrea Robbins y Max Becher, Efecto real- debates posmodernos sobre fotografía*, tradução livre do espanhol, 340.

102. “Robbins/Becher operan a lo largo -y a veces a través de- una frontera que las generaciones anteriores jamás hubieran tenido en cuenta: comprender que tanto las reivindicaciones fotográficas como las arquitectónicas de tener acceso privilegiado a lo «real» pierden consistencia frente a las ficciones de los «espacios» culturales de masas, tales como los medios cinematográficos y electrónicos avanzados, y frente al impacto que causan en la formación de lo que colectivamente se percibe como lo «real». Así, para Robbins/Becher la arquitectura de un decorado de una ciudad entera es importante no sólo como ejemplo baudrillardiano de simulación avanzada (una arquitectura cuya «realidad» verdadera -su función y su fuerza mítica- sólo empieza al nivel de la reproducción de imágenes y de la diseminación mediática), sino también como alegoría de una estética arquitectónica y fotográfica que todavía podría considerar una certeza el vínculo innato de sus representaciones y objetos con la realidad material”



Robbins/Becher, "Moving Walkway in Rialto Bridge", Las Vegas, E.U.A., 2011.

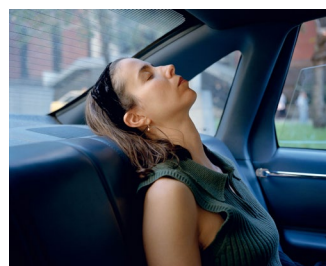
epílogo

Para Susan Sontag as fotografias “negoceiam simultaneamente no prestígio da arte e na magia do real”.¹⁰³ Se tomarmos a fotografia como *documento*, *testemunho* ou *vestígio*, para utilizar alguns dos termos de autores nesta dissertação referidos, a classificação do *fotografar* torna-se difícil, dada a transparência do meio perante a realidade que nos apresenta. Invasão de privacidade, vício como controlo do meio envolvente, publicidade, impulso. Se a arte é um fim em si mesma e a arquitetura tem sempre uma função (não falamos de *funcionalismo*), a fotografia é um mistério, ou, apenas, um processo químico. Aliás, partilha com a arquitetura uma certa dificuldade de categorização. Analisar fotografias de uma perspetiva arquitetónica pode, por isso, ser muito perigoso: dentro da subjetividade inerente à especulação fotográfica, que critérios utilizar para a compreensão e estudo do acervo infinito das fotografias dos espaços do mundo? Entre a possibilidade da deriva e a subtração da fotografia a parâmetros quantificáveis e mensuráveis como os níveis de contraste, os riscos não são desprezíveis. Tentou-se, com base numa parcialidade indissociável da escolha fotográfica que um trabalho deste tipo implica, descrever, comparar, agrupar e colocar numa ordem (embora colocar numa ordem seja, no caso das *partículas independentes* que são as fotografias, o menos importante) as imagens selecionadas, na esperança de, ao fazê-lo, compreender algum do seu fascínio. Acaba-se o epílogo como se começou- com Susan Sontag, mote deste trabalho:

“(...) através das fotografias, o mundo torna-se uma série de partículas independentes e não relacionadas; e a história, passado e presente, uma série de anedotas e fait divers”¹⁰⁴

103. “(...) they trade simultaneously on the prestige of art and the magic of the real. They are clouds of fantasy and pellets of information”, Sontag, *On Photography*, tradução livre do inglês, 69.

104. “(...) Through photographs, the world becomes a series of unrelated, freestanding particles; and history, past and present, a set of anecdotes and fait divers”, Sontag, *On Photography*, tradução livre do inglês, 104.



Mitch Epstein, Untitled,
Nova Iorque-3, 1995.

