

CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO ARQUITETÓNICO

Influências Fotográficas



Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura apresentada
ao Departamento de Arquitetura, FCTUC em Julho de 2014
sob a orientação de Professor Doutor Pedro Pousada

Laura Calaco de Deus

CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO ARQUITETÔNICO
Influências Fotográficas

*Em especial ao professor Pedro Pousada pela disponibilidade, pelo incentivo e por não conseguir imaginar melhor orientação.
Aos meus pais, pela compreensão, pelo curso, pelas oportunidades que me proporcionaram. Ao meu irmão, por ser para mim um exemplo.
Ao Vitor e a um grupo de amigos que, estando sempre lá, me acompanharam nesta inesquecível viagem:*

OBRIGADA

PALAVRAS-CHAVE E RESUMO

Palavras-chave:

Imagem, Fotografia, Projeto, Consumo, Memória, Museu Imaginário, Arte, Manipulação.

Resumo:

Vivemos rodeados de imagens. A cultura visual em que nos inserimos hoje obriga-nos a interagir com a imagem como meio fundamental de representação. A arquitetura, como atividade que prioriza o visual, encontra-se também embebida neste consumo imagético interminável. É muitas vezes encarada como vítima da Imagem, mas também como beneficiária das regalias da fiel representação do real. Documentação, difusão e inspiração criativa, são alguns dos domínios onde Arquitetura e Imagem se cruzam, com especial atenção para esta interseção de conhecimento e inspiração que se apura na relação projetual.

A importância da imagem arquitetônica vai além da mera representação técnica, e essa condição verifica-se na compreensão das mútuas influências que ocorrem desde os tempos modernos, era em que o visual ganha protagonismo, e começa a

imiscuir-se na concepção da arquitetura. Esta intromissão faz da imagem o seu veículo, e da memória o seu acolhimento. Imagem e memória estão intimamente relacionadas, e juntas estabelecem um processo de armazenamento e produção criativa, que participa na metodologia projetual. O conceito de Museu Imaginário, de André Malraux é estudado, numa próxima confrontação com a atividade arquitetónica.

Procurando uma ampla compreensão da relação Arquitetura - Imagem integrada numa produção cultural, esta investigação pretende descortinar as oportunidades oferecidas pela Fotografia, e a sua responsabilidade na construção do imaginário arquitetónico do arquiteto.

KEY-WORDS AND ABSTRACT

Keywords:

Image, Photography, Project, Consumption, Memory, Imaginary Museum, Art, Manipulation.

Abstract:

We live surrounded by images. The visual culture that we are part today requires us to interact with the image as a fundamental mean of representation. Architecture, as an activity that prioritizes the visual, is also embedded in this endless imagery consumption. It is often seen as a victim of the image, but also as a beneficiary of the advantages of the faithful representation of reality. Documentation, diffusion and creative inspiration are some of the fields which architecture and image intersect, with special attention to this intersection of knowledge and inspiration that are noticed on the projectual relationship.

The importance of architectural image goes beyond the simple technical representation, and this condition is verified on the understanding of mutual influences which occur since modern times, when the visual gains prominence, and begins to

meddle in the design of architecture. This meddling makes its vehicle, and memory its refuge . Image and memory are closely related, and together establish a process of storage and creative production that participates in projectual methodology. The concept of the Imaginary Museum, by André Malraux is studied in a forthcoming confrontation with the architectural activity.

Looking for a broad understanding of the relation Architecture - Image, embedded in cultural production, this research intends to uncover the opportunities for photography, and its responsibility in the construction of architectural imagination of the architect.

SUMÁRIO

- 15 **INTRODUÇÃO**
- 23 **O PAPEL DA IMAGEM NA CONSTRUÇÃO DO REAL**
Noção de imagem fotográfica. A realidade e a ficção.
- 37 **AS BASES DA INFLUÊNCIA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA NA CRIAÇÃO ARQUITETÓNICA**
A imagem fotográfica ao serviço da arquitetura. Avanços do Moderno.
Imagem fotográfica como ferramenta documental.
- 71 **FOTOGRAFIA DE ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA**
Multiplicidade de fotografia arquitetónica. Registo fiel do construído.
Manipulação fotográfica em prol da arte.
- 109 **CONSUMO IMAGÉTICO**
A publicação como veículo de conhecimento fotográfico.
A falsificação do real.
- 133 **INFLUÊNCIA DA IMAGEM NA CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO ARQUITETÓNICO.**
A procura da estetização e fixação da memória pelo Arquiteto.
Museu Imaginário Arquitetónico. Experiência física e fotográfica.
- 169 **CONSIDERAÇÕES FINAIS**
- 177 **BIBLIOGRAFIA**
- 189 **FONTE DAS IMAGENS**

INTRODUÇÃO

Porque eu sou do tamanho do que vejo / E não do tamanho da minha altura...¹

É praticamente impossível pensar que toda a Arquitetura do mundo será conhecida e vista pelos nossos próprios olhos. Nunca conseguiremos visitar todas as obras de Arquitetura, icônicas ou não. A geografia cada vez mais fragmentada da arquitetura empurra-nos cada vez mais para uma experiência “livresca” e iconográfica do espaço. A maior parte da Arquitetura que possuímos conhecimento chega-nos através de imagens. É interessante pensar que a Arquitetura, pensada para ser algo estático, enraizada em certo lugar como uma árvore, acaba por viajar por ela própria: é a imagem o veículo dessa mesma viagem. É a imagem que proporciona a difusão de informação acerca de qualquer obra ou de qualquer realidade, permitindo que na mesma folha de papel surjam lado a lado duas representações

¹ CAEIRO, Alberto - *O Guardador de Rebanhos* - Poema VII, Poemas de Alberto Caeiro, (10ª edição 1996), pág. 32.

de lugares ou tempos históricos completamente diferentes. Regra geral, o arquiteto e o estudante de arquitetura fazem a sua própria viagem e acumulam informação em tempo real sobre determinados edifícios e conjuntos urbanos. Meios como as revistas de arquitetura tornaram-se dispositivos poderosos e incontornáveis na mediatização da cultura arquitetónica no seu estado cinético. Estas dão a conhecer, difundem e transmitem inspiração para quem pega nelas e se dedica a folhear, absorvendo a informação impressa. São as publicações, a revista e seus derivados, os responsáveis pela construção da imagem mediática da Arquitetura.

Serão os arquitetos seres insaciáveis de imagens? Ou conseguirão eles relacionar a experiência imagética com a experiência real? Na Arquitetura é valorizada a experiência física, a presença nos locais, a viagem, as sensações. A incógnita é se este processo é ou não prejudicado com a constante circulação de fotografias e/ou excesso de informação. A arquitetura, bem como toda a realidade, é dada a conhecer pelo que se transmite intencionalmente via imagem fotográfica ou pelo que realmente está lá?

Todo este ciclo de criação e visualização de imagens tem vindo a tornar-se num vicioso consumo. Poderemos nós, então, considerar que a imagem atrofia o método de cognição da própria Arquitetura? Ou traz apenas vantagens e benefícios associados? A questão é mesmo se o verdadeiro modo de fazer arquitetura consegue (e deve) permanecer indiferente a este desmedido ciclo imagético.

A arquitetura e a Fotografia têm mais em comum do que o simples facto de uma representar a outra. Ambas estão posicionadas num plano entre a Arte e a Ciência, controladas por juízos criativos e elementos técnicos. No campo da evolução técnica, são ambas suscetíveis à inovação e à tecnologia, sendo influenciadas pelas mudanças progressivas que ocorrem desde que o Homem percebeu ser capaz de controlar a evolução. Mais, em comum têm também a próxima relação com a luz, ainda que de diferentes formas. Eric de Maré descreve a fotografia como o *edi-*

*fício com luz*², numa metáfora que remete para o processo de criação fotográfica por meio de exposição luminosa. A par com esta indispensabilidade da luz no ato fotográfico, aproxima-se também a Arquitetura, que se apresenta mais interessante sob o domínio da luz, natural ou artificial. A obsessão do arquiteto pela exploração da luz, que molda os espaços e evoca uma abstração sedutora, aproxima-se da obsessão do fotógrafo pela luz, impulsionadora das mais sublimes imagens fotográficas.

Ainda que o tema da imagem fotográfica na arquitetura represente hoje um tema abordado por inúmeros autores e compreendido na sua inegável dimensão, nunca é demais explorar os pontos de cruzamento de ambas as disciplinas. A intimidade entre elas é notória e interessa, por isso, perceber a evolução da sua relação, desde a significação da própria imagem para a Arquitetura, passando pela sua intensa conexão no movimento moderno e pelas consequências e excessos associados. Somos “consumidores” de imagens e temos, por isso, a necessidade de compreender a forma como a imagem comunica e transmite as suas mensagens, não podendo ficar indiferentes a um dos utensílios que domina a comunicação contemporânea. O que significa para o arquiteto a imagem? Quais as consequências da visualização de uma imagem para a memória do arquiteto? Será a imagem indispensável no processo de construção de uma base de dados mental na individualidade arquitetónica? Ou poderá o arquiteto prescindir da consulta de imagens e construir a sua inspiração projetual exclusivamente através da experiência física?

A presente dissertação foca-se no estudo da influência e da contribuição da imagem fotográfica para a conceção arquitetónica. Embora de uma subjetividade inegável, este tema procura ir ao cerne da questão da origem da ideia arquitetónica, da busca pelo produto final de projeto. A evolução da arquitetura com base na fotografia de arquitetura é um tema já estudado e abordado diversas vezes - no entanto, pretende-se abordá-lo agora numa perspetiva mais analista, com base nos resulta-

2 MARE, Eric de *apud* ELWALL, Robert - *Building with light: The International History of Architecture Photograph*, 2004, pág. 8.

dos que nascem da intimidade entre fotografia e arquitetura.

O intuito desta investigação é traçar uma relação entre o processo fotográfico e toda a sua condição associada, e os mecanismos da memória na criação arquitetónica. Para isso, é determinante compreender a passagem da fotografia pela atividade arquitetónica, e os seus pontos de interseção não só numa perspetiva histórica, como também numa perspetiva atual, com todos os fatores inerentes. Dar-se-ão a conhecer vários tipos de fotografia de arquitetura, desde a pioneira ilustração de um movimento em ascensão, passando pelo caráter mais documental, pelo caráter mais artístico, e pelos casos mais mediáticos e alvo de popularidade, com todo o seu lado negativo e benéfico para a Arquitetura. É imprescindível o conhecimento da fotografia de arquitetura a nível geral, para se poder fazer um juízo de valor acerca da influência fotográfica no projeto. Não só fotógrafos do Movimento Moderno, não só fotógrafos e artistas portugueses, não só fotógrafos famosos e mundialmente conhecidos – é essencial explorar o que se faz por esse mundo fora antes de penetrar o campo mais complexo da memória e do imaginário arquitetónico.

Sem a presença de casos de estudo concretos, analisar-se-á uma multiplicidade de casos, de obras fotográficas e arquitetónicas, que contribuirão para a compreensão do funcionamento da fotografia na memória do arquiteto, ao mesmo tempo que não se descarta o tributo da experiência física. Ao longo do desenvolvimento do tema, haverá um ponto em comum, que representa o mais claro exemplo da relação Fotografia-Criação Arquitetónica: Le Corbusier.

Interessa perceber como funcionam estes veículos de produção de Arquitetura, sob uma análise do comportamento da imagem fotográfica na sociedade atual. Interessa perceber como este processo de divulgação contribui para que o arquiteto construa o seu mapa de referências - o seu “museu imaginário”.

O PAPEL DA IMAGEM NA CONSTRUÇÃO DO REAL

Noção de imagem fotográfica

*Sem dúvida que a imagem não é o concreto, mas a consciência possível, a maior consciência possível do concreto.*³

É através dos sentidos que o ser humano apreende determinado objeto. Ele utiliza o olhar de vários ângulos, o toque para sentir texturas e temperaturas, entre outros sentidos, que juntos vão formar uma imagem representativa. O olhar é, todavia, o sentido privilegiado sobre os outros sentidos. Assim, o contacto mais próximo do olhar com a realidade passa pela imagem, a representação do real.

Apesar da abrangência dos significados da palavra *imagem*, compreendemo-la. Sabemos que *designa algo que pode não ser sempre visível mas que implica o visual, a produção de um sujeito e a visualização por parte de alguém.*⁴ Nos dias de hoje, o

3 ARAGON, Louis - *Le paysan de paris*, Pág. 246 - *Sans doute l' image n'est-elle pas le concret, mais la conscience possible, la plus grande conscience possible du concret.* (texto original)

4 MARTINE, Joly - *Introdução à análise da imagem*, Pág. 13.

uso da palavra *imagem* remete a maior parte das vezes para a imagem mediática, a imagem que faz parte da vida quotidiana de cada um. No entanto hoje em dia todo o tipo de meios de expressão visual coexistem, no sentido de satisfazer a necessidade de representar o objeto real.

A perceção da imagem é dos mais básicos meios de apropriação daquilo que nos rodeia e, somos por isso, educados para esse fim desde cedo. *Desde a mais tenra infância que aprendemos a ler as imagens, ao mesmo tempo que aprendemos a falar.*⁵

Quando falamos de imagens estamos também a fazer referência a operações mentais individuais ou coletivas, que procuram identificar a realidade que nos rodeia. O tema da imagem tem estado patente na reflexão filosófica desde a Antiguidade, dos tempos de Platão e Aristóteles, que embora com perspetivas diferentes sobre ela, lutaram pela sua compreensão. Para Platão a imagem engana, não sendo uma representação fiel da verdade; para Aristóteles ela instrui e conduz ao conhecimento. Ambos creem que a imagem é aquilo que se vê e não a representação do real. De certa forma é uma ideia estranha, a de haver uma omnipresença da imagem vinda dos gregos, que creem que tudo o que se vê é imagem. Significa que tudo o que se vê, tudo aquilo que nos rodeia, é um reflexo de qualquer coisa. Para os gregos, é a noção de imagem que serve para definir o visível e não o oposto. A linha entre imagem e objeto real torna-se ténue, a partir do momento em que a realidade se transforma constantemente na sua representação.⁶

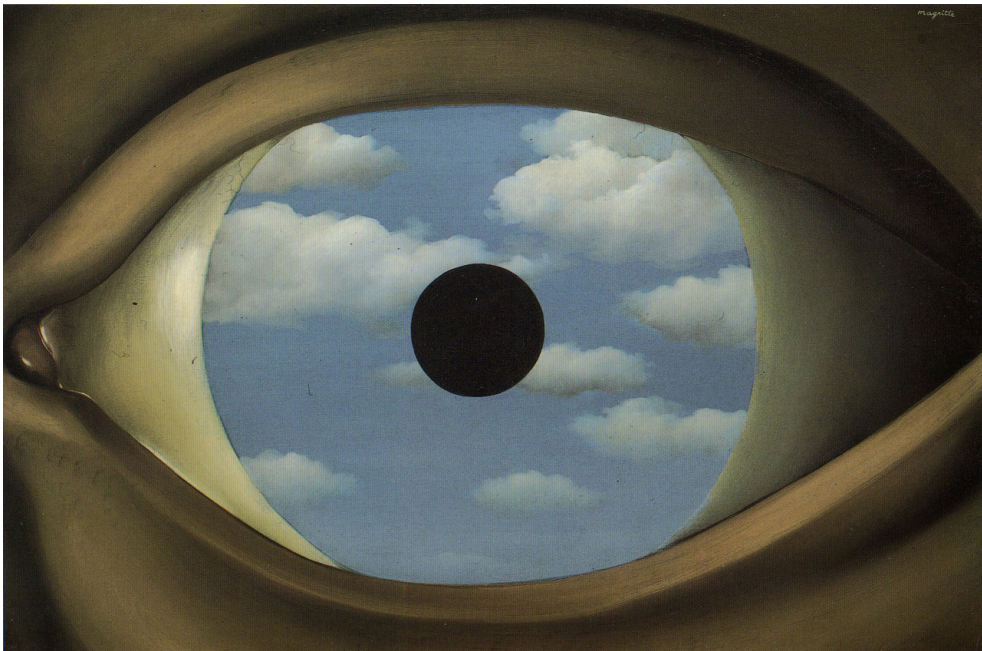
O ato de representação constitui uma das atividades mais importantes no processo de apreensão e das realidades observáveis. A representação é um processo de simulação, a sugestão de uma coisa, de um objeto, antes ou depois da realização desse objeto.⁷

O conhecimento é associado à função estética da imagem, pelo facto de esta proporcionar sensações específicas ao seu espetador. A imagem possui um conteúdo

5 MARTINE, Joly - *Introdução à análise da imagem*, Pág. 47.

6 Cf. PLATÃO - *A República - Alegoria da Caverna*, (514 a.C. - 517 a.C.)

7 Cf. JUNG-MANN, Jean Paul - *L'image en architecture*, 1996.



The False Mirror, René Magritte, 1928 (pintura)

e forma capazes de influenciar, forçar à crítica ou à interpretação, e a sua análise permite diferenciar aspetos objetivos de aspetos passíveis de interpretações subjetivas. A imagem fotográfica é polissémica por natureza ou seja, é passível de inúmeros significados. Possui um *sentido denotativo* – o lado literal daquilo que se vê registado,- e um *sentido conotativo* – possibilidades de interpretação que a imagem pode incitar num determinado contexto, num sentido figurado. Aparte do fim a que se destina, a análise de uma imagem fotográfica deve incluir a leitura dos seus sentidos denotativo e conotativo.⁸

A imagem, enquanto representação com forma e conteúdo, é um sistema simbólico articulador de elementos representativos de um objeto, ideia ou conceito. A desconstrução destes elementos permite a construção de um sentido da imagem e de uma linha de pensamento.⁹ Assim, a análise da imagem pode proporcionar prazer ao observador, a partir das mensagens visuais que concebe e do conhecimento que gera. A utilização das imagens está de fato em expansão e, enquanto produtores ou observadores, somos quotidianamente conduzidos à sua utilização, compreensão e interpretação.

É errado pensar que o hábito da análise anula o prazer estético ou bloqueia a *espontaneidade da receção da obra*. (...) *A sua prática pode, a posteriori, aumentar a fruição estética e comunicativa das obras, uma vez que agudiza o sentido da observação e o olhar, aumenta os conhecimentos e permite deste modo alcançar mais informações (...) na receção espontânea das obras.*¹⁰ A imagem representa não só o objeto, mas também conceitos ligados a esse objeto. As diferentes camadas que se podem extrair da análise de uma imagem dependem do sujeito, do contexto e de todas as suas condicionantes. *Inadvertidamente ou não, as imagens estetizam o inestético.*¹¹

Resultantes de uma fabricação e produção cultural, neste sentido todas as

8 Cf. BARTHES, Roland - *Rhetorique de l'image*; nº 15; 1970

9 Cf. JOLY, Martine - *A imagem e a sua interpretação*, 2007.

10 MARTINE, Joly - *Introdução à análise da imagem*, Pág. 52.

11 BANDEIRA, Pedro - *Fotografia de arquitetura – Defeito e feito*, Website. Acedido em Fevereiro 2014, em: http://www.artecapital.net/arq_des-32-fotografia-de-arquitectura-defeito-e-feitio)

imagens são técnicas. Desta forma, é preciso não esquecer que se a imagem é uma representação, está associada necessariamente a regras de construção. Na imagem fotográfica, o meio de captação imagético mais susceptível na sua relação com a sociedade e principalmente com a tecnologia, estas regras também se verificam. *A fotografia, que é a primeira e mais importante contribuição, até agora, da ciência para com as artes, encontra a sua razão de ser, como todos os media, numa completa singularidade de meios.*¹²

Realidade e ficção

A fotografia surge aqui como tema, pois afasta-se da imagem mental, ao ter uma existência física capaz de representar seguramente a Arquitetura. A sua existência é fruto do processo de exposição luminosa que grava a imagem numa superfície sensível. Cada fragmento de luz, que se captura de forma ordenada, acarreta uma informação e provoca na mente uma imagem com a impregnação da luz que ilumina. Mais, a fotografia existe por ter um observador que lhe atribui significado - sem esse observador a imagem fotográfica perde sentido, perde vida, não passa de um objeto sem significado. No seu conjunto de ensaios, Roland Barthes (1915 – 1980) clarifica os distintos processos que abrangem a fotografia¹³: *o fazer, que diz respeito ao operador; o olhar, que diz respeito ao espectador; o sentir, que diz respeito ao spectrum.*¹⁴

*Uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos.*¹⁵ O que nós vemos é a imagem significativa que para nós existe ao observarmos tal objeto, pois a própria fotografia, sujeita ao excesso do visível, pode ter um risco tautológico. A imagem mostra mas não revela.¹⁶ Apenas após ser recebida e interpretada

12 STRAND, Paul *apud* MITCHELL, William J. - *The reconfigured eye*, Pág. 45 - *Photography, which is the first and only important contribution, thus far, of science to the arts, finds its raison d'être, like all media in a complete uniqueness of means* (texto original)

13 Cf. BARTHES, Roland - *Câmara Clara*, 1980

14 BARTHES, Roland - *Câmara Clara*; Pág. 16

15 *Ibidem*; Pág. 14.

16 Cf. BAZIN, André - *Ontologia da imagem fotográfica*, 1958

pelo interlocutor a fotografia se transforma em imagem e entra (ou não) para a memória pessoal.

A ideia da fotografia ser um ícone que concede veracidade aos acontecimentos e comprova a existência das coisas vem desde a sua “democratização”, nos anos trinta, época em que a imagem assume o lugar de registo da vida, superando a escrita e os seus produtos. A memória individual e coletiva passam a ser construídas tendo por base o suporte imagético. Nesse sentido, a câmara fotográfica começa a funcionar como uma extensão do olhar, deixando de ser vista como um mero objeto, e sim como uma maneira de ver e de pensar - uma maneira de rastrear, descrever, cartografar o que se funde num regime de ocularidade.

Existe o mundo real não fotografado e existe o mundo fotografado onde, através da câmara, nos tornamos uma espécie de turistas da realidade. Pela simples oportunidade de congelar determinados momentos da realidade, a imagem fotográfica adquire valor social e pessoal. Susan Sontag exprime a preeminência da fotografia quando comenta o valor de uma realidade fotografada: *a Fotografia implica inevitavelmente uma certa condescendência da realidade. De estar “lá fora”, o mundo passa a estar “dentro” de fotografias.*¹⁷ Consequência contraditória da evolução da tecnologia, que atualmente se encontra acessível a todos, a experiência real nos dias de hoje é indissociável da ação de fotografar e gravar provas em suportes físicos ou virtuais, o que enfatiza o protagonismo atual da Fotografia e faz dela motivo de estudo nesta Dissertação. No entanto, essa dependência não gera, na perspectiva da presente dissertação, um inconveniente, na medida em que esta ação de fotografar está articulada com uma certa ação de reciclagem. *A fotografia não se limita a reproduzir o real, recicla-o, um procedimento fundamental de uma sociedade moderna. Sob a forma de imagens fotográficas, as coisas são colocadas para novos usos, novos significados atribuídos, que vão além das*

17 SONTAG, Susan - *On Photography*; Pág. 63 - *Photography inevitably entails a certain patronizing of reality. From being “out there,” the world comes to be ‘inside’ photographs* (texto original).

*distinções entre o belo e o feio, o verdadeiro e o falso, o útil e o inútil, bom gosto e mau.*¹⁸

As imagens sujeitam-se a novas interpretações e novos usos que a realidade possivelmente não proporciona. Através dos códigos visuais transmitidos pela imagem fotográfica, podemos traduzi-los em experiência visual e tátil. O observador, ao apreciar determinadas fotografias fica, quase sem perceber, mergulhado na imagem, sob o intuito de criar a sua própria narrativa. Trata-se de um exercício mental quase intuitivo. É uma forma de despertar sensações, lembranças, fazê-las emergir e dar-lhes corpo.

A fotografia reveza muitas vezes a própria realidade, quando o objeto real é experienciado através do conhecimento fotográfico. É inclusive possível descobrir diferentes pontos de vista com base na imagem fotográfica – a quem nunca aconteceu visitar determinado sítio após visualizar determinada imagem fotográfica e experimentar a sensação de agradável surpresa ou inevitável decepção? Falamos de sítios, espaços, pois é o tema que interessa para a experiência arquitetônica; no entanto a capacidade de promover sensações não fica pela imagem espacial, passa pela imagem de pessoas, de objetos, de momentos.

Joan Fontcubierta (1955 -) discorre nas suas publicações sobre a fotografia, as suas influências através da história e a sua essência, fala sobre o porquê da dúvida veracidade da Fotografia¹⁹: (...) *a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque a sua natureza não lhe permite fazer outra coisa (...)* O bom fotógrafo é o que mente bem a verdade.²⁰ Hoje, tanto no domínio do quotidiano como no domínio artístico/documental, a fotografia surge como um mecanismo tecnológico ao serviço da verdade. O processo que a envolve é deliberadamente um veículo de evidências,

18 SONTAG, Susan - *On Photography*; Pág. 136 - *Photography does not simply reproduce the real, it recycles it—a key procedure of a modern society. In the form of photographic images, things are put to new uses, assigned new meanings, which go beyond the distinctions between the beautiful and the ugly, the true and the false, the useful and the useless, good taste and bad.* (texto original)

19 C.f. FONTCUBIERTA, Joan - *El beso de judas, fotografía y verdad*, 1997.

20 FONTCUBIERTA, Joan - *El beso de judas, fotografía y verdad*; Pág. 15 – (...) *la fotografía mente siempre, mente por instinto, mente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. (...) El buen fotógrafo es el que mente bien la verdad.* (texto original)

sob a atenção de saber o que é ou não verdadeiro na imagem fotografada.

*(...) não podemos senão mentir. O velho debate entre o verdadeiro e o falso foi substituído por outro, entre mentir bem e mentir mal (...)*²¹

Cada fotografia é a criação que se apresenta como verdadeira. A realidade é uma guerra de enquadramento, de escolhas de percepções. A fotografia *é capaz de mentir*, sendo produzida em prol das intenções de quem está por detrás da objetiva. Assim, o fotógrafo conquista um importante papel ao exercer controlo no desejo de impor um sentido ético à sua mentira.

*A realidade é uma narrativa construída pelos momentos vividos e fixada pelas sensações e, principalmente, pela imagem. A realidade é substituída pela fotografia que se apossa do status de espelho do real. Perceber a diferença entre imagem e realidade torna-se uma tarefa complexa.*²²

Será talvez errado pensar que o processo fotográfico é natural ou espontâneo, uma vez que nele estão envolvidas várias condicionantes técnicas, sociais, tecnológicas. Por trás dessa suposta “espontaneidade” esconde-se um complexo processo de escolhas por parte do fotógrafo, que definem o resultado final - escolha do tema, da iluminação, de lente, de filtro, da velocidade do obturador, entre outros. Tirar uma fotografia compromete a construção de uma retórica com intuítos estabelecidos, destinada ao observador. No entanto, *há sempre um desfasamento entre o que é a realidade e a ideia de realidade.*²³ Na fotografia de arquitetura, estas características são apuradas de forma bastante clara, pois retratam uma realidade estática, explorável sob diferentes ângulos e passível de variadíssimos resultados.

21 FONTCUBIERTA, Joan - *El beso de judas, fotografia y verdade*; Pág. 15 - *no podemos sino mentir. El viejo debate entre lo verdadero y lo falso ha sido sustituido por otro entre "mentir bien" y "mentir mal"*. (texto original)

22 COUTO, Mia - *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*; Pág. 18.

23 DUARTE, Rui Barreiros - *Arquitetura, Representação e Psicanálise*; Pág. 44.

AS BASES DA INFLUÊNCIA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA NA CRIAÇÃO ARQUITETÓNICA

A imagem ao serviço da Arquitetura

Desde cedo se começou a sentir a necessidade humana de dominar o espaço envolvente. A arquitetura é, por eleição, o meio através do qual se faz a apropriação e metamorfose do espaço. Devido à sua natureza não só construtiva, mas também conceptual, a arquitetura absorve inevitavelmente um carácter de representação, que a associa a diversas áreas da imagética. Relaciona-se com vários campos da imagem, numa tentativa de se definir a si própria; exprime-se através da comunicação visual – utiliza o desenho, a fotografia, a maquete, o filme para dar a conhecer o produto que traduz o processo criativo.

A fotografia é o principal meio de produção de imagens, que contribui para a continuidade da comunicação e transmissão de informação numa sociedade cada vez mais mediatizada. Torna-se o veículo da simulação da realidade, articulando-se com uma linguagem paralelamente sedutora. É aqui que entra a arquitetura, que sendo uma atividade que privilegia a representação visual, torna-se especialmente



False Perspective, Hogarth, 1754 (desenho)

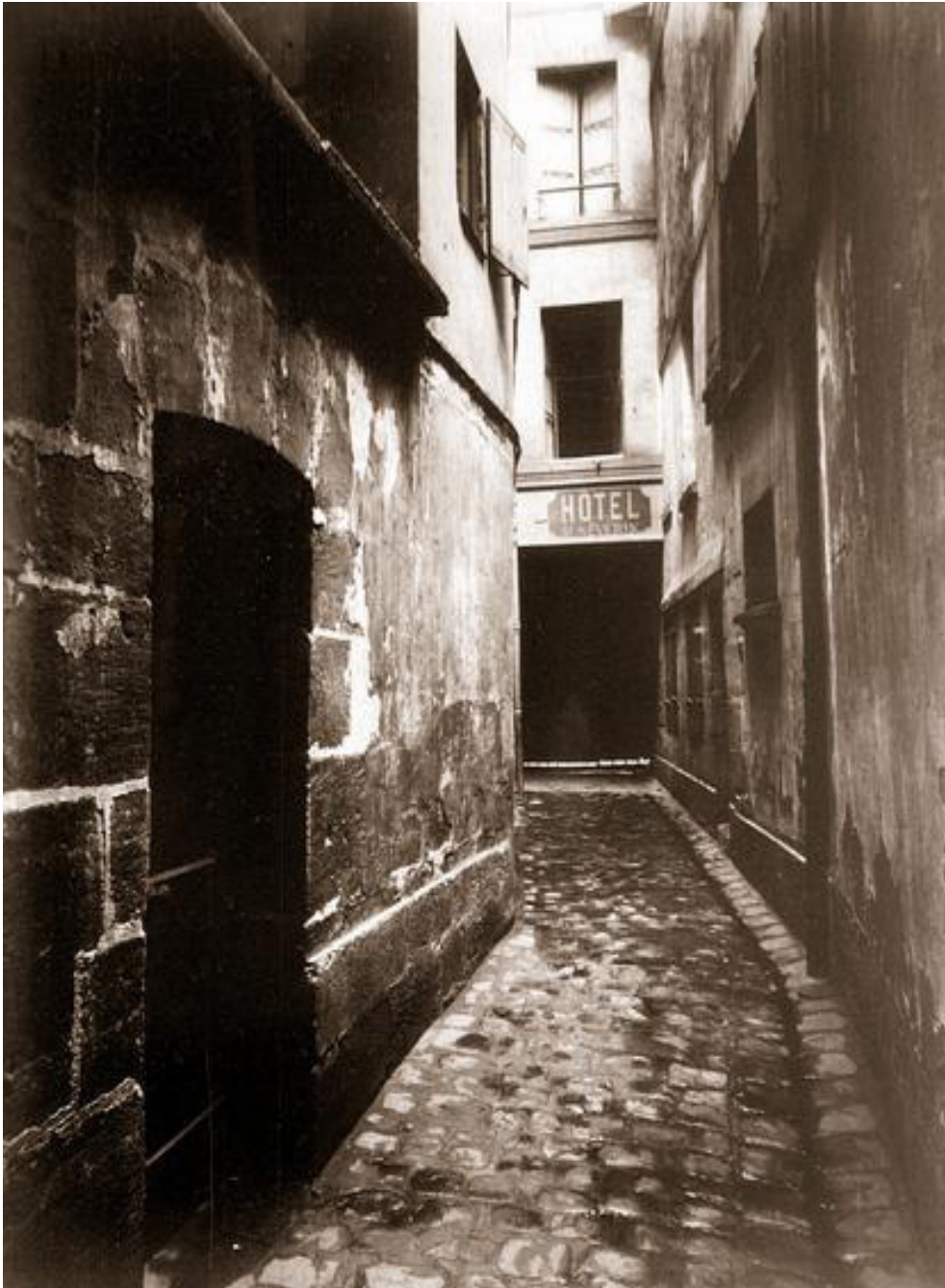
sensível a este “poder” da imagem fotográfica. Sendo esta relação assente numa base concetual forte, as consequências passam pela influência da fotografia no ato de entendimento, divulgação e, não surpreendentemente, no ato de criação arquitetónica. Ao criar a imagem da arquitetura, a fotografia conquistou um lugar de destaque no meio arquitetónico, que talvez o desenho nunca tenha conseguido.

A arquitetura relaciona-se com o processo de comunicação visual, no entanto está intimamente envolvida com os seus aspetos construtivos e palpáveis. Na sua representação, desde sempre se apoiou nas técnicas de outras artes plásticas: técnicas de âmbito escultórico, na representação volumétrica através da maquete, e técnicas de âmbito pictórico na representação bidimensional.

Desde o início da história que a Arquitetura sempre foi um tema popular no registo das objetivas. Os seus edifícios, imobilizados e envolvidos pela luz natural, representavam um alvo fácil e com melhores resultados fotográficos que a própria figura humana. Mesmo quando o progresso técnico permitiu que figuras em movimento pudessem ser controladamente fotografadas, o interesse pela Arquitetura não enfraqueceu. Pelo protagonismo que alcançou na difusão e representação de ideias, a fotografia de Arquitetura tornou-se um tema bastante discutido, ainda que o motivo pelo qual nos interessa abordá-la reside no seu contributo para as transformações que originou na própria Arquitetura.

Na época de Daguerre (1787 – 1851), um dos pioneiros na concretização do desejo de fixar as imagens do real através da *câmara obscura*, a pintura perdeu protagonismo em detrimento da técnica da fotografia. A partir do momento em que se conseguiu construir uma cópia verosímil da realidade, a burguesia começou a preferir ver-se em retratos reais, ver paisagens reais, ver imagens reais. O mesmo sucedeu com a representação arquitetónica, onde inevitavelmente se priorizou a fotografia como meio de reprodução de edifícios, ruas, cidades e a vida nesses mesmos sítios.

Fotógrafos pioneiros como Eugène Atget (1857 - 1927) revolucionaram a fotografia com as suas visões lacónicas e radicais sobre um mundo e um espaço em austeridade, visões revolucionárias para uma época em que ainda se via a Fotografia



Rue Hautefeuille, Eugène Atget, 1898 (fotografia)

como um meio documental e pouco interpretativo. *Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional. (...) Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto da sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica.*²⁴ Ao mesmo tempo que as fotografias de Paris de Eugène Atget constituem provas da mudança urbana eminente, expressam também os contrastes do estilo de vida de uma sociedade a sair da urbanidade medievalizante – com condições precárias e medievais, as casas antigas e ruelas estreitas – e a entrar na modernidade das montras, dos automóveis estacionados, da publicidade e das novas *boulevards* e novos edifícios.

Como refere Walter Benjamin (1892 – 1940), que cedo compreendeu o interesse da imagem fotográfica para a criação artística,²⁵ (...) *cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade.*²⁶ A fotografia capta muitas vezes o que o olho sozinho não consegue e, representa por isso, uma aliada para a arte e para a arquitetura. É possível acreditar na aptidão da imagem fotográfica como instrumento de documentação criativa, auxiliar da arquitetura.

*Para compreender realmente uma obra de arquitetura em segunda mão, é preciso aprender a ler a fotografia tão cuidadosamente como um texto ou um conjunto de desenhos. Então, dada a valorização, compreensão e imaginação necessária, é possível que se possa experimentar o prazer pessoal em primeira mão de perceção de uma ideia.*²⁷

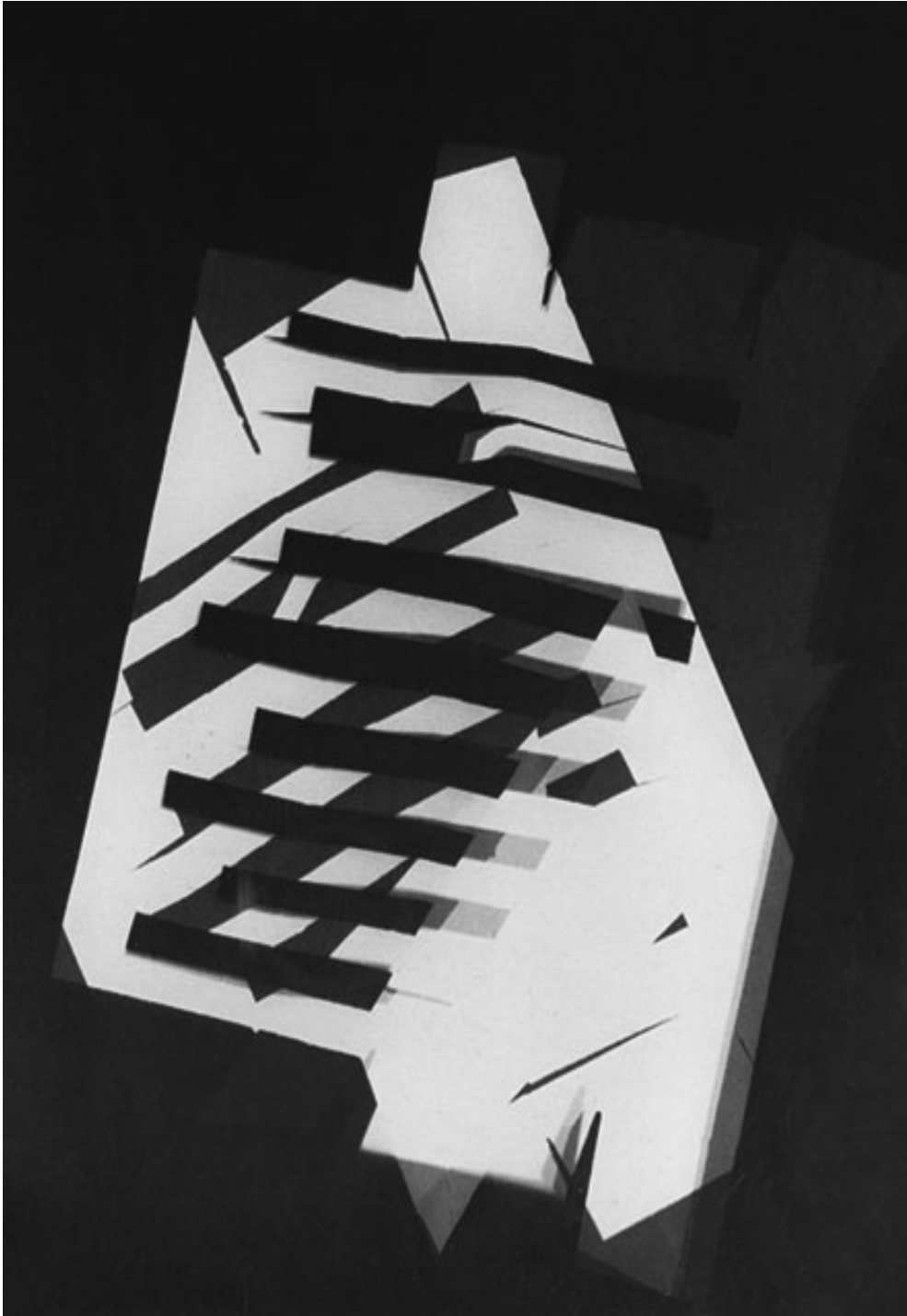
A fotografia de arquitetura não tem necessariamente edifícios como tema principal, é arquitetónica na sua preocupação com a luz, forma, materiais e relações

24 BENJAMIN, Walter - *Pequena História da Fotografia*; Pag.101

25 Cf. BENJAMIN, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, 1992, e BENJAMIN, Walter; *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*, 1936

26 BENJAMIN, Walter - *Pequena História da Fotografia*; Pag.106

27 STOLLER, Ezra - *Photography and the language of architecture*; Pag. 44 - *To truly comprehend a work of architecture at second hand, one must learn to read the photograph as carefully as a text or a set of drawings. Then, given the appreciation, understanding and required imagination, it is possible that one might experience the personal, first-hand pleasure of perceiving an idea.* (texto original)



Untitled, Lazlo Moholy-Nagy, 1925 (fotograma)

espaciais. Mesmo num sentido abstrato como nos pioneiros fotogramas de Moholy-Nagy (1895 - 1946), o pensamento arquitetónico emerge, no âmbito da estruturação de imagens com base na posição de determinado objeto e na sua relação com a luz e a sombra. Moholy-Nagy iniciou as suas experiências decompondo o processo fotográfico para alcançar o seu estado primário. *Os fotogramas são imagens que mostram as aparências visuais de um objeto (um animal, uma planta, o corpo), mas que aludem também às qualidades físicas ou táteis deste objeto.*²⁸

A técnica consiste em iluminar um objeto, a fim de trabalhar as sombras por ele projetadas sobre papel fotográfico (ou qualquer outra superfície sensível). A relação entre forma e espaço revela-se de grande importância para o fotógrafo, pois os seus enquadramentos incomuns valorizam essa temática. Omissões de horizonte ou pontos de vista destinados a destabilizar a perceção incentivam o observador a compreender as suas imagens com as suas formas estranhas e a sua ausência de orientação. Moholy-Nagy explorou possibilidades radicais para uma nova arquitetura de luz e forma. *Os seus trabalhos permitem-lhe definir a fotografia não como um modo de reprodução da realidade, mas como uma arte produtiva de luz. (...) é nesse sentido de que ela serve, principalmente, como um guia para a arquitetura.*²⁹

*A técnica fotográfica oferece uma representação adequada dos elementos bidimensionais da arquitetura. Proporciona, a partir de um único ângulo de visão, os elementos tridimensionais.*³⁰ Apesar de a Arquitetura conseguir ser mais verdadeira, mais intensa enquanto objeto multidimensional através da imagem, algumas das suas qualidades (sobretudo fenomenológicas) escapam ao registo fotográfico. As propriedades do espaço, a materialidade e a utilização diária de edifícios são manifestamente

28 FONTCUBIERTA, Juan - *El beso de Judas*; Pág. 86 - *Los frotogramas son imágenes que muestran las apariencias visuales del objeto (un animal, una planta, el cuerpo) pero que aluden también a las cualidades físicas o táctiles de este objeto.* (texto original)

29 DRYANKSY, Larisa - *Clichés d'architecture: la photographie d'Ed Ruscha et les sources de l'architecture postmodern aux États-Unis*; Pág. 130 - *Ces travaux lui permettent de définir la photographie non plus comme un mode de reproduction de la réalité mais comme un art productif de la lumière. Aussi, est-ce en ce sens surtout qu'elle sert de guide à l'architecture* (texto original)

30 ZEVI, Bruno - *Saber ver a Arquitetura* (trad. Maria Isabel Gaspar); Pág. 14.



The Stairs, Alexander Rodchenko, 1930 (fotografia)

difíceis de representar através de uma fotografia. Ainda assim, a imagem fotográfica funciona como um veículo pessoal de apropriação do espaço. Conviver com a imagem fotográfica é lidar com a apreensão do real, e, ao mesmo tempo, com o irreal.

*Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tao perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução.*³¹ A realidade altera-se a todo o momento pelo avanço inexorável do tempo. Apenas a fotografia consegue retê-lo, devido à sua capacidade de corte. A imagem fotográfica constitui um espelho do real, uma memória portátil, onde a imagem permanece de forma indefinida e que pode ser acionada e lembrada sempre que necessário.