“Produto residual da impermanência, a informação opõe-se ao significado como o plasma ao cristal; uma sociedade que atingiu o sobreaquecimento não implode necessariamente, mas revela-se incapaz de produzir significado, sendo toda a sua energia monopolizada pela descrição informativa das suas variações aleatórias. Cada indivíduo é, no entanto, capaz de produzir em si mesmo uma espécie de revolução, ficando por um instante de fora do fluxo de informação publicitária. É muito fácil fazê-lo; nunca foi tão fácil como hoje adotar, em relação ao mundo, uma posição estética: basta afastar-se ligeiramente. E este afastamento em si, no fim de contas, é inútil. Basta fazer uma pausa, desligar o rádio, desligar a televisão da tomada, não comprar mais nada, não querer mais comprar. Basta não participar mais, não saber mais, suspender temporariamente toda a atividade mental. Basta, literalmente, ficar parado durante alguns segundos.”¹⁰⁵

105. “A residual product of impermanence, information is opposed to meaning like plasma is to crystal; a society which has reached overheating does not necessarily implode, but it turns out to be incapable of producing meaning, all its energy being monopolized by the informative description of its random variations. Each individual is, however, capable of producing in himself a sort of cold revolution, by standing for an instant outside the advertising information flow. It is very easy to do; it has never been as easy as today to adopt, in relation to the world, an aesthetic position: it is enough to take a step aside. And this step itself, at the end of the day, is useless. It is enough to mark a pause, to switch off the radio, to unplug the television, to no longer buy anything, to no longer want to buy. It is enough to no longer participate, to no longer know, to suspend temporarily all mental activity. It is enough, quite literally, to stand still for a few seconds.”, Houellebecq, *Approaches to Disarray*, Purple Magazine, tradução livre do inglês, <https://purple.fr/magazine/fw-2016-issue-26/michel-houellebecq-exhibition-at-the-palais-de-tokyo-paris/>.

4.1. Referências Bibliográficas

- Alegre, Nacho; "The Modern Architecture of Cadaqués: 1955–71", Apartamento Publishing: Barcelona, 2020.
- "Apartamento: an everyday life interiors magazine– issue #17", Apartamento Publishing: Barcelona, 2016.
- Atsushi, Takayama; "Kenta Kobayashi on the thinking behind his genre-defying photography", notícia. 13–04–2021. <https://tokion.jp/en/2021/04/13/kenta-cobayashi-genre-defying-photography/>
- Bandeira, Pedro; "Arquitectura como imagem, obra como representação: subjectividade das imagens arquitectónicas", Universidade do Minho, 2007. <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/6878>.
- Barthes, Roland; "A Câmara Clara", Edições 70: Lisboa, 1998.
- Baudrillard, Jean; "Simulacros e Simulação", Relógio d'Água: Lisboa, 1991.
- Benjamin, Walter; "A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica.", Relógio D'Água Editores: Lisboa, 1992.