Ao visualizarmos uma imagem fotográfica de determinado espaço arquitetônico, somos de certa forma impelidos a uma sensação de controle, de domínio da realidade espacial em questão, como se de um momento de posse pessoal se tratasse. O agir fotográfico é uma forma de organizar ideias, fazendo recortes do contexto real observado, através do aparelho reprodutor imagético, a câmara fotográfica. *A fotografia é aquisição de diversas formas. Na sua forma simples, temos numa fotografia a posse 'alugada' (...) de uma coisa, uma posse que atribui à fotografia algum do caráter de objetos únicos.*³²

No jogo da fotografia de arquitetura, intervêm três participantes: o arquiteto, que idealiza e concebe a obra, o fotógrafo que a retrata da melhor maneira possível, e o espectador, o alvo a quem se destina a fotografia da obra em questão. O arquiteto está especialmente envolvido na fotografia do seu trabalho, pois a dispersão, compreensão e aceitação da sua ideia definem um processo significativo. O dever do fotógrafo passa por expressar a ideia do arquiteto sob as melhores condições da sua construção, compreendendo primeiro a essência da arquitetura em questão e a ideia a ser comunicada.³³

31 BENJAMIN, Walter - *Pequena história da Fotografia*; Pág.101.

32 SONTAG, Susan - *On Photography; Photography is acquisition in several forms. In its simplest form, we have in a photograph surrogate possession of a cherished person or thing, a possession which gives photographs some of the character of unique objects.* (texto original)

33 Cf. STOLLER, Ezra - *Photography and the language of architecture*, 1990.



Edificio *John Hancock*, Chicago, Ezra Stoller, 1970 (fotografía)

Para Ezra Stoller (1915 - 2004), autor de marcos da fotografia de arquitetura moderna (fotografou obras de Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Frank Lloyd Wright, entre outros), existe apenas um tipo de fotografia de Arquitetura: aquela que transmite a ideia arquitetônica inerente à(s) obra(s) fotografada(s). *A verdadeira fotografia de arquitetura é essencialmente um instrumento de comunicação entre o arquiteto e a sua audiência - uma audiência com a capacidade e o desejo de compreender e apreciar, mas com a ausência de oportunidade de experimentar o trabalho em questão em primeira mão.*³⁴

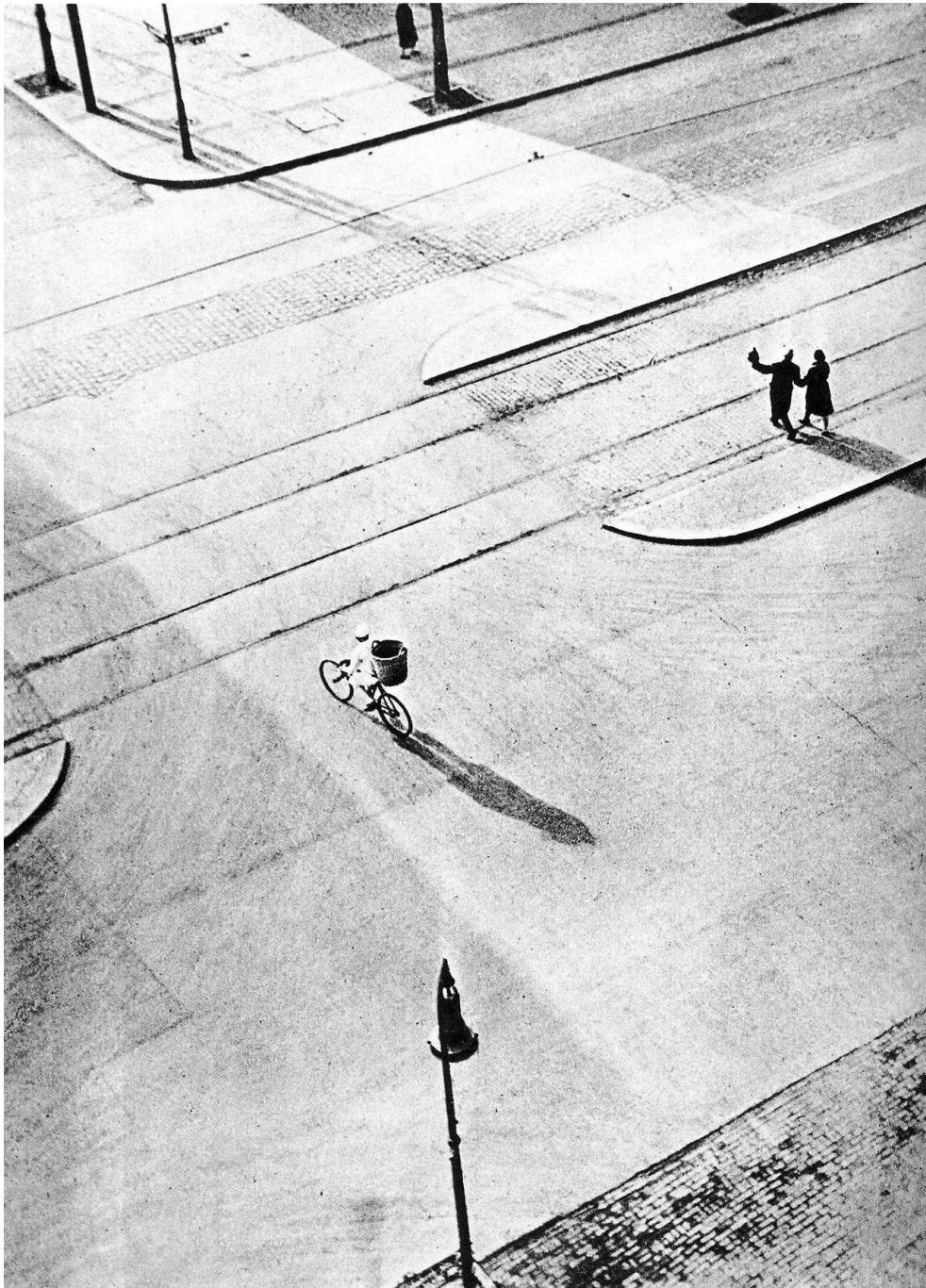
Assim sendo, *o espectador é a razão para toda a coisa.*³⁵ A audiência é assumida como uma entidade inteligente, curiosa, com desejo de saber; para a qual o fotógrafo tem de transmitir a sua mensagem e, mais importante, a mensagem do arquiteto. Esta mensagem é editada e alterada pelo editor, que também intervém assim no processo de transmissão.

Todavia, sendo a fotografia um meio imagético susceptível de diversas interpretações, é possível que a mensagem seja recebida de forma diferente do que aquela que foi emitida. *O problema é que as imagens fotográficas nunca são vistas pela audiência como são pelo fotógrafo.*³⁶

34 STOLLER, Ezra - *Photography and the language of architecture*; Pág. 43 - *The true architectural photograph is primarily an instrument of communication between the architect and his audience – an audience with the capacity and desire to understand and appreciate, but lacking the opportunity to experience the work in question at first hand.* (texto original).

35 Ibidem; Pág. 44 - *He is the reason for the whole thing.* (texto original).

36 Ibidem; Pág. 44 - *The trouble is that the pictures are never seen by the viewer as they are seen by the photographer.* (texto original)



7 AM (*New Year's Morning*), Moholy-Nagy, 1930 (fotografia)

Avanços do Moderno

*(...) já se pressentia, no caso da fotografia, que a era da sua invenção chegara.*³⁷

A partir de meados do século XIX surgia gradualmente a necessidade de encontrar novas formas de expressão que ilustrassem as ideias modernas, formas capazes de se intrometerem produtivamente nos vários campos artísticos. Esta necessidade foi resolvida com a chegada do dispositivo fotográfico, que teve um impacto coletivo, criando uma nova ideologia da imagem, uma nova coerência no rastreamento do mundo como coisa vivida.

Pelo seu impacto na evolução da modernidade e no modo como a arquitetura é imaginada e construída, a máquina fotográfica tornou-se o instrumento preferido para a documentação de temas de arquitetura sobretudo nas primeiras décadas do século XX. As fotografias são unidades de prova de arte e arquitetura histórica, tendo constituído por isso, preciosos meios de trabalho para as principais narrativas de arquitetura.³⁸

*Uma função de fotografia de arquitetura particularmente relevante (...) é o seu uso pelo historiador da arquitetura e pelo arquiteto como um recurso na conceção de novos edifícios que utilizam referências a estilos históricos. Para o desenhador arquitetónico, as fotografias podem fornecer uma rica fonte de estímulo. (...)*³⁹ Um forte exemplo de como a fotografia pode influenciar estilos e épocas, pelo simples facto de representar uma prova do real remete para a transição entre a fase neorenascentista e a fase neogótica. O auge do processo de desenvolvimento das técnicas de registo

37 BENJAMIN, Walter - *Pequena História da fotografia*; Pág. 91.

38 Cf. SERRAINO, Pierluigi - *Architecture + Photography + Archive: the APA factor in the construction of historiography*, 2011

39 ACKERMAN, James S. - On the origins of architectural photography; *This is not Architecture*; Pág. 32 - *One function of the architectural photograph particularly relevant to this volume is its use by the historian of architecture and by the architect as a resource in designing new buildings that employ references to historical styles. For the architectural designer, photographs can provide a rich resource and stimulus.* (texto original)



Edifício *United Nations*, Nova Iorque, Ezra Stoller, 1950 (fotografia)

mecânico do real coincidiu com a época do Revivalismo Neogótico e do gosto pelo pitoresco (cronologicamente em finais do século XVII), o que contribuiu para o seu protagonismo em termos de documentação útil no projeto. Sendo um estilo que tem por base o pictórico, o ornamento e a imagem, a Fotografia colaborou com a formação de ideias e conceitos. Os arquitetos que trabalhavam no estilo neorenascentista, por sua vez, consideravam as plantas, os cortes e os desenhos rigorosos mais úteis do que as fotografias, uma vez que as regras rígidas e as proporções de composição clássica poderiam ser transmitidas mais eficazmente em desenhos arquitetónicos de medidas precisas.⁴⁰

O início da década de 30 e a modernidade alcançada pela Bauhaus liderada por Walter Gropius, conformaram um marco histórico que mudou não só a forma de compreensão da Arquitetura, mas também a sua forma de exposição. A obra de escritores como Benjamin, Burgin, Barthes e Sontag continua a ser central para a teorização crítica sobre fotografia de arquitetura.

*Desde as suas origens, a fotografia está a serviço da arquitetura. Ela serve não só para documentar monumentos históricos, mas também para ilustrar projetos arquitetónicos significativos.*⁴¹ Nos primórdios da utilização da Fotografia em prol da Arquitetura, procurou-se reunir os interesses de várias entidades. Inicialmente o uso da Fotografia aplicava-se sobretudo na documentação de património construído, para compor a história de importantes estruturas. Do ponto de vista dos primeiros fotó-

40 Cf. ACKERMAN James S. - On the origins of architectural photography. In - *This Is Not Architecture*, 2002. (One function of the architectural photograph particularly relevant to this volume is its use by the historian of architecture and by the architect as a resource in designing new buildings that employ references to historical styles. For the architectural designer, photographs can provide a rich resource and stimulus. The fact that photography became available at the height of the Gothic Revival and of the taste for the Picturesque made this especially evident. In contrast, architects working in the Classical Revival style found measured plans, sections and elevations more useful than photographs, because the strict rules of Classical composition and proportions could be conveyed more effectively in precisely measured architectural renderings.)

41 DRYANSKY, Larisa - *Clichés d'architecture*, Pág. 129 - *Dès ses origines, la photographie est mise au service de l'architecture. Elle sert alors non seulement à documenter des monuments historiques mais aussi à illustrer d'importants chantiers d'architecture.* (texto original)



Edifício de Apartamentos, Finlândia, Eric de Maré, 1961 (fotografia)

grafos, toda a fotografia era documental – era um registo fiel da realidade, sem subjetividade ou interpretação do sujeito. Com o passar do tempo, foi-se sobrepondo um lado mais artístico, preservando ainda assim este carácter documental da Fotografia, pela sua inseparabilidade ao processo fotográfico.

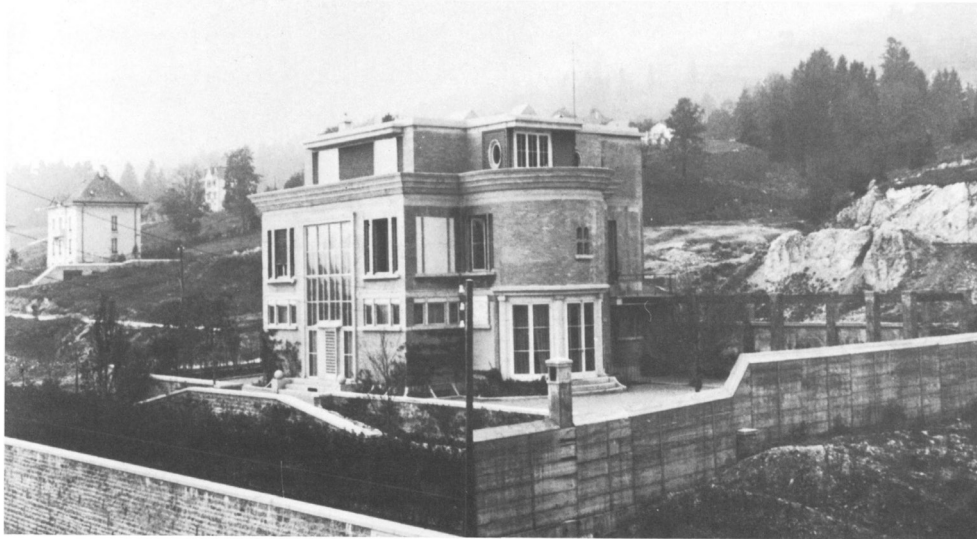
*A fotografia é o veículo de maior sucesso do sabor modernista na sua versão pop, com o seu zelo para desmascarar a alta cultura do passado.*⁴²

O aparecimento do movimento moderno na arquitetura ocorre paralelamente com o surgimento da fotografia de arquitetura como um género com uma retórica visual própria. É nas primeiras imagens arquitetónicas ainda a preto e branco, que os conceitos formais da vanguarda encontram solução ótica. Como hoje em dia, no decorrer do projeto, os arquitetos procuravam documentação fotográfica do seu trabalho para manter um registo permanente para exposição, apresentação de publicações, revistas, entre outros.

Na Arquitetura Moderna, a fotografia de carácter documental contribuiu generosamente para o seu desenvolvimento, pois através dela foram criadas oportunidades de método para a prática da pesquisa e investigação histórica; ela fornece uma coleção infinitamente expansível de registos visuais de edifícios e detalhes arquitetónicos. Graças à evolução da tecnologia no processo fotográfico, muitos aspetos dos edifícios passaram a ser revelados nas fotos, que não eram acessíveis a olho nu até então. Aos estudarmos o contexto da Arquitetura Moderna, encontramos uma grande bagagem teórica de Sigfried Giedion (1888 - 1968), historiador da arte e arquitetura e principal fonte de documentação da sua época. Constituiu uma peça fundamental na construção do discurso da Arquitetura Moderna, atuando no sentido de vincular o movimento moderno com o passado, dotando-o de raízes históricas.⁴³ Na perspetiva de Giedion era altura de tornar mais “digerível” essa arquitetura para o público geral, contribuindo para a evolução do movimento em si. (...) *agora trata-se de ancorar*

42 SONTAG, Susan - *On Photography*, Pág. 102 - *Photography is the most successful vehicle of modernist taste in its pop version, with its zeal for debunking the high culture of the past.* (texto original)

43 Cf. GIEDION, Sigfried - *Space, Time and Architecture*, 1941.



Fotografia da *Villa Schwob* e fotomontagem publicada na Revista *Esprit Nouveau*, Le Corbusier, 1916 (em cima: fotografia original, em baixo: fotografia manipulada)

*essas arquiteturas na tradição da arquitetura ocidental, de dotá-las com a base histórica, em última análise, legalizá-las como um produto cultural.*⁴⁴ A imagem fotográfica contribuiu para essa transformação do moderno em algo acessível e compreensível.

Na mesma altura em que se fortaleceu a relação fotógrafo-arquiteto, começou a utilizar-se a publicação da fotografia pelos próprios arquitetos como forma de estudarem e divulgarem a sua própria obra. Foi neste campo que se revelou importantíssimo o trabalho de Le Corbusier (1887 – 1965), que utilizou os novos instrumentos de comunicação para divulgar as novas ideias de Arquitetura, Urbanismo e Sociedade. *Se quisermos aplicar o conceito de propaganda na arquitetura sem o aliar à política, teremos forçosamente que eleger Le Corbusier como o grande protagonista. Todo o seu percurso é marcado pelo modo como manipulou deliberadamente a imagem para servir as suas ideias.*⁴⁵

Beatriz Colomina (1949 -) escreve que *o espaço moderno de Le Corbusier é um espaço feito não de paredes mas de imagens.*⁴⁶ É curioso pensar que para o arquiteto ícone de uma era tão produtiva como a Era Moderna, é a própria imagem que se torna arquitetura. Le Corbusier manipulava e controlava deliberadamente as suas fotografias como ferramentas indispensáveis de projeto, controlava o olhar e a vivência dos espaços por si desenhados como se de sequências imagéticas se tratassem.

As imagens na página ao lado da *Vila Schwob* (construída em 1916 em La-Chaux-de-Fonds) de Le Corbusier, foram por ele falsificadas de forma a tornar a obra mais “purista” – eliminou elementos do quotidiano e descontextualizou a obra de tal modo que a casa surgia isolada, espécie de objeto autónomo, como se situasse num sítio isolado. O arquiteto, para quem a arquitetura era sobretudo uma questão concetual, tinha este hábito de expor apenas o que melhor representava as suas obras, o que refletia os seus conceitos originais, alterando a verdadeira realidade. A imagem

44 GIEDION, Siegfried – *Escritos Escogidos*; Pág. 16 (...) *ahora se trata de anclar estas arquitecturas en la tradición de la arquitectura occidental, de dotarlas de base histórica, de en definitiva, legalizaras como producto cultural.* (texto original)

45 COSTA, Nuno - Propaganda; Revista Nu #06 – *Imagem*; Pág. 17.

46 COLOMINA, Beatriz - *Le Corbusier and Photography*.



Museu Bismark, Mies van der Rohe/Ewald Mies, 1910 (fotomontagens)

funcionava não como um fim a atingir após o resultado final da obra construída, mas como um meio fundamental para fazer arquitetura. O verdadeiro produto que Le Corbusier idealizava *era não uma obra, mas um modo de vida. (...) publicitava a modernidade e os seus novos valores.*⁴⁷ Com os seus cadernos de recortes, o arquiteto organizava um “catálogo” pessoal de ideias de arquitetura, de cidade, de novos modos de vida, onde a imagem fotográfica assumia protagonismo no ato de projetar. Era a sua chave de projeto, era o seu trunfo enquanto arquiteto de ideias modernistas.

Este tipo de comportamento não foi único no desenrolar da Arquitetura Moderna, mas foi notório, pois todo o legado arquitetónico de Le Corbusier contém vestígios de utilização da imagem como chave da criação. A linguagem *corbusiana* define-se como pela sua peculiaridade, utilizando determinadas “armas” do desenho para fazer ver a arquitetura à sua maneira, para impor uma imagem de edifícios e de cidade: tal como um fotógrafo utiliza a sua máquina fotográfica e impõe uma certa realidade. Por vezes a questão da imagem das suas obras sobrepunha-se à realidade das mesmas, o que para ele se tornava num legado a passar.

A relação entre o objeto ideal e o sítio ideal é uma constante na Arquitetura Moderna dos anos 20. A corrente modernista tirou assim proveito da Fotografia, no sentido de exploração de uma arquitetura mais individualista. Edifícios concebidos sem um contexto envolvente, manipulações e alterações imagéticas foram facilitados por meio da reprodução fotográfica, criando um novo modelo entre a prática arquitetónica e a sua representação. A Arquitetura e a Fotografia juntaram-se para construir a identidade contemporânea da casa, do edifício público, da cidade. O papel da fotografia no discurso arquitetónico tem-se mantido constante na sua eficácia, apesar de grandes mudanças ao nível das tecnologias da fotografia, do papel e ao nível da interpretação de arquitetura.

Esta condição moderna da comunicação visual de ideias instalou-se desde então - no fundo, cada vez mais hoje em dia, a base da arquitetura passa pela imagem e tudo o que gira à sua volta. A Arquitetura é hoje concebida para mostrar e ser

47 COSTA, Nuno - *Propaganda*; Revista Nu #06 – *Imagem*; Pág. 17.



Unité d'Habitation, Marseille, (projeto de Le Corbusier), Lucien Hervé, 1947 (fotografia)

mostrada, para fazer parte de um mundo interminável de objetos visuais desejáveis.

O aparecimento da Imagem Fotográfica e da Publicidade a ela intrínseca na época Moderna causou uma profunda alteração da realidade. Passou a existir uma nova condição social; o conhecimento e a informação passaram a ser controlados pela divulgação imagética. Hoje em dia, é impossível permanecer alheio à quantidade de dados imagéticos que chega até nós através de inúmeros veículos. No campo da Arquitetura, que se prioriza a construção real e imagética, esta condição adquire uma importância extrema.