- Brandolini, Sebastiano (Ed.); "The Inhabited Pathway: the built work of Alberto Ponis in Sardinia", Park Books: Zurique, 2019.
- Cardoso, Miguel Esteves; "A causa das coisas", Bertrand: Lisboa, 2021.
- Colomina, Beatriz; "Privacy and publicity: modern architecture as mass media", The Mit Press: Cambridge, 1994.
- Cortázar, Julio; "O Jogo do Mundo (Rayuela)", Cavalo de Ferro: Lisboa, 2016.
- Costa, Nuno Brandão; "Porosis: the architecture of Nuno Brandão Costa / Images André Cepeda", Monade: Lisboa, 2017.
- Faria, Óscar; "Uma Arquitectura de liberdade", notícia. Público (13–01–2004). <https://www.publico.pt/2004/01/13/jornal/uma-arquitectura-da-liberdade-182929>
- Frank, Robert; "The Americans", Steidl Verlag: Gottingen, 1980.
- Ghirri, Luigi; "Atlante fotografico sulla metropoli", in Atlante Metropolitano, 21–68. Electa: Milão, 1991.
- Güell, Xavier (Ed.); "Souto de Moura", Gustavo Gili: Barcelona, 1990.
- Guibert, Hervé; "A Imagem Fantasma", BCF Editores: Lisboa, 2023.
- Hays, Michael K. (Ed.); "Oppositions reader", Princeton Architectural Press: Nova Iorque, 1998.
- Hollein, Hans; "Design– MAN transFORMS", Locker Verlag: Viena, 1989.
- Houellebecq, Michel; "Approaches to Disarray", 1993. <https://purple.fr/magazine/fw-2016-issue-26/michel-houellebecq-exhibition-at-the-palais-de-tokyo-paris/>
- Lopes, Diogo Seixas; "Melancolia e arquitectura em Aldo Rossi", Orfeu Negro: Lisboa, 2016.
- Märkli, Peter; "Approximations : the architecture of Peter Märkli", Mohsen Mostafavi: Londres, 2002.
- Märkli, Peter, Florian Beigel, Philip Christou, Pamela Johnston, Elena Markus, Franz Wanner and Ellis Woodman; "Märkli. Everything one invents is true", Quart Publishers: Lucerna, 2017.
- Mendelsohn, Erich; "Amerika", Rudolf Mosse Buchverlag: Berlim, 1926.
- Providência, Paulo; "Architectonica Percepta: Texts and Images 1989–2015", Park Books: Zurique, 2016.
- "Quaderns nº 181–182: Geografias", Colegio de Arquitectos de Cataluña: Barcelona, 1989.
- Ribalta, Jorge (Ed.); "Efecto Real: debates posmodernos sobre fotografía", Gustavo Gili: Barcelona, 2004.
- Rudofsky, Bernard; "Architecture without architects", University of New Mexico: Albuquerque, 1995.
- Rudofsky, Bernard; "The Prodigious Builders", BCDE: E.U.A., 1977.
- Ruff, Thomas; "Thomas Ruff: Fotografias 1979 – Hoje", Fundação Serralves: Porto, 2003.
- Sardo, Delfim; "Fotografia: modo de usar", Documenta: Lisboa, 2015.
- Siza, Álvaro; "01 Textos", Parceria A. M. Pereira: Lisboa, 2019.
- Sontag, Susan; "On Photography", Penguin Books: Londres, 2008.
- Sontag, Susan; "Contra a Interpretação e outros ensaios", Quetzal Editores: Lisboa, 2022.
- Steyerl, Hito; "The Wretched of the Screen", Sternberg Press: Berlim, 2012.
- Sugimoto, Hiroshi; "Sugimoto: architecture", MCA: Chicago, 2003.
- Tufte, Edward; "Beautiful Evidence", Graphics Press: Cheshire, 2006.
- Venturi, Robert; "Aprendiendo de Las Vegas : el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica", Gustavo Gili: Barcelona, 1978.

4.2. Créditos das Imagens

Nota: O número pelo qual as imagens são identificadas corresponde ao número da página onde estas aparecem. No caso de mais de uma imagem aparecer na mesma página, a diferenciação é feita por letras: ordem alfabética, da esquerda para a direita, de cima para baixo.

- 12_Hiroshi Sugimoto, Temple of Dendera, 2000. Fotografia digitalizada do livro "Sugimoto: architectures".
- 13_Frame do filme "Felizes Juntos", realizado por Wong Kar-Wai, 1997. Disponível no website: <https://screenmusings.org/movie/blu-ray/Happy-Together/>.
- 14_Frame do filme "Felizes Juntos", realizado por Wong Kar-Wai, 1997. Disponível no website: <https://screenmusings.org/movie/blu-ray/Happy-Together/>.
- 16.a_Frame do filme "Felizes Juntos", realizado por Wong Kar-Wai, 1997. Disponível no website: <https://screenmusings.org/movie/blu-ray/Happy-Together/>.
- 16.b_Frame do filme "Felizes Juntos", realizado por Wong Kar-Wai, 1997. Disponível no website: <https://screenmusings.org/movie/blu-ray/Happy-Together/>.
- 18_Frame do filme "Felizes Juntos", realizado por Wong Kar-Wai, 1997. Disponível no website: <https://screenmusings.org/movie/blu-ray/Happy-Together/>.
- 19_Frame do filme "Dor e Glória", realizado por Pedro Almodóvar, 2019. Disponível no website: <https://www.levelofficelandscape.com/en/cinema-and-design-dolor-y-gloria/>.
- 21.a_Denise Scott Brown, South Street-02, 1969. Fotografia disponível no website: <https://hiddencityphila.org/2020/02/saving-south-street-through-the-lens-of-denise-scott-brown/>.
- 21.b_Martin Parr, Boucherie, Paris, 2011. Fotografia disponível no website: <https://www.thenationalnews.com/arts-culture/art/gold-among-the-cliches-martin-parr-s-camera-in-paris-s-goutte-d-or-1.583363>
- 23_Martin Parr, Acropolis, Atenas, 1991. Fotografia disponível no website: <https://www.magnumphotos.com/shop/collections/books/acropolis-now/>.
- 25_Kenta Kobayashi, Photographic Universe, 2020. Fotografia disponível no website: <https://tokion.jp/en/2021/04/13/kenta-kobayashi-genre-defying-photography/>.
- 26_Gerhard Richter, Overpainted Photographs, Urban Landscapes-11, 2005. Imagem disponível no website: <https://gagosian.com/exhibitions/2019/gerhard-richter-overpainted-photographs/>
- 27_Hiroshi Sugimoto, Woodland Chapel, 1999. Fotografia digitalizada do livro "Sugimoto: architectures".
- 28_Hiroshi Sugimoto, Woodland Cemetery, 1999. Fotografia digitalizada do livro "Sugimoto: architectures".
- 30_Edward Weston, Shell, 1927. Fotografia disponível no website: <https://www.moma.org/collection/works/49186>.
- 31_Nobuyoshi Araki, Erotos, 1993. Fotografia disponível no website: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/photographies/nobuyoshi-araki-sans-titre-de-la-serie-erotos-1993?locale=zh-Hant>.
- 32_Holly Wright, Vanity 1-4, 1988. Fotografias disponíveis no website: https://archive.org/details/cor5_0_s06_ss01_boxrg5_0_2008_022_19/page/n9/mode/2up?view=theater
- 33_Nobuyoshi Araki, Flowers, 2008. Fotografia disponível no website: <https://www.phillips.com/detail/nobuyoshi-araki/NY010309/102>.
- 34_Luís Ferreira Alves, Anexos da casa na Vilarinha, 1990. Fotografia digitalizada do livro "Souto de Moura" (Gustavo Gili: Barcelona, 1990).
- 35_José Hévia, Casa Ballvé, Josep Antoni Coderch, 2002. Fotografia digitalizada da revista "2G- Josep Antoni Coderch".
- 36_Hiroshi Sugimoto, Chrysler Building, detalhe, 2000. Fotografia digitalizada do livro "Sugimoto: architectures".
- 39.a_André Cepeda, Biblioteca Municipal de Caminha, 2016. Fotografia digitalizada do livro "Porosis: the architecture of Nuno Brandão Costa / Images André Cepeda".
- 39.b_Mitch Epstein, Newton Street Row Houses, 2000. Fotografia disponível no website: <https://mitche Epstein.net/the-city>.
- 40.a_Mitch Epstein, Untitled, Nova Iorque-27, 1997. Fotografia disponível no website: <https://mitche Epstein.net/the-city>.
- 40.b_Mitch Epstein, Ohloll, 2004. Fotografia disponível no website: <https://www.documentjournal.com/2019/11/mitch-epstein-confronts-americas-psychological-darkness-in-sunshine-hotel/>.
- 41.a_Mitch Epstein, Untitled, Nova Iorque-16, 1997. Fotografia disponível no website: <https://www.documentjournal.com/2019/11/mitch-epstein-confronts-americas-psychological-darkness-in-sunshine-hotel/>.
- 41.b_Mitch Epstein, Untitled, Nova Iorque-4, 1998. Fotografia disponível no website: <https://www.documentjournal.com/2019/11/mitch-epstein-confronts-americas-psychological-darkness-in-sunshine-hotel/>.
- 42_Nacho Alegre, Apartamento de Raphael Zarka, 2016. Fotografia digitalizada da revista "Apartamento- Issue #17".
- 44.a_Fabiano Marchetta, Sede da Novartis. Fotografia digitalizada do livro "Märkli. Everything one invents is true".
- 44.b_Peter Kvamstros, Câmara Municipal de Gotemburgo, 2009. Fotografia disponível no website: <https://visitsweden.com/where-to-go/southern-sweden/goteborg/week-long-city-break/>.
- 46_Hirayama Susumu, Cinema Skandia, 2006. Fotografias disponíveis no website: <https://hokuouzemi.exblog.jp/4263620/>.
- 47_Heinrich Helfenstein, Casa em Trubbach, Peter Märkli, Suíça, 1982. Fotografia digitalizada do livro: "Approximations : the architecture of Peter Märkli".
- 49.a_Iris Humm, da série Immediate Family para a revista Apartamento. Fotografia disponível no website: <https://irishumm.net/Immediate-Family-apartamento-magazine>.
- 49.b_Hirayama Susumu, Cinema Skandia, 2006. Fotografias disponíveis no website: <https://hokuouzemi>.

exblog.jp/4263620/.