Durante esta época dominada pela imagem fotográfica, surgiram várias posições em relação à chegada da Fotografia no mundo da Arquitetura. Le Corbusier, que como já vimos abraçou as potencialidades da imagem fotográfica, tal como Mies Van der Rohe que adotou uma postura de experimentação e conjugação dos diversos meios gráficos para ilustração da mensagem arquitetónica. Le Corbusier estabeleceu parcerias com fotógrafos ilustres como Lucien Hervé, Robert Doisneau e René Burri, que não se contentavam apenas em documentar o seu trabalho, procuravam envolver a realidade dos seus edifícios em atmosferas de perfeição. Lucien Hervé foi, aliás, durante inúmeros anos, o seu fotógrafo pessoal. A composição é um aspeto fundamental no conjunto da obra de Hervé. As suas fotografias são rigorosamente construídas para alcançar a perfeição geométrica, transformando o seu entorno banal numa abstração estruturada através do uso de luz e sombras escuras. *Eu quero dar-lhe os meus cumprimentos sinceros pelo seu excelente trabalho. Você tem a alma de um arquiteto e sabe ver a arquitetura.*⁴⁸

Pelo contrário, arquitetos como Adolf Loos, Auguste Perret ou Frank Lloyd Wright assumiam-se afincadamente como mentores de arquiteturas não fotografáveis e como apologistas da percepção *in loco* das suas obras. Adolf Loos assumiu mesmo uma postura de “negação” do poder fotográfico, optando pela continuidade da representação pictórica, que considerava ser o único meio ver-

48 CORBUSIER, Le - Carta para Lucien Hervé, 15 de dezembro de 1949.



Chuey House, Los Angeles, Julius Shulman, 1958 (fotografia)

dadeiro de representação das suas obras. Loos acreditava que a difusão da arquitetura através de publicações fotográficas afetava a sua essência, sendo apologista da vivência física como a única e possível compreensão do espaço arquitetónico. Procurava assumidamente *uma emoção atingida apenas pela ligação direta entre homem e objeto, nunca através da imagem*. Todavia, também os seus edifícios se submetem à visibilidade fotográfica, e cedem à fotogenia que origina imagens fotográficas que ainda hoje circulam. O arquiteto não deixou, assim, de utilizar a Fotografia como forma de representação das suas obras, mas servia-se dela apenas como mero meio ilustrativo. Na sua perspetiva⁴⁹ a arquitetura havia sido avassalada por uma atitude visual sem essência funcional. *Há arquitetos que projetam interiores não tanto para que se possa viver bem neles, mas para que resultem bem nas fotografias*.⁵⁰

Pelo contrário, posturas mais entusiastas como a de Richard Neutra (1892-1970) e o seu fotógrafo de eleição Julius Schulman (1910-2009), fizeram questão de somar à experimentação e comunicação um certo carácter publicitário e cenográfico – as míticas fotografias de Julius Schulman visavam transmitir uma arquitetura de sonho, invejável por qualquer um – à semelhança de Le Corbusier, pretendiam transmitir um estilo de vida.

As fotos de Shulman têm características fortes e específicas. As suas estruturas são caracterizadas por um alinhamento de elementos arquitetónicos numa cena construída e sob condições de iluminação controladas. Muitas vezes utiliza não apenas os adereços, mas as pessoas, geralmente excluídas de todas as fotografias de arquitetura, e ele organiza-as para enfatizar - às vezes para esconder - vários aspetos

49 Cf. COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity*, 1996

50 LOOS, Adolf *apud* COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity*, pág.64, *There are designer who make interiors not so that people can live well in them, but so that they look good on photographs.* (texto original)



Vista da cidade e de Notre Dame, Daguerre, 1839 (daguerreótipo)

do edifício.⁵¹ O intuito das suas obras fotográficas é proporcionar desejo de ocupação de uma confortável habitação moderna, no espectador. A sua aura de perfeição e desejabilidade é inspiradora na conceção habitacional – as características da fotografia são sem dúvida determinantes no alcance deste objetivo.

*(...) a dinâmica entre a arquitetura moderna e a nova fotografia expressiva disfrutou de uma sinergia criativa frutífera e, mais importante, causou uma clara mudança na sensibilidade, afetando a forma como todo conjunto de arquitetura e cidade foi representado e imaginado.*⁵²

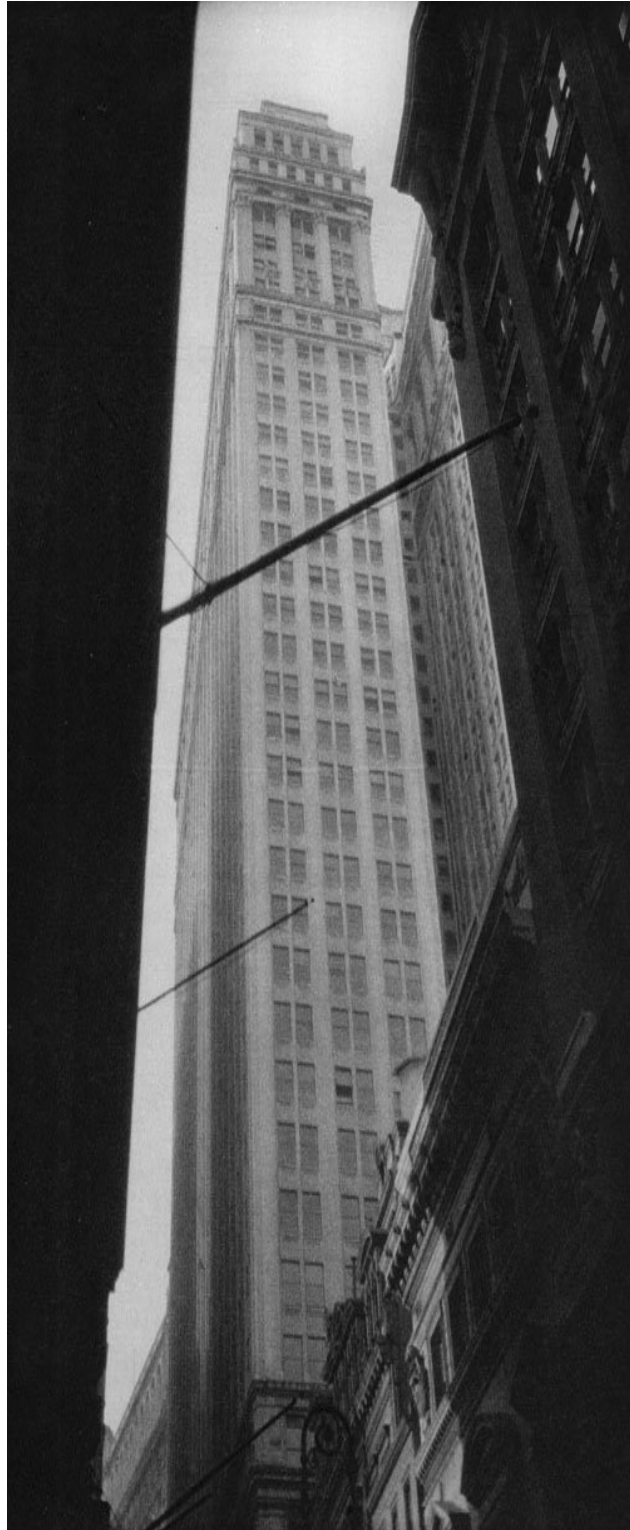
Imagem fotográfica como ferramenta documental

A perda de inocência da fotografia, considerada como um equivalente fiel da realidade externa foi, desde sempre, bastante documentada. No entanto, é difícil encará-la como um tema esgotado, por ter uma proximidade tão grande com a criação artística.

Antes do Renascimento, o desenho era pouco usado como ferramenta arquitetónica, era a planta rigorosa que assumia o papel mais importante. Com a invenção da perspetiva, as representações visuais passaram a multiplicar-se, o desenho começou a ser explorado no apoio à criação e ilustração arquitetónica, abrindo portas para a posterior abordagem da Fotografia. Esta trouxe consigo noções de distância e profundidade que desde a invenção da perspetiva eram procuradas e não tinham sido fáceis de adquirir até então.

51 SERRAINO, Pierluigi - *Framing icons - Two girls, two audiences, The photographing of Case Study House #22 - (the photos of Shulman) have strong and specific characteristics. His frames are characterized by an alignment of architectural elements in a constructed scene and under controlled lighting conditions. He often uses not only props but people, usually excluded from all architectural photography, and he arranges them to emphasise – sometimes to hide – various aspects of the building* (texto original)

52 WRAY, Timothy - HIGGOT, Andrew – *Architectural and Photographic Constructs*, Pág. 2 - *the dynamic between Modernist architecture and the expressive new photography enjoyed a particularly fruitful creative synergy and, more significantly, caused distinct shift in sensibility. affecting how all architecture and the city as an entirety were represented and imagined.* (texto original)



Erich Mendelsohn, Equitable Trust Building Nova York, 1926 (fotografia)

Muitos arquitetos e respetivos clientes perceberam o seu interesse para documentar e divulgar projetos tornando a fotografia como um negócio favorável no meio da arquitetura no final do século XIX. Arquitetos como John Ruskin (1819-1900) e Viollet-le-Duc (1814-1879) fizeram da fotografia uma ferramenta na restauração de edifícios antigos, aproveitando a sua utilidade no ato da documentação base e do projeto em si. Em 1842, Viollet-le-Duc, incansável restaurador de tesouros arquitetónicos francês, encomendou uma série de daguerreótipos da catedral de Notre Dame, antes de iniciar a sua restauração, que serviriam como documentos de investigação. *Renovar o velho mundo (...) é o mais profundo desejo do colecionador, quando ele é levado a adquirir coisas novas.*⁵³

Para além da representação de edifícios construídos, a fotografia desempenha um contributo fundamental na compreensão da forma da cidade moderna e nas práticas do *design* urbano. A arquitetura oferece uma riqueza de códigos culturais para dotações fotográficas na sua forma, intencionalidade e função social. No domínio da documentação urbana e mapeamento, a fotografia tem influenciado sobretudo a forma como a cidade é estudada, representada, e planeada. Representações fotográficas da cidade são decisivas na definição das opiniões de projetistas, políticos e mesmo do público; e frequentemente usadas ou manipuladas para justificar decisões quanto ao futuro da cidade. O tecido e os espaços da cidade moderna inspiraram um leque diversificado de respostas fotográficas.

Na época modernista, a utilização recorrente da fotografia conseguiu o que até então não tinha sido alcançado em termos urbanos - o aparecimento frequente de fotografias aéreas formou um importante passo na compreensão da urbe. O tecido e os espaços da cidade moderna inspiraram um leque surpreendentemente diversificado de respostas fotográficas, que contribuíram inclusive para a formação de impressões - muitas vezes negativas acerca do caos aparente do ambiente urbano moderno -, e colocou o arquiteto em posição de projetar um futuro mais racional,

53 BENJAMIN, Walter - *Obras Escolhidas II Rua de mão única*, Pág. 228.



Teatro del Mondo, (projeto de Aldo Rossi), 1979 (fotografia)

com o benefício dessa *visão semelhante a um deus de um mundo em miniatura*.⁵⁴

No livro de Erich Mendelsohn (1887-1953), *Amerika* (1927), são muito utilizadas perspectivas seletivas de Manhattan para expressar a nova urbanidade. A Fotografia é empregada como um utensílio eficaz no desenvolvimento da nova cultura visual do modernismo arquitetónico. Em 1924, aquando da primeira visita do arquiteto europeu ao país da inerente modernidade, este realizou uma série memorável de fotografias que capturavam de forma única a paisagem urbana norte-americana. Sob perspectivas ímpares sobre a crescente urbanidade americana, o arquiteto retrata a atmosfera urbana do ponto de vista de um arquiteto europeu fascinado com a modernidade eminente americana. A representação dos edifícios como se apresentavam na época constitui hoje um elemento indispensável para a perceção da cidade e do estilo de vida modernos, que não seriam da mesma forma compreendidos através apenas do desenho ou de técnicas menos fiéis como o é a fotografia. Mais uma vez, a máquina fotográfica emerge como um instrumento indispensável na fixação do real e na formação de provas intemporais da Arquitetura e da cidade. *Na câmara fotográfica, temos a ajuda mais confiável para um começo de visão objetiva*.⁵⁵

A condição (talvez) mais interessante da fotografia é a capacidade desta de anular a ação do tempo: é possível preservar uma obra arquitetónica tal como foi construída, sem danos posteriormente ocorridos. É possível perpetuar no tempo e na memória a imagem de um edifício ainda sem marcas de vento, chuva, sol, através do processo fotográfico - as imagens fotográficas preservam a obra arquitetónica tal como foi desejada pelo arquiteto. A fotografia *embelezou e protegeu-a* (a arquitetura) *contra os efeitos negativos do tempo, do clima e do uso*.⁵⁶

As circunstâncias que levaram à construção de alguns edifícios tornam-se mui-

54 HIGGOT, Andrew - WRAY, Timothy - *Introduction: Architectural and Photographic Constructs*; Pág. 4 (...) *God-like view of a miniaturized world* (texto original)

55 MOHOLY-NAGY, Laszlo - *Painting Photography Film*, Pag 28 - *In the photographic camera we have the most reliable aid to a beginning of objective vision*. (texto original)

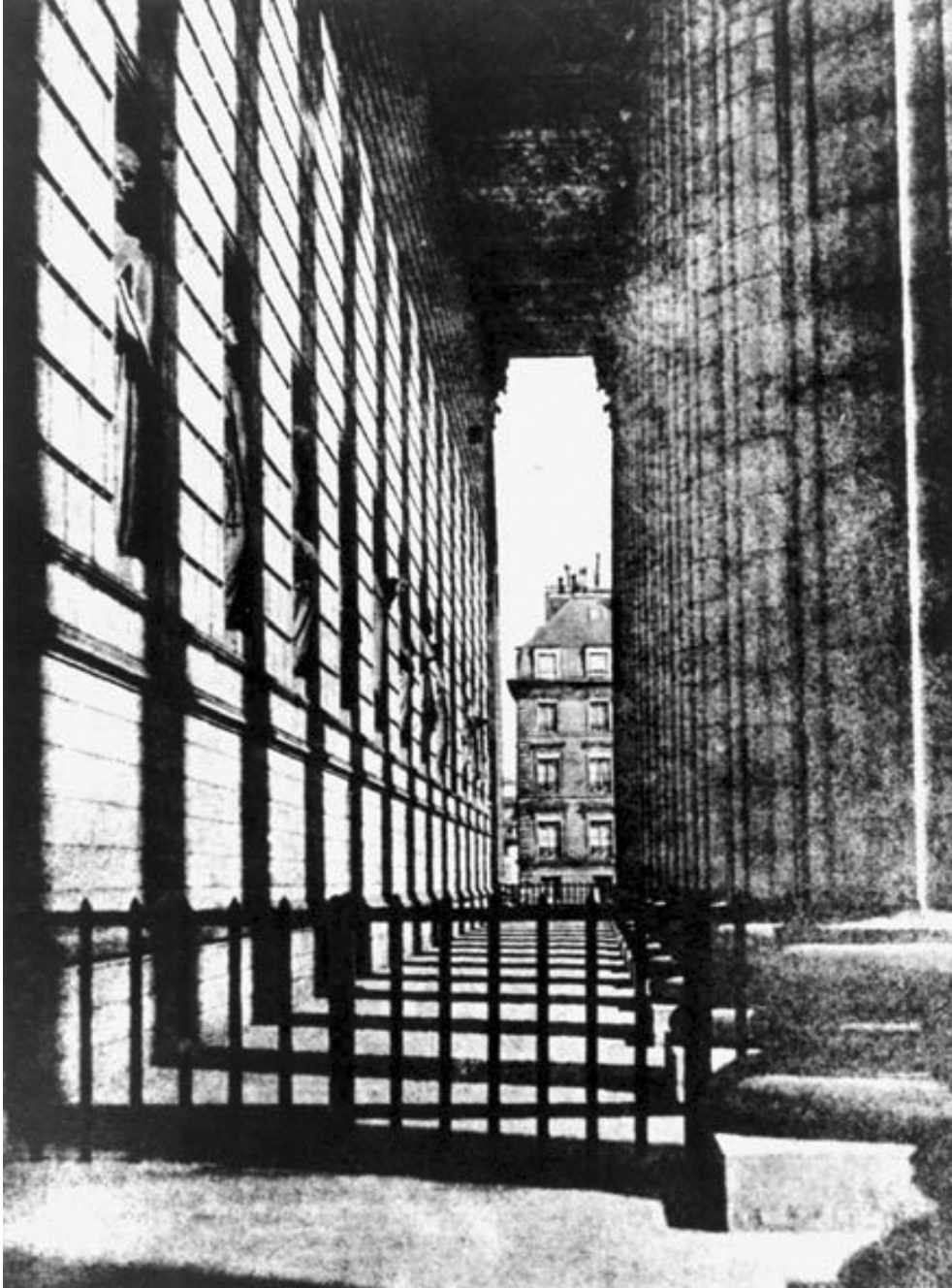
56 NAEGELE, Daniel - *Objeto, imagen, aura. Le Corbusier y la Arquitectura de la fotografia*; Pág. 50 - *La embelleció y protegió contra los efectos negativos del tiempo, del clima y del uso*. (texto original)

tas vezes obsoletas ao longo do tempo, determinando assim a sua posterior destruição para dar lugar a novas construções. Sendo os edifícios vulneráveis ao processo de desenvolvimento, a sua documentação fotográfica reflete assim a construção da sua memória. *A arquitetura está dependente da Fotografia para sobreviver à passagem do tempo.*⁵⁷

Desde o início, os fotógrafos sempre estiveram associados à função de gravação de momentos passageiros, sendo que o “velho” fica permanentemente registado, mesmo sofrendo metamorfoses por parte do tempo. *As fotografias podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento, porque elas são um pedaço puro de tempo, e não um fluxo.*⁵⁸ Elas ficam indefinidamente presentes, sendo dos poucos meios que permitem encarar o passado num aqui e agora. Esta condição da imagem fotográfica colabora com a construção de memórias e, por conseguinte, com a difusão de informação no mundo da arquitetura. Como veremos adiante, esta será uma das características determinantes no processo de formação do imaginário do arquiteto.

57 SERRAINO, Pierluigi - *Architecture + Photography + Archive: the APA factor in the construction of historiography – Photographs may be more memorable than moving images, because they are a neat slice of time, not a flow.* (texto original)

58 *Ibidem*; Pág. 13 - *Photographs may be more memorable than moving images, because they are a neat slice of time, not a flow.* (texto original)



Igreja de Madeleine, Paris, Hippolyte Bayard, 1845

FOTOGRAFIA DE ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

A multiplicidade da fotografia arquitetónica

A arquitetura desde cedo se associou ao dispositivo fotográfico. Desde a época do método de Daguerreótipo ou, mais tarde através do método fotográfico, o edifício sempre constituiu um tema aliciante para o registo fotográfico, pela sua fotogenia e pela sua estaticidade, algo que o torna um fácil alvo para a criação de um número sem fim de fotografias. Para além disso, a imagem fotográfica tem sido sempre um instrumento de grande impacto para o arquiteto, entidade por definição criadora e manipuladora. Na relação da obra com a paisagem, na compreensão espacial e na representação do construído, são necessários mecanismos de perceção da realidade, como a fotografia. Mais, pela sua relação rigorosa com o real, a fotografia assume-se como uma fonte documental e, por conseguinte, inspiradora na matéria da Arquitetura Contemporânea. *A Fotografia arquitetónica prepara-nos apenas para a condição ideal, não apenas do prédio recém-construído, como novo, mas do edifício retirado nitidamente do seu contexto, o edifício sempre sob banhos de sol, o edifício em seus tons*

*mais quentes, sorrindo para a máquina fotográfica.*⁵⁹

Assim, a fotografia esteve desde sempre orientada em direções opostas: por um lado, a ciência e o registo da realidade; e por outro a arte e a experiência subjetiva. A relação entre esses dois caminhos reflete-se em muitos processos artísticos contemporâneos, influenciando também a fotografia de Arquitetura, tão em voga atualmente. Esta acontece sob o pretexto de fabricar imagens motivadas pelos espaços e fazer dessas imagens o objetivo da criação arquitetónica, mas também sob a vontade de reproduzir edifícios, como um meio de enaltecer a Arquitetura - onde não se deseja adulterar o real mas sim fixá-lo. A fotografia de arquitetura é didática e incita o observador a descobrir o espaço, relacionando-se com a memória, que é uma questão intimamente ligada à fotografia.

O seu papel no discurso arquitetónico tem-se mantido constante na sua eficácia, apesar de grandes mudanças ao nível das tecnologias da fotografia, do papel e ao nível da interpretação de arquitetura. Os melhores fotógrafos de arquitetura continuam a produzir trabalhos inspiradores e perspicazes. *A fotografia de arquitetura está a alcançar um estatuto de legitimidade dentro do campo das artes.*⁶⁰ Quer com fotografias destinadas a publicidade, ferramenta de *marketing* ou apoio criativo, os edifícios contam com a tecnologia da fotografia e as suas condições de registo associadas, para encontrar o seu caminho na cultura da arquitetura.