- 50_Caroline Palla, Sede da Synthes, 2012. Fotografia digitalizada do livro: "Märkli. Everything one invents is true".
- 52_André Cepeda, Quinta de Bouçós, 2008. Fotografia digitalizada do livro: "Porosis: the architecture of Nuno Brandão Costa / Images André Cepeda".
- 53.a_André Cepeda, edifício administrativo da "Móveis Viriato", 2007. Fotografia disponível no website: <https://www.brandaocosta.com/projetos/viriato-i/>.
- 53.b_Heinrich Helfenstein, edifício de apartamentos em Sargans, Suíça, 1982. Fotografia digitalizada do livro: "Approximations : the architecture of Peter Märkli".
- 55_Heinrich Helfenstein, Casa em Azmoos, Peter Märkli, Suíça, 1988. Fotografia digitalizada do livro: "Approximations : the architecture of Peter Märkli".
- 56_Heinrich Helfenstein, Casa em Azmoos, Peter Märkli, Suíça, 1988. Fotografia digitalizada do livro: "Approximations : the architecture of Peter Märkli".
- 57_André Cepeda, casa em Afife, 2004. Fotografia digitalizada do livro: "Porosis: the architecture of Nuno Brandão Costa / Images André Cepeda".
- 58_André Cepeda, casa em Melgaço, 2016. Fotografia digitalizada do livro: "Porosis: the architecture of Nuno Brandão Costa / Images André Cepeda".
- 59.a_Heinrich Helfenstein, edifício de apartamentos em Sargans, Suíça, 1982. Fotografia digitalizada do livro: "Approximations : the architecture of Peter Märkli".
- 59.b_Heinrich Helfenstein, Casa em Trubbach, Suíça, 1982. Fotografia digitalizada do livro: "Approximations : the architecture of Peter Märkli".
- 60_Christoph Eser, Garden House, Zurique, Suíça, 2014. Fotografia digitalizada do livro: "Märkli. Everything one invents is true".
- 63_André Cepeda, casa na Maia, 2020. Fotografia disponível no website: <https://www.brandaocosta.com/projetos/maia/>.
- 66.a_Dayanita Singh, Architectural Montages- 3, 2021. Fotografia disponível no website: <https://www.architectural-review.com/essays/cut-and-paste-dayanita-singhs-montage-series>.
- 66.b_Forte Vermelho, Nova Delhi, autor e data desconhecidos. Fotografia disponível no website: <https://www.architecturaldigest.in/content/photography-exhibition-portrait-of-a-nation-sarmaya-pundole-mumbai/>.
- 66.c_Kandalama Hotel, projeto de Geoffrey Bawa, autor desconhecido, 1994. Fotografia disponível no website: <https://www.communedesign.com/post/geoffrey-bawas-tropical-modernism/>.
- 68.a_Francesc Catalá-Roca, apartamentos Pianc, Cadaqués, Espanha, 1964. Fotografia digitalizada do livro: "The Modern Architecture of Cadaqués: 1955-71".
- 68.b_Giorgio Casali, casa Lanfranco Bombelli, Cadaqués, Espanha, 1963. Fotografia digitalizada do livro: "The Modern Architecture of Cadaqués: 1955-71".
- 70_Francesc Catalá-Roca, casa Senillosa, Cadaqués, Espanha, 1956. Fotografia digitalizada do livro: "The Modern Architecture of Cadaqués: 1955-71".
- 71.a_Casa em Palaio Phaliro, Atenas, Grécia, autor desconhecido. Fotografia disponível no website: <https://a66architects.com/projects/house-palaio-phaliro/>.
- 71.b_André Cepeda, Quinta de Bouçós, 2008. Fotografia digitalizada do livro: "Porosis: the architecture of Nuno Brandão Costa / Images André Cepeda".
- 73_Pierre Berdoy, casa Coderch-Milà, Cadaqués, Espanha, 1958. Fotografia digitalizada do livro: "The Modern Architecture of Cadaqués: 1955-71".