A perceção de uma obra de arquitetura é um procedimento que depende de uma série de condicionantes, na grande maioria de ordem subjetiva. As decisões do fotógrafo aquando da conceção da imagem constituem um dos elementos decisivos desse processo percetivo. *Uma imagem de um qualquer objeto arquitetónico (...) é sempre a imposição de um ponto de vista. De quem fotografa, de quem escolhe o seu enquadramento, de quem escolhe a luz, o tempo de exposição, o tipo de lente, a máquina.*⁶¹ O produto fotográfico é subjetivo, na medida em que é uma panóplia de escolhas

59 HIGGOT, Andrew; WRAY, Timothy - *Introduction: Architectural and Photographic Constructs*

60 HAUTAJARVI, Harri - *Finnish Architectural Review*, Janeiro de 2003.

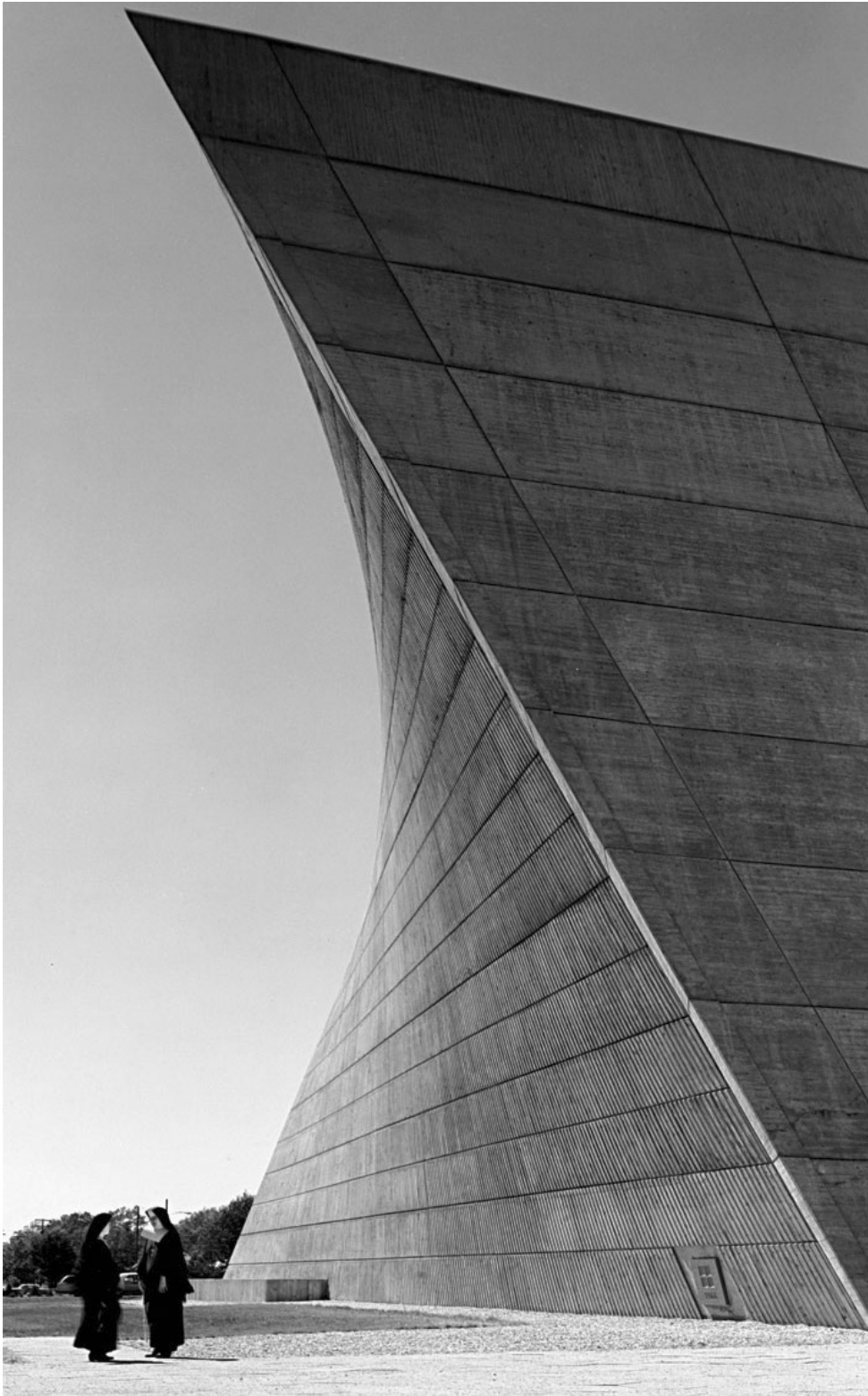
61 URBANO, Luís - *Mundo Perfeito, Fotografias de Fernando Guerra*; Pág. 5.

feitas por aquele que se esconde atrás da objetiva, isolando determinado momento do mundo e do contexto que o rodeia. É o próprio espaço que conduz a uma opção e fotografia é a seleção do que se vê. A magia acontece na simplicidade, na redução de uma realidade complexa a uma reprodução bidimensional.

Nos primórdios da utilização da fotografia, acreditava-se que esta não era mais do que uma expressão natural do existente, sem intervenção, e portanto sem interpretação. Supunha-se que se “copiava” a realidade com máxima precisão, e sem qualquer espécie de intervenção pessoal do fotógrafo. Cedo se concluiu que tal não seria possível, que o Homem tem sempre, por natureza, uma intervenção a fazer no que acontece à sua volta. E, reconhecendo que o fotógrafo nunca poderá ser dissociado do objeto e da imagem que tenta documentar, será possível acreditar na viabilidade de uma fotografia de arquitetura? No fundo, apesar das ideias do fotógrafo serem transmissíveis, é possível que sejam interpretadas de formas infinitamente diferentes das que foram inicialmente pensadas.

A fotografia de arquitetura é uma vasta área, que demanda um grupo de conhecimentos igualmente vasto, não só na temática fotográfica, mas também em cultura arquitetónica e história da arte. Este tipo de fotografia envolve diversos aspetos, uma vez que a imagem pode servir a vários objetivos, sendo por isso necessário desde o conhecimento de lentes diversas - para obter enquadramentos adequados-, até ao total domínio da luz - a fim de conseguir-se um registo harmonizado da arquitetura, seja em fachadas de imponentes edifícios ou em pequenos espaços interiores. Imprescindível é também o conhecimento da própria envolvente arquitetónica, dos estilos, da história, da importância social da arquitetura e de como as obras se inserem em períodos e sociedades. É este domínio que poderá orientar o fotógrafo em relação ao que é importante ressaltar em cada obra.

Existe no entanto algum ceticismo por parte de arquitetos em relação à fotografia, mas que ultimamente se tem vindo a atenuar, através do estabelecimento de relações de confiança entre arquiteto e fotógrafo de arquitetura. Foi o que aconteceu



São Francisco de Sales, Michigan, (projeto de Marcel Breuer), Hedrich Blessing, 1966
(fotografia)

com os arquitetos modernistas Mies van der Rohe com a dupla Hedrich-Blessing; Richard Neutra com Julius Schulman; Le Corbusier com Lucien Hervé, foi o que aconteceu com Fernando Távora e Luís Ferreira Alves ou Álvaro Siza e Souto de Moura com Fernando Guerra, onde a desconfiança e o receio que o fotógrafo não retrate a obra do modo desejado, deu lugar a uma relação íntima de confiança.

Desde que as possibilidades do registo fotográfico começaram a ser compreendidas na sua essência, passou a ser suposto que o fotógrafo de arquitetura faça mais do que exibir o mundo arquitetónico tal como se apresenta – é comum a descoberta de características em edifícios que são valorizadas através do simples ato de tirar uma fotografia. O fotógrafo não deve ser apenas um comunicador de ideias do arquiteto, como também possui a condição de facultar aos leitores pontos de vista das obras de arquitetura, sob a sua opinião crítica pessoal.

O século XX implicou o crescimento e a maturação do processo fotográfico, contribuindo para o seu aperfeiçoamento enquanto ferramenta arquitetónica. Recentemente, a adaptação da técnica fotográfica aos meios informáticos contribuiu também para ser parte essencial não só na representação, como também na fase projetual. Os meios informáticos, cada vez mais aperfeiçoados nos dias de hoje, colaboram na exposição de ideias e conceitos arquitetónicos.

Com o passar do tempo, as limitações da máquina fotográfica que outrora impediam determinadas utilizações, foram progressivamente sendo eliminadas, contribuindo para uma evolução visível no campo da representação arquitetónica. Ainda que a fotografia possua atualmente restrições ao nível da perspetiva e da fidelidade na reprodução, é hoje possível contornar os obstáculos da reprodução fotográfica. A máquina fotográfica *não podia, por exemplo, captar a totalidade de uma fachada de uma igreja em grande escala com as suas torres, ou um interior com as suas abóbadas, sem distorção resultante da natureza da lente, (...) e não podia, antes da invenção da iluminação artificial, capturar detalhes ornamentais e estruturais em locais mal ilumi-*

*nados, como o interior de igrejas.*⁶²

A fotografia tal como a conhecemos hoje, é a soma da evolução gradual de várias técnicas e tentativas de satisfação do desejo humano de fixar a realidade. A par dos avanços a nível da máquina fotográfica, esta tornou-se progressivamente um “objeto de culto”, imprescindível no decorrer do quotidiano. Era esperado que a arquitetura se servisse largamente desta evolução tecnológica do método fotográfico. O consumo de imagens faz parte da nossa sociedade desde há cem anos e, juntamente com a vinda dos suportes gráficos e visuais, começaram a transformar o mundo de forma intimidante. A arquitetura como atividade social que é, sempre repercutiu os progressos sociais, tecnológicos, económicos e artísticos da época em que se insere. *A Arquitetura depende do seu tempo.*⁶³

A fotografia de arquitetura tem vindo a tornar-se num mecanismo cada vez mais importante no exercício da arquitetura. Hoje em dia, basta muitas vezes que o bom fotógrafo posicione a sua objetiva para representar uma obra, e esta consegue de repente ser conhecida em diferentes cantos do mundo. Por sua vez, uma obra de arquitetura não fotografada passa despercebida ao olhar do público interessado. A arquitetura depende, por isso, do veículo da Fotografia para chegar a um plano de maior comunicabilidade – mais, depende de quem a fotografa e do modo como é fotografada. *O caminho neste momento para a fotografia de arquitetura é a procura da comunicação, ou da forma certa de a fazer. Descobrir como ela funciona mais eficazmente.*⁶⁴

Muitas vezes, é o lado convencional da fotografia de arquitetura que sobres-

62 ACKERMAN, James S. - *On the origins of architectural photography*- In This is not Architecture, Pág. 28 - *it could not, for example, capture the whole of a large-scale church façade with its towers, or an interior with its vaults, without distortion resulting from the nature of the lens, (...); and it could not, before the invention of artificial illumination, capture ornamental and structural detail in poorly lit places, such as church interiors.* (texto original)

63 VAN DER ROHE, Ludwig Mies - ID Merger Speech, Website, Acedido em Março 2014, em: <<http://www.miessociety.org/speeches/id-merger-speech>> - *Architecture depends on its time* (texto original)

64 GUERRA, Fernando; Entrevista – Revista *Nu* #33, Consumo; Pág. 10.



Museu de Foz Côa (Projeto de Camilo Rebelo e Tiago Pimentel),
Nelson Garrido, 2009 (fotografia)

sai, inferiorizando as suas capacidades representativas e o respetivo trabalho associado, mas é esquecido o facto de que os seus “truques” são necessários para uma representação sincera da obra arquitetónica. *Uma crítica, por vezes ouvida, à fotografia de arquitetura, é que ela beneficia o edifício; isto não é necessariamente verdade. Por vezes a crítica vai contra os efeitos (...), às vezes porque a câmara projetou um olhar mais atento e crítico do que o próprio olhar humano.*⁶⁵

O fotógrafo deve estar suficientemente atento ao projeto e à fotografia, para reconhecer os seus elementos de forma precisa e ser capaz de compor uma imagem ilustrativa. Estas técnicas do fotógrafo no momento de captação da melhor imagem de obras construídas são justificadas: existem para representar da melhor forma as características espaciais dos edifícios. A arquitetura, objeto estático mas de escala superior ao ser humano e características complexas tem alguma dificuldade em ser representada. É errada, por exemplo, *a ideia de que a boa fotografia é aquela que revela toda a estrutura de uma só vez. (...) A Arquitetura, sendo uns fenómenos de espaço e de tempo, pode ter aspetos limitados quando exposta em duas dimensões.*⁶⁶

Seguem-se alguns exemplos de “truques” que o fotógrafo tem em conta na captação arquitetónica. Perspetivas dinâmicas de grandes ângulos servem para enfatizar o conjunto espacial de um edifício; e interiores fotografados a partir de pontos de vista específicos (muitas vezes através de portas abertas) são úteis para sugerir várias camadas de espaços, numa tentativa de sugerir que o edifício é acessível ao observador. Em termos de iluminação, é claramente favorecedor fotografar sob forte luz solar - de modo a que a luz e as sombras acentuem as formas volumétricas -, ou ao entardecer, - para permitir registar simultaneamente os interiores iluminados e as características exteriores. No domínio geométrico é frequente a correção de paralaxe,

65 SCHULMAN, Julius - *Photographing architecture and interiors*, Pág. 47 - (...) *a complaint occasionally heard about architectural photography is that it glamourizes the building; this need not to be true (...) sometimes because the camera has displayed a more discerning and critical eye than the human complainer.* (texto original)

66 STOLLER, Ezra - *Modern Architecture Photographs by Ezra Stoller*; Pág. 44 - *the idea that the good photograph is the one which reveals the whole structure in one fell swoop.(...) Architecture, being a time and space phenomenon, can have limited aspects when shown in two dimensions.* (texto original)



Casa em Ponte de Lima 3 (projeto de Eduardo Souto Moura),
Luís Ferreira Alves, 2012 (fotografia)

para contornar a tendência de limites retos parecerem curvos na imagem, - devido à distorção da própria lente; e das formas verticais, para alinharem com a moldura da imagem e não convergirem perspetivamente. Elementos como escadarias, paisagens e vistas “emolduradas” por portas ou janelas são fotogénicos, tendem a construir boas fotografias; enquanto que jardins, espaços assimétricos e espaços angulares são difíceis (ou até impossíveis) de fotografar.⁶⁷

Procuro controlar bem a luz porque sem luz não conseguimos fazer a fotografia, diz José Campos, jovem fotógrafo de arquitetura que afirma que hoje em dia se continua a procurar representar da melhor maneira as obras de arquitetura. Na *arquitetura é importante perceber a profundidade, o contraste entre o claro e o escuro, os cheios e os vazios e, principalmente, os enquadramentos (...)* As boas fotografias são as que *provocam emoções, sensações*.⁶⁸

É comum os edifícios serem fotografados vazios e cuidadosamente arrumados e iluminados, para realçar ainda mais as formas arquitetónicas e torná-las desejáveis. Sobretudo a nível de interiores, existe muito a tendência de eliminar sinais do uso quotidiano, o movimento e até mesmo a figura humana, para transmitir a aura de intocabilidade e pureza do novo. Esta propensão conduz com frequência ao desejo de fotografar o edifício logo após a sua construção, antes de qualquer tipo de habitação - o chamado *tempo 0*, na dissertação do meu colega Vítor Fernandes, que dividiu a utilização da Fotografia de Arquitetura em Tempo -1 (antes da construção), Tempo 0 (após a construção, antes da utilização), e Tempo +1 (após o começo da utilização quotidiana dos edifícios.)

Hoje em dia tenta-se contornar um pouco esta tendência de fazer do edifício algo imaculado, algo perfeito e fotogénico, procura-se antes representar a arquitetura tal como ela é, com as vivências a que se sujeita, num contexto quotidiano que abarca os utilizadores, o mobiliário pessoal, as marcas do uso e do tempo. *Quanto tempo*

67 Cf. WRAY, Andrew Higgot and Timothy – Introduction: Architectural and Photographic Constructs,

68 CAMPOS, José - Entrevista - *p3 cultura*. Website, Acedido em Abril 2014, em <<http://p3.publico.pt/cultura/arquitetura/2445/jose-campos-o-solitario-fotografo-de-arquitetura>>



Capela St. Benedict (projeto de Peter Zumthor), Hans Danuser, 2009 (fotografia)

(dias) aguardará pelo sol? Aquele sol – daquele dia – as sombras que provoca? Não para falsear na revelação a sua estadia, mas porque sentiu caracterizador, aquela particular sombra de um dia de Verão.⁶⁹ É após adquirir-se consciência da técnica e conhecimentos presentes no serviço do fotógrafo que se percebe todo o trabalho implícito na procura das melhores condições para as melhores fotografias de arquitetura.

As principais acusações de manipulação da realidade nestes truques técnicos, prendem-se na maioria das vezes com a adoção de pontos de fuga e alterações cromáticas, que não refletem necessariamente a forma como a arquitetura é verdadeiramente vista, devido a eventuais dificuldades técnicas de registrar um espaço tal como ele é. No entanto, existe todo um processo de deliberações técnicas e estéticas envolvido no ato de fotografar arquitetura, no âmbito de a representar pelo seu lado mais fotogénico.

A fotogenia é uma condição da fotografia que lhe permite desenvolver uma vida própria sobre uma superfície bidimensional, que muitas vezes não reflete exatamente o real. A arquitetura sujeita-se a esta característica da fotografia, na medida em que procura também ela ficar bem na imagem, para ser eternizada nas suas melhores características de beleza e perfeição. *Até agora a fotografia contentou-se com a representação da verdade. Não pode ampliar o seu horizonte? Não pode aspirar também a fixar a beleza?*⁷⁰

Essa busca pela imagem da perfeição da arquitetura faz propositadamente uma ode ao espaço e à geometria, numa tentativa de eternizar o momento. A arquitetura criou um discurso baseado em imagens, a fim de ser capaz de comunicar, criar sentido, seduzir, como se criasse um novo mundo para si própria e se isolasse do resto. É a condição de sedução da imagem fotogénica de arquitetura que transforma objetos reais em objetos de consumo, através do desejo. Desejo de conhecer, compreender, possuir o espaço. *Ninguém jamais descobriu a feiura através de fotografias.*

69 MILHEIRO, Ana Vaz - *Mundo Perfeito – Fotografias de Fernando Guerra*; Pág. 10.

70 FONTCUBIERTA, Juan - *El Beso de Judas*, Pág. 27 - *Hasta ahora fotografía se ha contentado con representar la Verdad. ¿No puede ampliarse su horizonte? ¿No puede aspirar su horizonte? ¿No puede aspirar también a plasmar la Belleza?* (texto original)

*Mas muitos, através das fotografias, descobriram a beleza.*⁷¹

A prática fotográfica marcou a introdução de imagens simuladoras de efeitos de luz, texturas, sombras, cujo objetivo é, para além da representação do espaço, a produção de ícones arquitetónicos. Os padrões, as linhas, a dimensão e a sensibilidade da arquitetura contemporânea colaboram na criação de imagens de qualidade excecional, permitindo que se passe a olhar para os edifícios de outra forma.

A ideia modernista de que *uma boa fotografia de arquitetura depende (necessariamente) de uma boa arquitetura*⁷² encontra-se, atualmente ultrapassada, devido à evolução digital e à mudança ideológica do significado da imagem para a sociedade. A invisibilidade autoral do fotógrafo que caracterizou as parcerias fotográficas da era Modernista abriu, de certa forma, caminho para a imagem propagandística. E, neste sentido, a tão discutida objetividade fotográfica não passa de um mero conceito estético. De acordo com as técnicas anteriormente referidas, procura-se o alcance de imagens fotográficas únicas, que ajudem a promover o edifício numa espécie de ícone, virando as atenções não só para a qualidade arquitetónica como também para a qualidade fotográfica. Este processo permite assim a partilha de informação entre arquiteto criador, meios transmissores, público geral, e outros arquitetos, dando origem a possíveis visitas ao espaço e possíveis novas criações. É todo um sistema cíclico que envolve partilha de criatividade e dados arquitetónicos.

O que se procura atualmente é uma certa interatividade entre criador, objeto e público. *O artista deixa de nos oferecer uma obra petrificada, fósil, para passar a facilitar um diálogo aberto com o espetador que participa e comparte a dinâmica criativa.*⁷³

71 SONTAG, Susan - *On Photography*; Pág.65 - *Nobody ever discovered ugliness through photographs. But many, through photographs, have discovered beauty.* (texto original)

72 STOLLER, Ezra - *Modern Architecture Photographs by Ezra Stoller*; Pág. 6

73 FONTCUBIERTA, Juan - *El Beso de Judas*; Pág. 151- *El artista deja de ofrecernos una obra petrificada, fósil, para, en cambio, facilitar un diálogo abierto con el espectador que participa y comparte la dinámica creativa.* (texto original)



Ricola House (projeto de Herzog&de Meuron), Margherita Spiluttini, 1994 (fotografia)

Registo fiel do construído

A título de exemplo, seguem-se alguns casos de fotógrafos de arquitetura cujo trabalho se insere num domínio mais convencional, mas fidedigno - isto é, retratam a arquitetura sob um registo fiel à realidade, não descartando no entanto as características que constituem uma boa fotografia de arquitetura.

Margherita Spiluttini (1947 -) é uma fotógrafa de arquitetura austríaca, considerada por muitos como uma *expert* de fotografia arquitetónica contemporânea. O edifício *Ricola Warehouse* de Herzog & de Meuron foi o seu primeiro trabalho internacional, que a tornou, mais tarde, fotógrafa oficial dos arquitetos suíços. A sua marca é a técnica de exposição extremamente precisa. Profundidade de campo, enquadramento rigoroso e perspectivas agradáveis contribuem para a conceção de fotografias marcantes. Nelas, promove um vazio silencioso, afastando a sensação de vivacidade e agitação nos edifícios que representa, na tentativa de captar um edifício puro, sem marcas, e fazer da imagem fotográfica um elemento que durará permanentemente.

Incluindo ambientes circunstanciais e reações pessoais, a fotógrafa consegue fazer *uma história que resulta das intenções do arquiteto*⁷⁴, como se os seus trabalhos propositadamente documentais incluíssem um certo fator subjetivo. O resultado são imagens que refletem as ambições e realizações do arquiteto, mas em que o espectador também pode reconhecer a mão sutil, ainda que pronunciada de um artista de fotografia. Isso é o que faz a arte da fotografia de arquitetura (...).⁷⁵ A sua perspetiva pessoal contribui para a conceção de imagens alternativas, mas simultaneamente documentais, informativas do todo arquitetónico.

74 STEINER, Dietmar – Margheritta Spiluttini, Raumlich; Prefácio; *The result is pictures that do reflect the ambitions and achievements of the architects, but in which the viewer can also recognize the subtle, yet pronounced hand of a photo artist. This is what makes the art of architectural photography (...)* (texto original)

75 Ibidem - *The result is pictures that do reflect the ambitions and achievements of the architects, but in which the viewer can also recognize the subtle, yet pronounced hand of a photo artist. This is what makes the art of architectural photography (...)* (texto original)



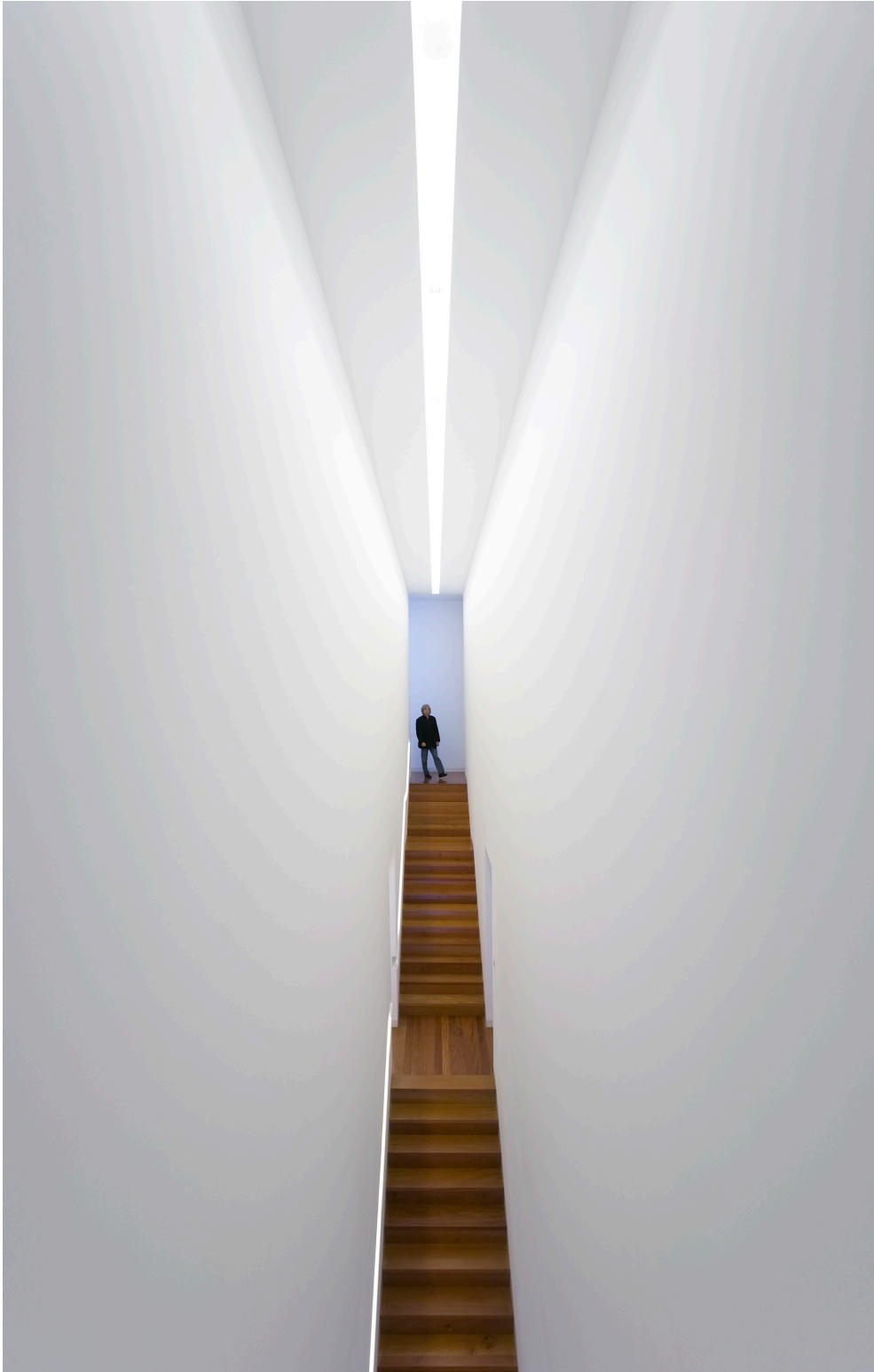
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre (projeto de Álvaro Siza), Hisao Suzuki, 2008

Um caso oposto é constituído pelo fotógrafo Hisao Suzuki (1958 -), na medida em que representa a preocupação constante em fotografar a Arquitetura sem intervenções e manipulações. Fotógrafo de arquitetura japonês baseado em Espanha, é uma referência internacional na fotografia de arquitetura sendo, desde 1986, o responsável pela fotografia da revista *El Croquis*. Precisamente por isso, as suas fotografias são das mais vistas internacionalmente, pelo motivo da difusão das revistas e publicações já estudada. Nessa condição de fotógrafo da revista, Suzuki fotografou grande parte das obras do arquiteto português João Luís Carrilho da Graça, bem como de Jean Nouvel, Sejima, e em Barcelona, de Antoni Gaudi. Num carácter claramente mais fiel à realidade arquitetónica, o fotógrafo procura capturar as atmosferas dos espaços a que se propõe retratar, mas nunca manipulando ou alterando a verdade.

*A posição de um fotógrafo pode ser de duas formas, uma é mostrar a obra fielmente à realidade e ao seu contexto, e a outra é mostrar o que quer mostrar. O caso de Hisao é claramente o primeiro, o seu trabalho é uma evidência verdadeira e documentada da realidade.*⁷⁶ Possui uma preocupação constante com a envolvimento da obra de arquitetura, precisamente para mostrar ao máximo a realidade da obra que fotografa.

Normalmente, quando se capta uma paisagem, a fotografia é linda como uma paisagem, mas não funciona como uma fotografia de arquitetura. Por outro lado, ao captar-se uma fotografia de arquitetura, o edifício inevitavelmente acaba por parecer um objeto isolado; perde a sua ligação ao meio ambiente. Uma fotografia do Sr. Suzuki, no entanto, retrata a cidade ou o meio ambiente, mas também é ao mesmo tempo uma

76 Autor Desconhecido - *Hisao Suzuki, El fotógrafo*. Website, Acedido em Abril 2014, em: <<http://www.nuaa.es/cast/hisao.html>>; *La postura de un fotógrafo puede ser de dos maneras, una es mostrar la obra fielmente a la realidad y su entorno, y la otra es mostrar lo que uno quiere enseñar. El caso de Hisao es claramente la primera, su obra es un testimonio fiel y documentado de la realidad.* (texto original)



Centro de Artes Casa das Mudas (projeto de Paulo David), Fernando Guerra, 2004
(fotografia)

*autêntica fotografia de arquitetura. (...) Há um classicismo subjacente ao seu trabalho.*⁷⁷

Imprescindível seria falar também de um caso nacional, que se tem vindo a tornar num dos mais populares fotógrafos de arquitetura da sua geração. Fotógrafo assíduo das obras de Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura, Aires Mateus, entre outros, Fernando Guerra (1970 -), é um dos mais mediáticos fotógrafos de arquitetura portugueses. O seu trabalho como fotógrafo não passa por representar obras sem qualquer toque interpretativo. *Não sou jornalista nem tento ser*⁷⁸ diz, admitindo que de certa forma se recusa a fotografar de forma franca e verdadeira as realidades com que se depara. Com formação de arquiteto, possui uma mais-valia na compreensão do conceito das várias obras que fotografa e, consegue por isso, fazer um trabalho bastante interventivo. (...) *pessoalmente não gosto que as minhas fotografias deem apenas respostas. (...) Não são contentores da verdade que representam fidedignamente a realidade da forma.*⁷⁹

Fernando Guerra pretende, através da sua obra fotográfica conduzir à discussão das imagens, do projeto, e conseqüentemente à visita física do local. A sua obra conta uma história, pela passagem do tempo na obra arquitetónica. Através da adição de elementos que concedem noção de escala e de contexto à própria arquitetura, é conseguido um trabalho característico, propositadamente afastado do carácter rígido e documental – o fotógrafo possui a intenção de dotar a imagem de uma única função: a do realismo. Embora a sua objetiva esteja ao serviço de clientes arquitetos e a sua visão artística deva aliar-se ao propósito comercial do trabalho, Guerra tenta retratar os espaços de acordo com a sua função real. O tipo de fotografia que faz

77 NISHIZAWA, RYUE - *Hisao Suzuki: Documenting Buildings and Their Environment*; Revista a+u - *Usually, when you shoot a landscape, the photograph is beautiful as a landscape but does not work as an architectural photograph. On the other hand, if you shoot an architectural photograph, the building inevitably ends up looking like an isolated object; it loses its connection to the environment. A photograph by Mr. Suzuki, however, depicts the city or environment but is also an authentic architectural photograph at the same time. (...) there is an underlying classicism to his work.* (texto original)

78 GUERRA, Fernando; Entrevista – Nu #33, *Consumo* – Pág. 8.

79 Ibidem.



Centro de Artes Casa das Mudas, (projeto de Paulo David), Fernando Guerra, 2004
(fotografia)

divide-se entre os espaços com sinais de uso, bem como obras “virgens”, limpas de marcas do quotidiano, numa tentativa de mostrar a arquitetura tal como foi pensada pelo arquiteto. *É um fotógrafo que, tendo formação como arquitecto, mede bem as demandas que a arquitectura solicita. Deliberadamente não a trata como tema artístico, o que não significa que as suas imagens não sejam extremamente “calculadas”.*⁸⁰

Existe no entanto uma certa relutância por parte de alguns arquitetos e espectadores em relação ao que as imagens de Fernando Guerra verdadeiramente representam. Estes temem sobretudo o mediatismo desmesurado da arquitetura através da sua imagem fotográfica, que acreditam não fazer jus ou esconder defeitos nos edifícios. Para os céticos, as fotografias representam objetos não fiáveis, na medida em que manipulam, adicionam, omitem. *E como se define uma má imagem? A falta de transparência. O ego do fotógrafo sobrepor-se ao que é essencial mostrar. Um trabalho é sempre sobre uma obra.*⁸¹

Entre os edifícios que fotografa, é difícil encontrar um juízo de valor sobre os conteúdos arquitetónicos, mas percebe-se um controlo emotivo, que encerra a tentativa de homogeneizar todos os registos. O fotógrafo cultiva a ausência de moralismos críticos que possam interferir com o resultado final da imagem fotográfica, procurando posicionar-se num plano neutral, onde as fotografias abrangem uma certa aura limpa e pura, numa tentativa de mostrar a obra tal como foi construída. O seu trabalho fotográfico traduz um mundo onde a arquitetura é representada no seu estado máximo, sendo por isso frequentemente “acusado” de manipulação da realidade. No entanto, esta deliberada anulação de qualquer excesso de “realismo” é conscientemente dominada pela imparcialidade.

Embora alvo de ceticismo arquitetónico, Fernando Guerra patenteia a popularidade do fenómeno da fotografia de arquitetura em Portugal, pois propõe-se exibir projetos arquitetónicos, sob um olhar que transcende a mera retratação fotográfica, para partir em busca da atmosfera das obras que representa. Pelo facto de fotografar

80 MILHEIRO, Ana Vaz - *Mundo Perfeito – Fotografias de Fernando Guerra*; Pág. 10.

81 GUERRA, Fernando – Entrevista: *Fernando Guerra, À procura da imagem impossível de replicar*. Website, Acedido em Março 2014, em: <<http://www.ionline.pt/artigos/mais/fernando-guerra-procura-da-imagem-impossivel-replicar/pag/-1>>



Residências em Alcácer do Sal (projeto de Aires Mateus, Fernando Guerra, 2010 (fotografia))

sobretudo obras de arquitetos portugueses, representa uma mais valia para a arquitetura nacional.

Este tipo de registo afasta-se do carácter de documentação, mas prende-se ainda a um invólucro de real, que atribui às suas imagens fotográficas essa aura de perfeição. Para além deste, podemos abordar também outro “tipo” de fotografia, onde a arquitetura se converte em objeto artístico, perdendo materialidade e realidade, e enveredando pelo domínio da arte. A arquitetura de hoje não é apenas retratada comumente pela Fotografia, e representa assim objeto de desejo por parte de fotógrafos-artistas, cujos trabalhos a fazem parecer um corpo menos real, mais fabulosa.

Manipulação fotográfica em prol da Arte

*A arte hoje penetrou totalmente a realidade... A estetização do mundo está completa.*⁸²

O espólio fotográfico da obra do Atelier Herzog & de Meuron é um exemplo concreto da procura atual da representação fotográfica menos convencional. Arquitetos suíços, baseados num país onde a arquitetura é muito valorizada, possuem uma obra variada, que explora materiais e técnicas construtivas inovadores. Os seus edifícios possuem características que se enquadram na descrição de fotogénicas, com as suas formas arrojadas e os seus tratamentos externos incomuns. São, por isso, alvo de registo fotográfico por parte de imensos fotógrafos de arquitetura, com intenções documentais ou, menos convencionais - mais artísticas e conceptuais. A sua arquitetura não se enquadra no leque popular de formas alegres e coloridas ou de espetaculares estruturas, que as revistas especializadas tanto procuram, mas sim num leque de essencialidade, materialidade e tectónica procurado por fotógrafos contemporâneos

82 BAUDILARD *apud* LEACH, Neil - *La an-Estética de la Arquitectura*.



Fachada da Biblioteca Escola Técnica *Eberswalde* (projeto de Herzog&de Meuron), Thomas Ruff, 1998 (fotografia)

como Thomas Ruff, Rémy Zaugg, Candida Höffer, entre outros.⁸³

A capacidade de manipular habilmente os materiais, de forma a ajudarem na definição da estrutura construtiva em termos visuais, constrói essa materialidade corpórea, que se traduz numa aura ambigualmente forte e serena, que é fonte de desejo e inspiração por artistas e fotógrafos. A colaboração destes com os arquitetos dá aso a linguagens da arte contemporânea, como sequências que intensificam as superfícies internas e externas dos edifícios na forma de serigrafias, litografias, imagens iconográficas quotidianas, faixas cromáticas, etc.

No domínio da representação fotográfica das suas obras, Thomas Ruff (1958 -) e Candida Höfer (1944 -) são dois dos fotógrafos que se dedicam a reproduzir obras construídas de Herzog & de Meuron. Ao passo que Thomas Ruff é um fotógrafo “manipulador”, que não se limita à captação do visível para representar os edifícios, Candida Höfer é mais adepta do realce fidedigno da arquitetura.

Thomas Ruff manipula as imagens das obras dos arquitetos suíços, de forma a alcançar interpretações planas, regulares dos edifícios. A sua obra não pretende criar uma relação com a Arquitetura, (até porque o mesmo é artista plástico, e não é o comum “fotógrafo de encomenda”), mas sim uma imagem-ícone motivada a partir dela. A meta da publicidade positiva para o arquiteto não é o único objetivo possível do artista: as práticas fotográficas têm também inerente uma representação concreta dos objetivos e programas arquitetónicos, transcendendo questões de localização e programas específicos. O que está incluído ou excluído da fotografia, como ela é construída (ou potencialmente encenada), a quantidade de detalhes revelada e o sítio do foco, permitem que o fotógrafo atribua leituras específicas e variadas da arquitetura e da forma urbana. O seu trabalho é importante para a perspetiva da arquitetura dos arquitetos, ao ponto de chegar mesmo a *conseguir que imagens bidimensionais substituam no imaginário corrente os edifícios projetados pelos dois arquitetos*.⁸⁴

Outra relação entre a sua obra e os projetos dos arquitetos surge na

83 Cf. FÔJA, João – *Simulacro: Arquitectura e Imagem Fotográfica*, 2001.

83 MILHEIRO, Ana Vaz - *Mundo Perfeito – Fotografias de Fernando Guerra*; Pás. 18.



Staircase, Thomas Demand, 1995 (fotografia manipulada)

criação de foto-gravuras, ou seja, imagens fotográficas gravadas em fachadas de betão. As imagens são vectorizadas e aplicadas ao painel. Este painel serve como molde para uma matriz, que é então colocada dentro da cofragem e representa a forma real do betão. Um bom exemplo é a fachada da Biblioteca da Escola Técnica Eberswalde, cuja foto é da autoria de Thomas Ruff.

Enquanto ele fotografa sobretudo o exterior dos edifícios, o trabalho desenvolvido por Candida Höfer foca-se maioritariamente em espaços interiores, sob o objetivo de fazer sobressair as qualidades estéticas e elogiar o espaço perante o olhar do observador. A fotógrafa detém uma perspetiva artística, trabalhando a fotografia de arquitetura de forma flexível, afastada de convencionalismos e regras estipuladas. As suas fotografias aproximam-se ironicamente da tradicional fotografia documental e não artística, em termos de composição, ângulos, ausência de figura humana.

Estes são fotógrafos que não se limitam à observação fotogénica e superficial de obras de arquitetura; eles fazem mais que isso, eles procuram transmitir sensações e experiências, explorando a criatividade e a capacidade de interpretação do espectador. As suas fotografias ganham o significado que lhes é atribuído por quem as vê. *A arquitetura, desreferenciada do seu tempo e lugar, surge como objeto de sedução explicitando três fatores de persuasão: uma assinatura de autor, uma imagem icónica e a referência a uma “marca”.*⁸⁵

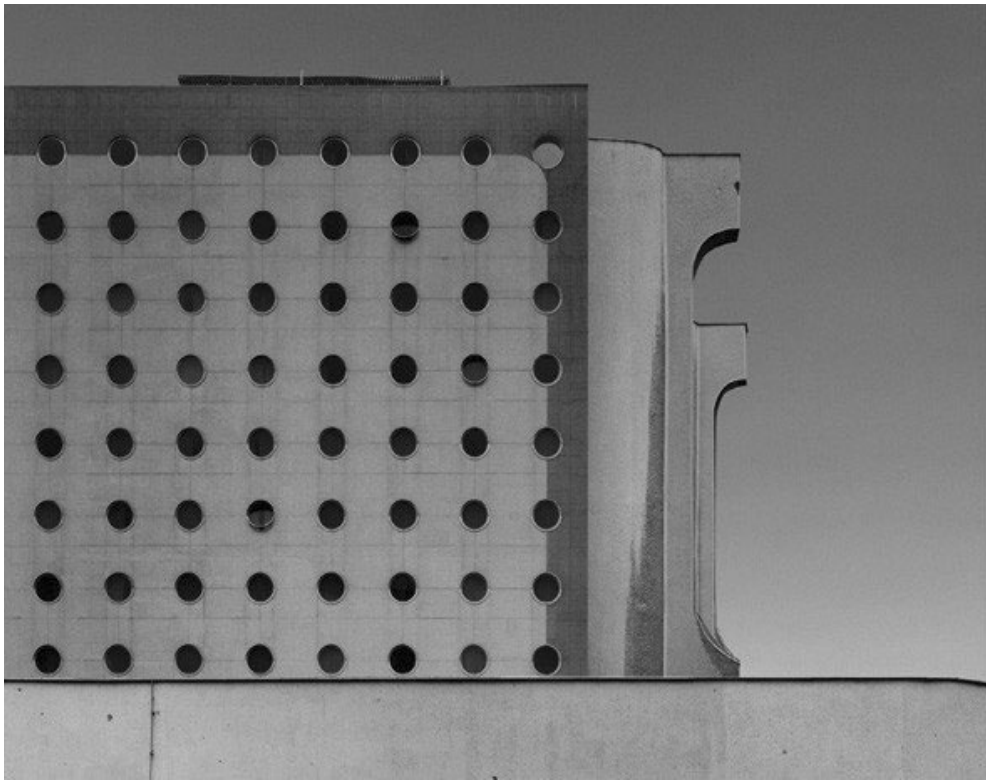
As obras fotográficas artísticas de que falamos são hoje bastante procuradas por arquitetos que querem ver as suas criações representadas numa espécie de aura de inaccessibilidade e perfeição, conotando o edifício como *peça de exceção*.⁸⁶ Quando o intuito do fotógrafo passa por *encontrar as melhores imagens para representar a essência e o conceito de um edifício, está-se a responder aos desejos daqueles que o projetaram*.⁸⁷

Para além de representar um mecanismo de perceção da realidade, a fotogra-

84 DUARTE, Rui Barreiros – *Arquitetura, Representação e Psicanálise*; Pág. 13.

85 MILHEIRO, Ana Vaz - *Mundo Perfeito, Fotografias de Fernando Guerra*; Pás. 19.

86 URBANO, Luís; *Mundo Perfeito, Fotografias de Fernando Guerra*; Pág.7



Cut 'n' paste S#17, Beate Gütschow, 2006 (fotomontagem)

fia é útil para assimilar a relação entre obras e paisagens, bem como para a manipulação consciente da realidade. Esta manipulação permite a experiência concetual do real, o que colabora largamente com a prática arquitetónica. Podemos ainda abordar outros casos dentro desta temática de deliberada manipulação imagética dominada pelo desígnio de explorar as características da arquitetura.

Thomas Demand (1964 -), fotógrafo contemporâneo alemão, insere-se nesta categoria “artística” da Fotografia. É conhecido por fotografar modelos tridimensionais que se assemelham a imagens reais de espaços, sobretudo espaços carregados de significação social e política. Descreve-se a ele mesmo não como um fotógrafo, mas como um artista conceptual, para quem a fotografia é uma parte intrínseca ao seu processo criativo. Fotografa maquetes, brincando com a espacialidade real e não real – as maquetes por ele fotografadas figuram espaços associados a factos reais e mediáticos, e uma vez alteradas interferem com a memória dos acontecimentos históricos.

Os registos de Demand afastam-se da fotografia documental, ao interferirem com a verdade dos factos. Inserem-se num domínio mais artístico e imiscuem-se com o entendimento arquitetónico dos espaços por ele fotografados, pois interferem com o contexto, a materialidade, as texturas, as cores. Esta é, à semelhança dos exemplos que se seguem, uma forma de estudar e alterar o espaço, e intervir com a própria arquitetura.

A nível urbano também é possível agitar a realidade, através da manipulação digital. Artistas como Dionisio Gonzalez ou Beate Gütschow (1970 -) unem digital e cuidadosamente fragmentos de fotografias para criar colagens de arquitetura, jogando com os códigos instituídos da fotografia arquitetónica. Brincam com as nossas expectativas do meio, para nos fazer olhar com outros olhos para as estruturas construídas e para os impulsos utópicos que eles muitas vezes encarnam, sugerindo assim que talvez o quotidiano e o banal podem tornar-se extraordinários aos olhos do observador.