- 74.a_Francesc Catalá-Roca, casa Senillosa, Cadaqués, Espanha, 1959. Fotografia digitalizada do livro: "The Modern Architecture of Cadaqués: 1955-71".
- 74.b_Giorgio Casali, casa Mary Callery, Cadaqués, Espanha, 1967. Fotografia digitalizada do livro: "The Modern Architecture of Cadaqués: 1955-71".
- 76.a_Douglas Kahn, primeira casa e escritório de Alberto Ponis na Sardenha, Itália, 1974. Fotografia digitalizada do livro: "The Inhabited Pathway: the built work of Alberto Ponis in Sardinia".
- 76.b_Hiroshi Hueda, casa Tenmei de Kazuo Shinohara, Japão, 1988. Fotografia digitalizada da revista: "2G- Kazuo Shinohara".
- 77_Frame do filme "O Desprezo", de Jean-Luc Godard. Disponível no website: <https://velveteyes.net/movie-stills/le-mepri/>.
- 79.a_Brassai, "Fumeurs preperants les pipes", 1931. Fotografia disponível no website: <https://www.artnet.com/artists/brassai/C3%AF/fumeurs-preperants-les-pipes-smokers-preparing-a-dsoYJVh5z-jzSQCLLP2z7Zw2>.
- 79.b_Brassai, "The Quarrell", 1936. Fotografia disponível no website: <https://www.artnet.com/artists/brassai/C3%AF/fumeurs-preperants-les-pipes-smokers-preparing-a-dsoYJVh5z-jzSQCLLP2z7Zw2>.
- 79.c_Dominique Nabokov, sala de estar da fotógrafa Nan Goldin em Greenwich Village, Nova Iorque, E.U.A., 1998. Fotografia disponível no website: <https://mondo-blogo.blogspot.com/2010/07/living-rooms-of-rich-and-famous.html>.
- 80_Frame do filme "Os meus amigos", de Mario Monicelli, 1972. Disponível no website: <https://www.firenzemadaintuscany.com/en/article/the-iconic-locations-of-the-film-amici-miei-in-florence/>.
- 81_Ugo Mulas, bar Jamaica, Milão, Itália, ano desconhecido. Fotografia disponível no website: <https://revolver.tumblr.com/>.
- 82_Praça da vila de Telč, Chéquia, Arquivo Nacional Checo -Arquivo da cidade de Telc, autor desconhecido. Fotografia digitalizada do livro: "Architecture without architects".
- 84.a_Vila Anticoli Corrado, Itália, Gabinetto Fotografico Nazionale, autor desconhecido. Fotografia digitalizada do livro: "Architecture without architects".
- 84.b_Prefeitura de Shimane, Japão, Susumu Higuchi. Fotografia digitalizada do livro: "Architecture without architects".
- 86_Robbins/Becher, "Paris Replica Far View", Tianducheng, Hangzhou, China, 2015. Fotografia disponível no website: <https://robbinsbecher.com/projects/the-east-west/>.
- 89_André Cepeda, casa em Melgaço, 2016. Fotografia digitalizada do livro: "Porosis: the architecture of Nuno Brandão Costa / Images André Cepeda".
- 91_Robbins/Becher, "Moving Walkway in Rialto Bridge", Las Vegas, E.U.A., 2011. Fotografia disponível no website: <https://robbinsbecher.com/projects/venice-las-vegas/>.
- 93_Mitch Epstein, Untitled, Nova Iorque-3, 1995. Fotografia disponível no website: <https://www.document-journal.com/2019/11/mitch-epstein-confronts-americas-psychological-darkness-in-sunshine-hotel/>.
- 97_Martin Parr, "Death by Selfie", Veneza, Itália, detalhe, 2015. Fotografia disponível no website: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/martin-parr-interview-book-death-by-selfie/>.



Martin Parr, "Death by
Selfie", Veneza, Itália,
detalhe, 2015.

Arquitetura na Fotografia

Possibilidades de Análise

Afonso Maria Tonel Cruz Leal

FACULDADE DE ARQUITETURA