As obras de Beate Gütschow apresentam o que são, literalmente, “não-lugares”. Fotografias de paisagens urbanas de lugares inexistentes, o que vemos não é o



Nova Heliópolis II, Dionisio Gonzalez, 2006 (fotomontagem)

resultado de um estudo documental de cidades, mas sim a visão pessoal da artista do ambiente urbano. Estas imagens são o resultado de um processamento digital realizado em fotografias de diferentes cidades, que são sobrepostas para formar uma nova visão unificada. A artista apresenta cenas urbanas compostas, através de colagens digitais e motivos tirados de livros e de outros lugares. Tomando a observação da realidade como ponto de partida, a artista concebe em estúdio o resultado final como uma síntese da realidade e memória. Os seus interesses passam por *trabalhar sobre a diferença entre a realidade e a representação*. Acredita que existe sempre uma diferença entre a realidade e a representação fotográfica e quer, por isso, *trazer essa diferença à luz*.

Outro artista contemporâneo que aposta na fotografia urbana manipulada, Dionisio González (1965 -), tem reinventado favelas através do cruzamento com a arquitetura modernista. As suas imagens fotográficas oferecem uma visão alternativa do mundo, em que estruturas minimalistas assentam facilmente no ambiente caótico de favelas. Os espaços por ele reimaginados parecem insinuar promessas (talvez utópicas) de lugares melhores, não passando no entanto de espaços fictícios colocados dentro da realidade da favela e conseguem, por conseguinte, parecer mais fora de alcance. As favelas de González são estetizadas e organizadas pela introdução de arquitetura contemporânea, e pelo seu carácter de fantasia e simulação, chamam a atenção para a realidade de pobreza e falta de planeamento urbano no Brasil.

A fascinação pela arquitetura, uma constante na obra de Dionisio González e a sua preocupação social conduzem-no a uma busca permanente de situações onde o caos e a beleza convivem. Ao contrário da maioria dos artistas que se limitam a interpretar ou a evidenciar os problemas do mundo, Gonzalez possui a uma intenção de oferecer respostas, para além de reportar e dar a conhecer. A manipulação fotográfica pode remeter para este carácter de alteração consciente da realidade em detrimento da arte, como também pode remeter para uma adulteração nociva para a arquitetura.

O crescimento do papel da Fotografia no meio arquitetónico conduziu a uma maior procura das imagens ideais dos edifícios, de forma a aumentar o consumo vi-

cioso que se tem vindo a verificar. Assim, seria de esperar que com os progressos tecnológicos a que assistimos hoje se procedesse à manipulação de imagens produzidas, em certos casos, para encontrar estas imagens pré-idealizadas da arquitetura. Estas manipulações consistem basicamente em destacar o objeto principal da fotografia, eliminando os elementos perturbadores; ou adicionar elementos, devido a fatores estéticos. A imagem fotográfica passou, ao longo dos tempos, a dar primazia à fácil extração de juízos estéticos a partir dela, colocando em segundo plano a função documental objetiva. Desde que os intervenientes do processo imagético da arquitetura compreenderam a importância da Fotografia como comunicadora e influenciadora de ideias, que passaram a colocá-la no topo dos elementos gráficos. Através da manipulação imagética, *fabrica-se uma realidade que ocupa o lugar da verdade, ocultando ou desmultiplicando opiniões que, tendendo a ser detentoras de múltiplas verdades, criam a sua própria irrisão.*⁸⁸

A fotografia de Arquitetura, tão badalada atualmente, acontece assim de várias formas. Não só sob o pretexto de fabricar imagens motivadas pelos espaços e fazer delas o “objetivo” da criação arquitetónica, como também sob a vontade de reproduzir edifícios, rigorosamente ou não. A imagem fotográfica pode funcionar também como um veículo de transformação da representação da Arquitetura, através da qual o real é banalmente fixado e, muitas vezes, adulterado. É a essa “vertente” que se atribui muitas vezes a culpa da banalização da fotografia de arquitetura e a contribuição para o excesso de mediatismo a que se assiste hoje.

87 DUARTE, Rui Barreiros – *Arquitetura, Representação e Psicanálise*; Pág. 56.

To really appreciate architecture,
you may even need to commit
a murder.



Architecture is defined by the actions it witnesses
as much as by the enclosure of its walls. Murder
in the Street differs from Murder in the Cathedral
in the same way as love in the street differs from
the Street of Love. Radically.

If you want to follow
architecture's first rule,
break it.

Transgression.
An exquisitely perverse act
that never lasts.
And like a caress is
almost impossible to resist.

TRANSGRESSION

CONSUMO IMAGÉTICO

A publicação como veículo de conhecimento fotográfico

*O mundo foi estetizado e anestesiado, esvaziado de conteúdo. E este estado é especialmente evidente nas páginas acetinadas das nossas revistas de arquitetura (...)*⁸⁹

A imagem fotográfica alia-se constantemente aos *mass media* e à publicidade, pois juntos formam uma linguagem visual portadora de ideias, inclusive ideias arquitetónicas. É fácil assimilar conceitos através da imagem publicitária, e não é necessário qualquer tipo de aprendizagem.⁹⁰ Basta comparar duas fotos diferentes do mesmo edifício, para perceber que a Fotografia oferece uma perspetiva seletiva da Arquitetura, construindo a sua própria narrativa sobre ela. A fotografia não representa simplesmente uma realidade externa, constrói também o seu significado

89 LEACH, Neil - *La an-Estética de la Arquitectura*; Pág. 20; *El mundo se ha estetizado, estetizado y anestesiado, vaciado de contenido. Y este estado es especialmente evidente en las brillantes páginas de nuestras revistas de arquitectura* (texto original)

90 Cf. BARTHES, Roland - *A Retórica da Imagem*, 1990.

e reconstrói o seu tema e, veiculada pela publicação, impregna agora fortemente a prática e a conceção da arquitetura contemporânea.

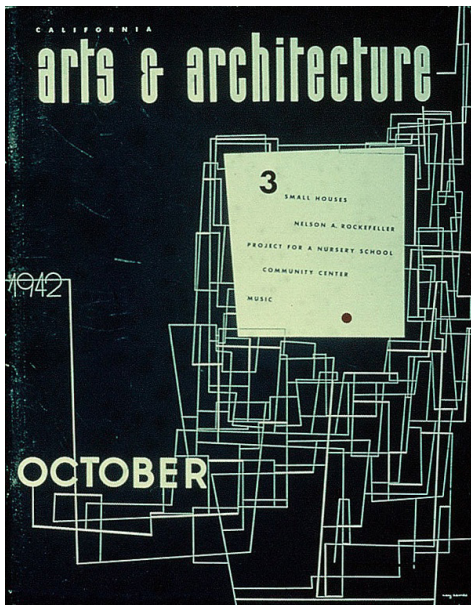
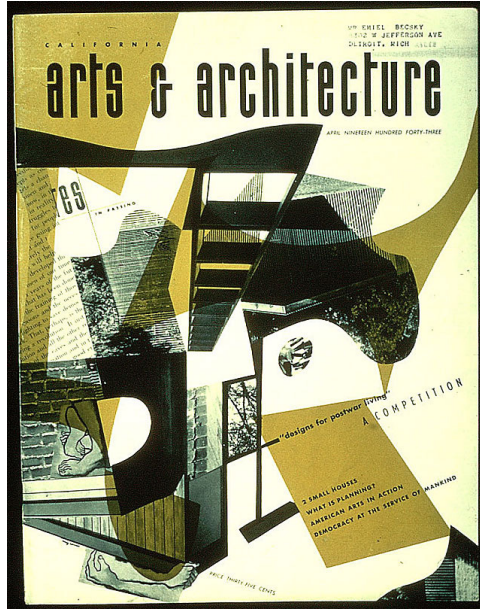
Os arquitetos de hoje apoiam-se na fotografia quase como extensões das suas obras - utilizam-na como uma ferramenta indispensável para o contacto com a cultura de massas. O modo como a arquitetura é imaginada e discutida está diretamente relacionado com a sua imagem, tão figurada pela fotografia, usada e reproduzida em vários contextos diferentes - em meios de comunicação, na formação do arquiteto e do discurso profissional. Beatriz Colomina argumenta que *a Arquitetura só se tornou Moderna através da sua relação com os média*.⁹¹ A autora observa que a Arquitetura Moderna foi mais do que uma série de edifícios construídos, foi sim o espólio fotográfico publicado em revistas e livros. Esta evolução verificada na Modernidade foi a base para a explosão de consumo que se iria verificar na atualidade. Com a chegada da fotografia, a revista ilustrada, o turismo e a popularidade da arquitetura foram amplificadas, através de uma forma social adicional: o consumo. Com a enorme ampliação do público-alvo, a relação geral com a arquitetura mudou totalmente. *O público (o turista em frente a um edifício, o leitor de um jornal, o espectador de uma exposição ou um anúncio de jornal, e até mesmo o cliente que é muitas vezes todos os itens acima) tornou-se cada vez mais o utilizador, aquele que deu sentido ao trabalho. Por sua vez, o trabalho em si é alterado*.⁹²

Não só a evolução das máquinas fotográfica incentivou ao crescimento da fotografia de arquitetura, mas também os avanços nas técnicas de impressão que permitiram a impressão de fotografias e texto em conjunto, deram aso a *designs* gráficos inovadores e conseqüentemente despoletaram ao aparecimento de novos públicos.

A publicação envolve um processo complexo de seleção e decisão. As primei-

91 COLOMINA, Beatriz - *Privacy and Publicity*; (...) *architecture only becomes modern in its engagement with the mass media* (texto original)

92 COLOMINA, Beatriz - *Architectureproduction*. In *This is not Architecture*; Pág. 209 - *The audience (the tourist in front of a building, the reader of a journal, the viewer of an exhibition or a newspaper advertisement, and even the client who is often all of the above) increasingly became the user, the one who gave meaning to the work. In turn, the work itself is changed.* (texto original)



Capas da revista *Arts & Architecture*, Ray Eames, 1942-1944

ras revistas especializadas de arquitetura utilizavam a Fotografia mais como um complemento do que como um elemento principal. Utilizavam-na pra completar dados rigorosos e texto, sob a intenção de ilustrar a informação que pretendiam transmitir. Estas fotografias eram, na maioria das vezes, tiradas pelo próprio arquiteto, funcionavam como um complemento expressivo do seu pensamento arquitetônico. Todavia, o processo mudou, ao ponto de especializar fotógrafos em Fotografia de Arquitetura, e promover o seu destaque no panorama editorial. A sua função passou a ser vista como indispensável para a exposição de obras de Arquitetura, e até mesmo influentes no realce dessas mesmas obras.

Sendo a publicação um veículo de divulgação, tornou-se o principal elemento que dá a conhecer projetos, arquitetos, formas, texturas, materialidades, experiências. Em forma de revista, de monografia, de *site*, de plataforma online: todos eles concedem protagonismo à imagem e são fundamentais para determinar o discurso sobre novas ideias de arquitetura e alimentar o interesse popular em arquitetura - que se expandiu principalmente por esta presença imagética.

No entanto, a representação fotográfica de novos trabalhos em publicações de arquitetura tornou-se em grande parte convencional. A necessidade dos jornais e as revistas apresentarem edifícios novos primeiro que a concorrência, resulta no desejo de fotografá-los logo a seguir ou mesmo antes da conclusão da construção, constituindo provas da sua utilização temporal. Acontece, inclusive, hoje em dia que as revistas de arquitetura publicam não só os mesmos edifícios, como até as mesmas fotografias dos edifícios, devido à concorrência criada pela pressão imagética na arquitetura.

A atração pela fotografia de arquitetura convencional - que já analisámos anteriormente -, representa e favorece obras de arquitetura e interessa aos arquitetos que querem que o seu próprio trabalho pareça o melhor possível, e aos editores que querem um imaginário sedutor para vender revistas. Todavia a resistência entre os arquitetos como consumidores da imprensa de arquitetura para práticas mais críticas

sugere um mal-estar mais profundo, envolto na mentira quanto à sua relação com a produção de imagens, dentro da profissão.

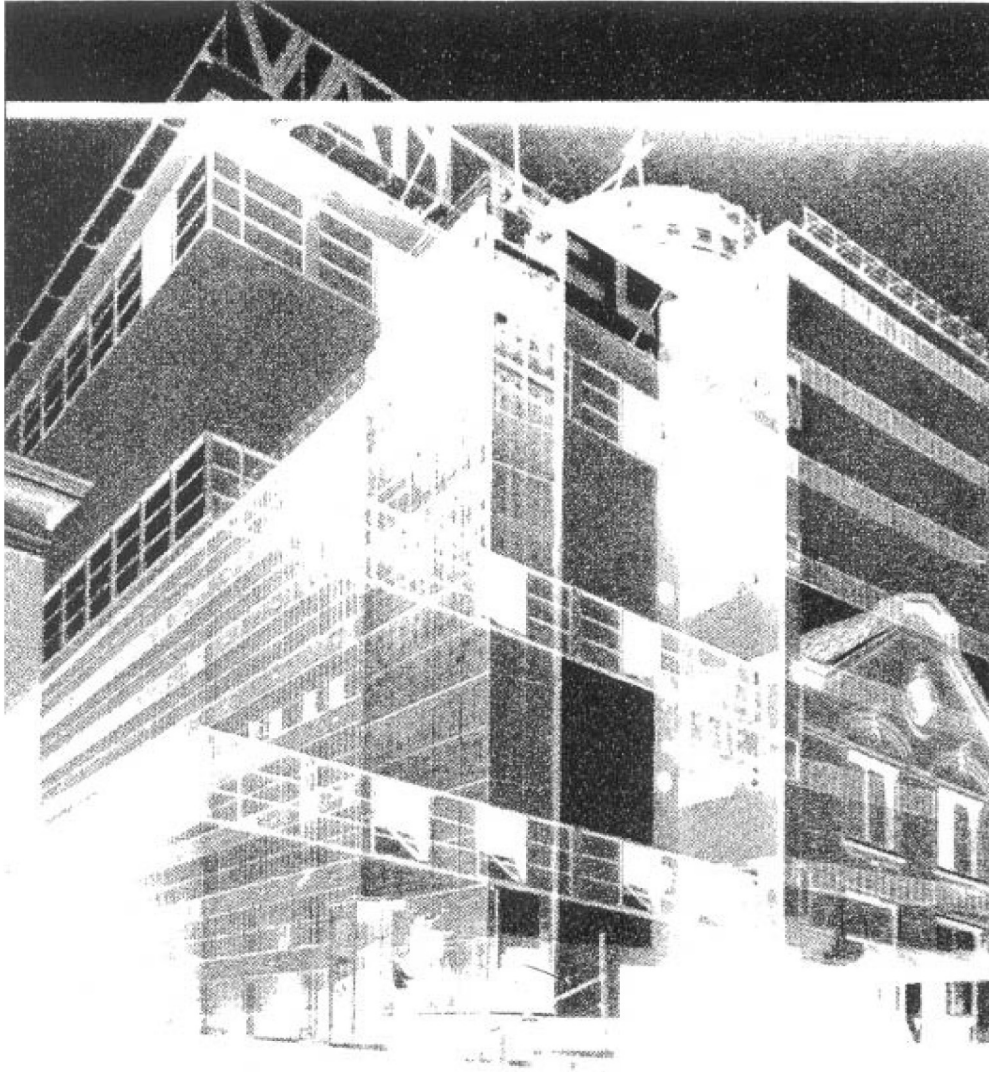
O objetivo da propagação de fotografias é, na maioria das vezes, o de comunicar ideias. E, se esse objetivo nem sempre é cumprido, é porque não é interpretado no sentido correto. A estetização do mundo através da imagem está por vezes associada a uma diminuição da capacidade de interpretação e de análise da realidade, pois a intoxicação visual verificada hoje em dia, consegue produzir reações apáticas dos observadores. *O mundo tende a ser percebido através da proliferação de imagens estéticas vazias de conteúdo, onde tudo é universalizado e nivelado: história e cultura, tudo apresenta o mesmo valor (...)*⁹³

O problema da edição, do espaço disponível nos *layouts* das páginas destinadas à publicação de determinadas obras, os prazos, a qualidade e custo das impressões, também agravam a interpretação da composição imagética. Sendo o espaço disponível nas publicações limitado, a exposição nas publicações acaba por ser mais sintética, devido às condições da edição. O problema é que o olhar do fotógrafo já resume, à partida, a realidade observada, havendo assim uma síntese de sínteses. Cabe às publicações e aos *sites* procurar a melhor maneira de expor uma obra, não só através das suas imagens fotográficas, mas também pelos desenhos, pelo texto. O seu papel é fazer com que as obras sejam assimiladas não pela sua fotogenia, mas sim pelos seus conceitos arquitetónicos. O desenho, o esquisso, e o texto são também apoios fundamentais para a compreensão do projeto e as publicações não devem por isso abdicar deles.

*A migração de um edifício a partir de um profissional para uma revista de consumo implica uma revisão drástica dos fundamentos filosóficos de uma composição fotográfica.*⁹⁴

93 LEACH, Neil - *La an-Estética de la Arquitectura*, Pág. 52 - *El mundo tiende a ser percibido a través de la proliferación de contenido estético vacío de imágenes, en el que todo se universaliza y nivel: historia y cultura, todo tiene el mismo valor* (texto original).

94 SERRAINO, Pierluigi - *Framing icons - Two girls, two audiences, The photographing of Case Study House #22 In This is Not Architecture*; Pág.127 - *The migration of a building from a specialised to a consumer periodical entails a dramatic revision of the philosophical underpinnings of a photographic composition.*(texto original).



Architectuur 1928, Jan Kamman, 1929 (fotocolagem)

O fornecimento infindável de imagens para revistas, *sites* e publicidade é a base da nova era digital, sendo difícil parar para refletir e analisar o “bombardeamento” de imagens que nos atinge de forma consciente e distanciada. O observador / leitor deve repartir a sua atenção pelos elementos apresentados, e não focar apenas no facilmente assimilável que é, tendencialmente, a fotografia. Compreender uma obra de arquitetura implica compreender o conceito, a ideia por trás de todo o projeto, algo que por vezes não se consegue apenas com a imagem fotográfica. Por conseguinte, fazer com que a imagem penetre o imaginário arquitetónico não será suficiente, sem o auxílio de explicação, e total compreensão do conceito. O processo de entrada da imagem para a memória individual não estará completo sem a assimilação concreta da realidade construída.

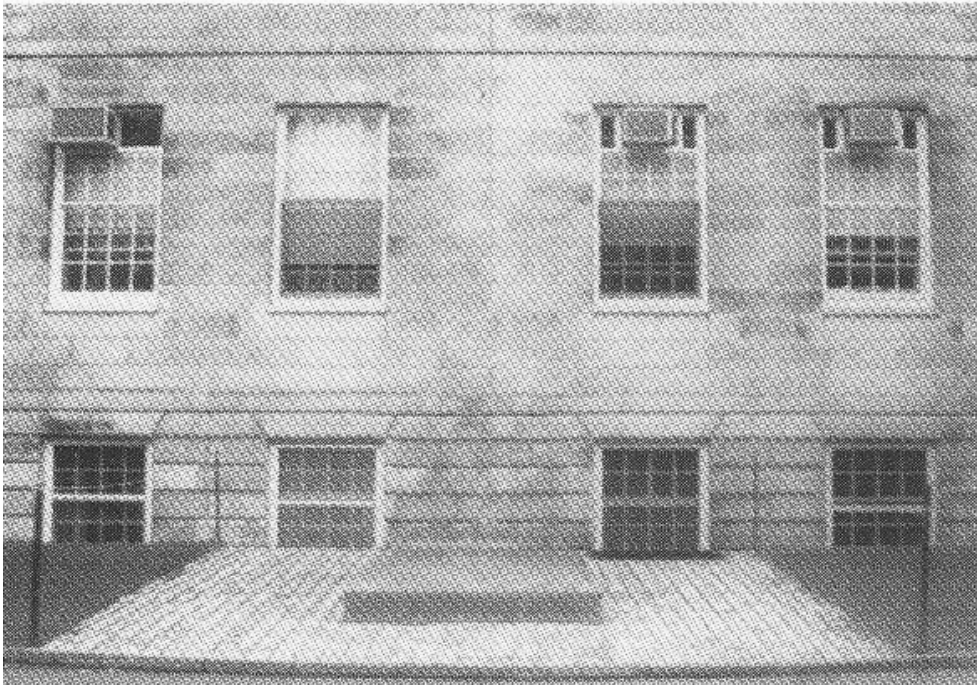
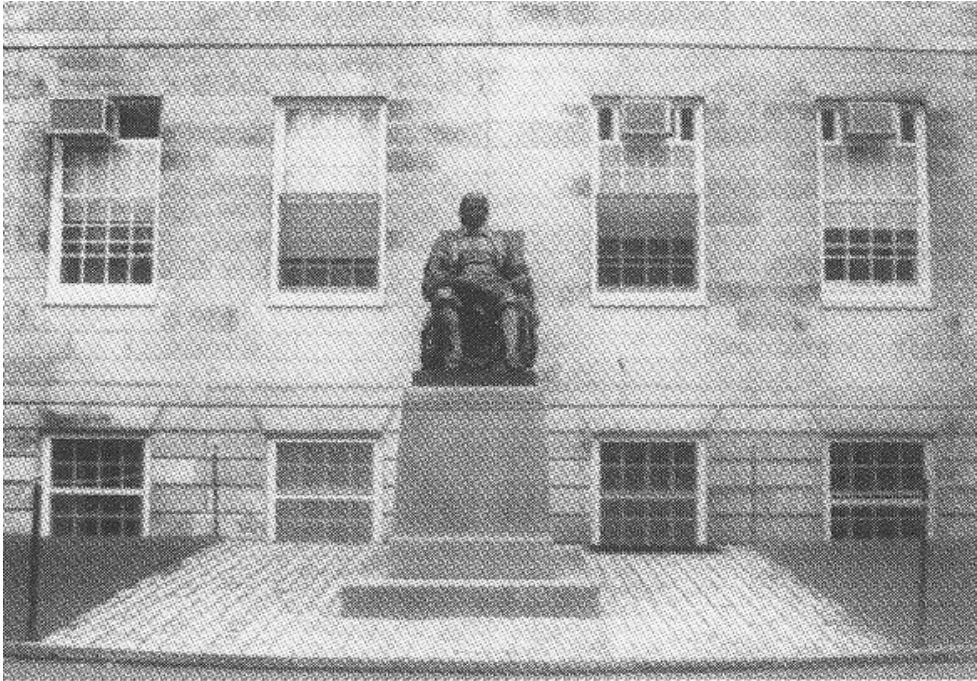
A falsificação do real

*O Homem esquece-se que produz imagens para encontrar o seu lugar no mundo; agora ele tenta encontrar o seu lugar nas imagens.*⁹⁵

O excesso de mediatismo por parte da publicação de imagens conduz, consciente ou inconscientemente à banalização da fotografia arquitetónica. As representações da realidade aparente confundem-se constantemente com a própria realidade, que é intencionalmente manipulada pela incessante produção de imagens. Atualmente, ocorre um domínio quase absoluto das questões estéticas e sociais, por parte da imagem fotográfica.

O poder da Fotografia, ou concretamente da Fotografia de Arquitetura passa pela possibilidade de eliminar as possíveis conotações negativas que a realidade em si possa ter, numa tentativa de aproximá-la da perfeição, através do jogo de captação/simulação. Como diz Roland Barthes em *Câmara Clara*, passa a existir uma nova

95 FLUSSER, Vilem - *Towards a Philosophy of Photography*, Pág.7 - *Man forgets that he produces images in order to find his way in the world; he now tries to find his way in images.* (texto original).



Manipulação de imagem do edifício Harvard Yale

realidade através do processo de captação de uma imagem fotográfica.⁹⁶

A “destruição” causada por este poder da Fotografia começa quando a Arquitetura se faz não como Arquitetura mas como Imagem, com base na resposta a princípios ou estereótipos de fotogenia. O excesso de imagens divulgadas pode conduzir a uma maior preocupação para com a qualidade fotográfica e com o efeito visual das mesmas, do que com os verdadeiros conceitos arquitetónicos por detrás das imagens. A arquitetura fica em risco de se tornar submissa de uma avaliação estritamente formal, apoiada nos parâmetros estéticos da Fotografia, procurando muitas vezes corresponder aos efeitos fotográficos de uma imagem perfeita.

Quando se fotografa um edifício, procura-se preservar o instante, preservar o momento particular em que a arquitetura se apresenta perfeita. A Fotografia fixa-se nesse instante em que a imagem capta todo o valor de exposição da própria arquitetura, antes que ela desapareça ou seja absorvida pelo uso do quotidiano. Sem interferências, sem elementos que disturbem a atmosfera do momento de captação: em algumas fotografias elimina-se inclusive a presença humana, talvez pelo facto de a figura humana facilitar a anulação dos objetivos da imagem arquitetónica, que aspiram à representação do objeto puro. Esta eliminação está associada ao desejo de eliminação de movimento e de atividade na imagem fotográfica.

Existe no entanto uma dualidade de escolhas na fotografia de arquitetura, que representa hoje não só este momento único em que nada interfere com a geometria do espaço e o objeto permanece intocável, como representa também a figuração do quotidiano puro, da relação espaço-utilizador, para o qual é originalmente pensada. Na fotografia de Fernando Guerra, a presença humana é exaustivamente procurada, no momento em que os edifícios são dominados pelos condicionalismos dos usos e das circunstâncias. É com esta possibilidade que é interessante jogar na exposição imagética do espaço arquitetónico. Fotografia com e sem pessoas, com vestígios de utilização, com luz ideal ou com a luz do momento, na hora certa ou a qualquer hora. Quer na realidade, quer na manipulação fotográfica, é possível procurar a imagem

96 Cf. BARTHES, Roland - *Câmara Clara*, 1980.



Tango, Victor Enrich, 2010 (fotomontagens)

autêntica da Arquitetura. *A Fotografia é a realidade; o objeto real é muitas vezes experimentado como uma desilusão.*⁹⁷

Esta “falsificação” do real é coadjuvada hoje, pelo aparecimento de programas computacionais cada vez mais sofisticados, que permitem criar universos virtuais que podem apresentar-se como tal, mas também podem adular a imagem aparentemente real. Todas as imagens são a partir de agora manipuláveis e podem transpor o ténue limite entre real e virtual. As ferramentas digitais, ao mesmo tempo que contribuem para o aperfeiçoamento da representação fidedigna, são também as principais culpadas da manipulação da verdade. *Os computadores, como as câmaras, também se revelaram dispositivos tecnológicos produtores de sentido. Além disso, eles converteram-se em próteses na nossa capacidade de olhar e pensar.*⁹⁸

O problema começa quando substituem os meios de pensamento e percepção físicos, e a complexidade do real se perde na síntese. Grande parte da Arquitetura concebida hoje em dia baseia-se apenas em imagem fotográfica. Através do processo digital, é possível criar edifícios somente por meio de simulações fotorealísticas, montagens, *renders*. A manipulação da imagem fotográfica pode simular como a Arquitetura será verdadeiramente ocupada e utilizada. A fotografia pode fazer experiências, pode conjecturar sobre o uso de espaços por parte do ser humano. O estatuto da imagem está definitivamente associado à transformação, manipulação e extensão da realidade. *Com o tempo a imagem fotográfica adquire uma consciência essencial, o realismo não é negado mas deslocado.*⁹⁹

As fotografias de Andreas Gursky (1955 -) são um exemplo da manipulação fotográfica na Arquitetura. A sua fotografia de *Montparnasse*, que exhibe o alçado

97 SONTAG, Susan - *On Photography*; Pág. 115 - *Photography is the reality; the real object is often experienced as a letdown.* (texto real).

98 FONTCUBIERTA, Juan - El Beso de Judas; Pag. 147 - *Los ordenadores, como las cámaras, se han revelad también como dispositivos tecnológicos productores de sentido. Es más: se han convertido en prótesis de nuestras capacidades de mirar y pensar.* (texto original)

99 BANDEIRA, Pedro - Revista Nu #06 – *Imagem*; Pág. 24



Paris *Montparnasse*, Andreas Gursky, 1993 (fotografía)

frontal de uma unidade de habitação coletiva, retrata uma superfície bidimensional com uma quadrícula de planos com suposta profundidade. O confronto entre a sensação de modulação desta grelha e a noção de vivência dentro do edifício em questão, é submetida aquando da visualização da imagem.

A dúvida reside em saber se a perceção acerca do edifício seria a mesma durante a visita física ao edifício, se o ponto de vista seria o mesmo, se as sensações seriam as mesmas. Este contraste que reside na experiência física para com a experiência fotográfica, é a base da visualização fotográfica. No entanto, não é necessariamente pernicioso, no sentido em que a imagem requer inevitavelmente uma interpretação por parte de quem a olha, conduzindo para a construção de memórias e perspetivas pessoais, sendo ou não esse o objetivo do fotógrafo.

É comum ocorrerem manipulações digitais, com intenção de redefinir ou reinterpretar a própria Arquitetura. Alterações de perspetiva, “limpeza” de elementos alheios, ou alteração do ambiente cromático da imagem pretendem, independentemente de serem bem-sucedidos ou não, alterar os princípios estéticos do construído. A maioria das vezes ambiciona-se apelar à chamada de atenção e ao prazer estético que as imagens têm o poder de produzir no observador.

*Gigantescas operações de marketing impõem visões idealizadas do mundo ocupando todos os lugares da mente e do sonho à medida.*¹⁰⁰ Crescemos numa cultura de imagem e numa constante evolução tecnológica que faz forçosamente dos espaços, caixas despojadas de conteúdo; e onde a culpa se atribui várias vezes à fotografia e à sua contribuição negativa para a fruição da arquitetura. A tendência para sobrevalorizar as questões estéticas no resultado final da fotografia de arquitetura coloca em risco o seu reconhecimento como veículo transmissor de conhecimento arquitetónico. Esta sobrevalorização é por vezes capaz de isolar a imagem como um material bonito e descartável, desligando a imagem mental inerente à sua visualização.¹⁰¹ Tal procedimento, irracional ou não, retira parte da credibilidade que a imagem fotográ-

100 DUARTE, Rui Barreiros – *Arquitetura, Representação e Psicanálise*; Pág. 24.

101 BAUDRILLARD, Jean - *A Sociedade de Consumo*, 1970.

fica poderia ter no apoio ao estudo de uma obra.

Mais do que nunca, associam-se os edifícios às suas mediáticas fotografias, sendo reconhecidos através desse meio. O partido que se deveria retirar dessa condição atual, seria ver nela mas mais um motivo para se conhecer e visitar as obras, como se a experiência fotográfica se transformasse em experiência física. Todavia, esta hipérbole mediática nos dias de hoje conduz a uma má apreensão da Arquitetura. Existe arquitetura que passou a ser projetada apenas para ficar bem na fotografia, para ser desejada na revista em que aparece, como se o real e as sensações reais passassem para segundo plano. *Consciente ou não, a fotografia de um edifício tornou-se um substituto superior à realidade construída. Esta forma de percepção levou ao desenho consciente de edifícios fotogénicos (...) ou ao desenho de obras que literalmente parecem desenhos, ou seja, a construção real de uma representação bidimensional. A arquitetura ficou reduzida a pura cenografia (...)*¹⁰²

Vivemos rodeados de imagens, de publicidade, de aparelhos captadores de imagens, de mensagens imagéticas - seria quase inevitável que o mundo se convertesse a este mediatismo atual. A arquitetura não poderia ser exceção. É quase imprescindível para a propaganda de um edifício que este seja fotografado e dado a conhecer pelas suas imagens fotográficas, sobre vários ângulos, sobre vários cenários. Pelo contrário, *uma obra de arquitetura não fotografada torna-se inadvertida. (...) para chegar a um plano de maior comunicabilidade, a arquitetura depende muito de quem a fotografa; principalmente do modo como é fotografada.*¹⁰³

A dificuldade reside na apreciação da imagem ao nível dos seus elementos, e não no seu entendimento estético apenas. Neste “jogo” da representação arquitetónica, a arquitetura corre o risco de acabar entendida como representação sem indivi-

102 FRAMPTON, Keneth - *Impresiones de edificios, Arquitecturas editadas* - In Revista Arquitectura Viva nº12; Pág. 16 - *Consciente o no, la fotografia de un edificio ha empezado a ser un substituto a la realidad construída. Esta forma de percepción ha llevado al diseño consciente de edificios fotogénicos (...) o al diseño de obras que literalmente parecen dibujos; es decir, a la construcción real de una representación bidimensional. En una palabra, há hecho que la arquitectura quede reducida a pura escenografía(...).*(texto original)

103 MILHEIRO, Ana Vaz - Entrevista a Fernando Guerra Nu #33 – *Consumo*, 2009

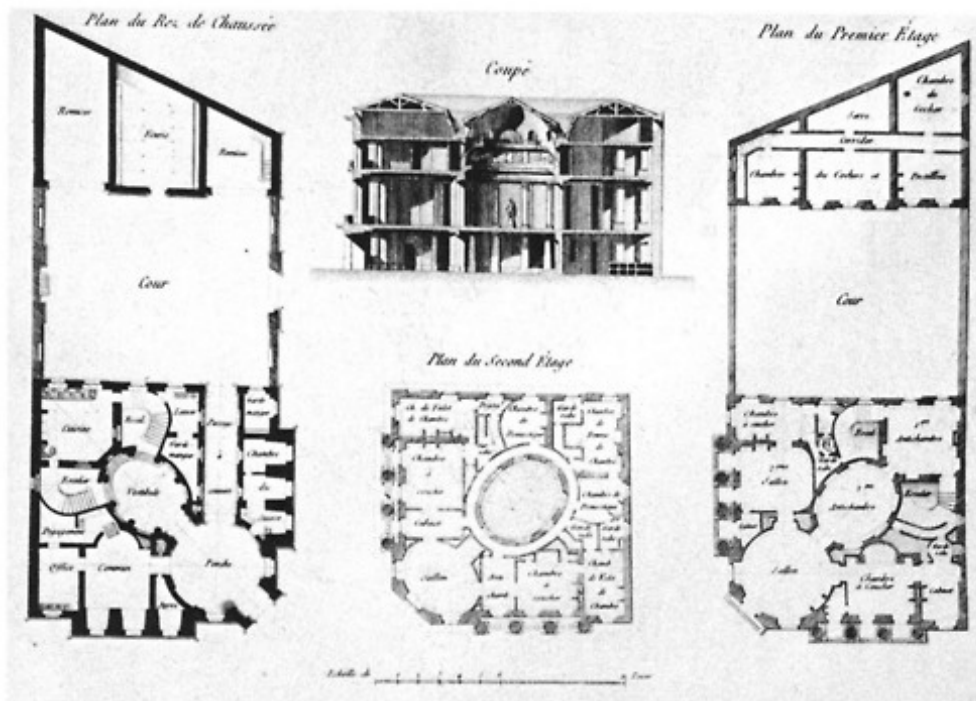
dualidade, macerada pela valorização estética, sedutora e publicitária. A exibição de imagens fotográficas constitui uma alteração na recepção, na percepção e no entendimento da forma como a Arquitetura é produzida.

(...) *até o mais marginal, o mais banal, o mais obscuro se estetiza.*¹⁰⁴ A crescente importância da imagem não tem de significar necessariamente um mundo apenas visual. A Fotografia de Arquitetura deve tentar transmitir sensações, mais do que ideias visuais, para ser capaz não apenas de dar a conhecer como também de inspirar. Cada vez mais ela aparece em publicações, museus, exposições, não só como instrumento documental mas como obra em si – uma obra que cria a sua própria visão da realidade. Walter Benjamin defendia o oposto, que uma fotografia não pode reproduzir a autenticidade do original. No entanto, ela tem evoluído como um objeto independente, capaz de se expressar autonomamente.

O mau uso da propaganda fotográfica da Arquitetura advém da apreensão desta exclusivamente pelo seu valor imagético e não pelo seu valor arquitetónico. Com a quantidade de dados que circulam hoje, é frequente que se olhe para uma fotografia de uma obra e apenas se veja a realidade fotografada, e não se procure saber mais sobre obra em questão. Uma fotografia, sendo uma reprodução (supostamente fidedigna) do real, não constitui o real, e não proporciona as sensações da experiência direta. Não deixa por isso de ser um meio acessível de inspiração arquitetónica, se não o mais utilizado, mas implica um procedimento que não se limita a olhar a fotografia.

Pela possibilidade já referida de manipulação e controlo no ato de captação de fotografias de arquitetura, as obras podem ser representadas de formas não equivalentes à realidade e, por isso, apreender uma fotografia incute no observador a responsabilidade de aferir a verdade, caso seja esse o seu desejo. A imagem traduz um afastamento da realidade apenas quando o Homem se perde na relação do real com o pictórico. Cabe a cada um fazer a filtragem dos dados recebidos sobre qualquer obra, e permitir que este meio represente uma mais-valia na impossibilidade de visita ao local. *A nossa cultura arquitetónica, na impossibilidade de visitar todos os edifícios do*

104 BAUDRILLARD, Jean - *A Sociedade de Consumo*, Pág. 152



Hotel de Montmorency, Paris, Claude Nicolas Ledoux, 1769-70 (desenhos rigorosos)

*mundo, é maioritariamente construída através do olhar de outros.*¹⁰⁵

As fotografias de espaços devem ser encaradas pelos arquitetos ou investigadores como documentos. Os arquitetos, os estudantes e os teóricos de arquitetura carecem de registo fotográficos credíveis. *Plantas, alçados e seções, maquetes e fotografias, cinematografia: eis os nossos meios para representar os espaços, cada um dos quais, uma vez compreendido o sentido da arquitetura, pode ser investigado, aprofundado e melhorado; cada um dos quais traz uma contribuição original e deixa os outros preencher as eventuais lacunas.*¹⁰⁶ A ancestral recorrência a desenhos técnicos (plantas, cortes, alçados, e axonometrias) não deve passar para segundo plano, por culpa dos progressos tecnológicos a que assistimos, deve sim aliar-se à evolução tecnológica e digital - que no caso da Arquitetura se reflete na imagem fotográfica, *renders*, vídeos entre outros elementos digitais que também reproduzem hoje ideias e conceitos.

Ainda assim, se a credibilidade da imagem fotográfica é questionada, também a capacidade de transmissão do real dos elementos gráficos rigorosos o pode ser. Esses elementos são, indubitavelmente, reproduções mais abstratas que a Fotografia, não permitindo que através deles se tenha uma noção clara da obra real. São elementos pensados para o domínio espacial por parte do arquiteto, mas não para a compreensão geral. É neste domínio que o poder da Fotografia se prorroga, auxiliando na apreensão da Arquitetura não só por parte dos arquitetos mas por parte do público-alvo que folheia revistas e navega por *sites* online. É aqui que a Fotografia contribui crescentemente para o aumento do interesse pela construção arquitetónica, como já o fazia nas *Case Studio Houses* de Julius Schulman. A imagem fotográfica faz parte da obra construída (ainda que não fisicamente), condensa a sua essência, transformando-se numa extensão dela. Não se resume ao simples papel de propaganda ou de identificação, cumpre também um papel importante no pensamento arquitetónico.

A fotografia deve ser vista como um meio para enriquecer a Arquitetura. Capaz de construir espaços que não pretendem ser reais, mas que simultaneamente

105 URBANO, Luís - *Mundo Perfeito, Fotografias de Fernando Guerra*; Pág. 6.

106 ZEVI, Bruno - *Saber ver a Arquitetura*; Pág. 51.



North London Studio House (projeto de Caruso St. John), H el ene Binet, 1993 (fotografia)

não são fictícios, a imagem fotográfica deve ser encarada como um ato revelador da realidade ou mesmo como um espaço que cria novas realidades. *Através da sua câmara, os fotógrafos trazem uma consistência de representação visual - que os arquitetos aproveitam.(...) criam uma homogeneidade pictórica entre configurações espaciais diferentes.*¹⁰⁷

107 SERRAINO, Pierluigi - *Framing icons* – This is not Architecture; Pág. 129 - *Through their camera, photographers bring a consistency of visual representation – on which architects capitalise. Photographers craft a pictorial homogeneity among dissimilar spatial configurations.* (texto original)



Coleção de arte do Archduke Leopold Wilhelm, Teniers, David the Younger, 1651 (pintura)

INFLUÊNCIA DA IMAGEM NA CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO ARQUITETÓNICO

A procura da estetização e fixação da memória pelo Arquiteto

*(...) a fotografia, mais do que qualquer outra imagem, pode engendrar o sonho e a ficção.*¹⁰⁸

No universo dos arquitetos, a fotografia é vista como algo impessoal, que entra ocasionalmente no processo de conceção do projeto, e cuja utilidade passa sobretudo pela representação dos edifícios construídos e assumidamente pela lente de outros. Mais, é atualmente vista com desconfiança pelo excesso de mediatismo que gira à sua volta, como analisámos no capítulo anterior.

Não crendo nela como o instrumento da verdade, é um facto que o fotógrafo de arquitetura não consegue juntar numa só imagem todos os pontos fortes (nem fracos) de uma obra de arquitetura. A arquitetura, detentora de inúmeras características tridimensionais, não é passível de total posse por par-

108 MARTINE, Joly - *Introdução à análise da imagem*, Pág. 142.

te da fotografia. A sua apreensão através da imagem sujeita-se a várias condições do processo fotográfico e, apenas depois disso, a imagem é constituída e fica pronta a ser interpretada e a auxiliar na composição mental dos espaços. Existem diferentes momentos da relação Fotografia/Arquitetura – desde a participação no projeto como registo do existente ou como objeto de manipulação em fotomontagens, até ao seu papel reflexivo sobre o espaço. A Fotografia regista (com maior ou menor fidelidade) a arquitetura construída, permitindo a criação de uma imagem antecipada do lugar, a quem nunca antes lá esteve, ou conceder uma re-memória após a visita. As representações assumem assim um papel preponderante no processo criativo, uma vez que é nelas que parecem subsistir as ideias que cada obra concentra. Não documentam apenas as obras, como evocam as influências por detrás delas, expõem aquilo que fez parte do imaginário do arquiteto.

No período em que a vida passa a ser registada mais através das imagens do que por outros meios alternativos, a memória individual passa a ser construída tendo por base o suporte imagético. A câmara fotográfica começa a funcionar como uma extensão do olhar, adquirindo o estatuto não de um objeto mas de uma maneira de ver e de pensar. (...) *o resultado mais grandioso da fotografia foi o de nos dar a noção que podemos guardar o mundo inteiro nas nossas cabeças – como uma antologia de imagens.*¹⁰⁹ É possível, através da visualização de fotografias, construir-se dentro de cada um uma imagem pessoal, que participa na construção do imaginário arquitetónico, tanto individual como coletivo.

O observador é, por natureza, um ser dotado de competências para a leitura de imagens – são essas competências que fazem das imagens unidades coerentes e significativas. Nesse processo de leitura imagética, é utilizado não só o olhar como também a capacidade de confronto, de fazer analogias e de desenvolver memória visual. O conhecimento dos elementos da linguagem fotográfica e a noção de dispo-

109 SONTAG, Susan - *On Photography*; Pág 1 - (...) *the most grandiose result of the photographic enterprise is to give us the sense that we can hold the whole world in our heads—as an anthology of images.* (texto original)



In search of times past, Herbert Bayer, 1959 (fotocolagem)

sição dos elementos para a composição do campo visual possibilitam uma melhor compreensão da capacidade narrativa e do conteúdo presente em cada fotografia. Para a compreensão da mensagem presente na imagem fotográfica, o espectador tende a procurar na sua bagagem visual elementos de equivalência para chegar a uma determinada interpretação.

Na maioria das fotografias, a nossa apreensão parte do geral para o pormenor. Através da observação e questionamento, a nossa interpretação fotográfica constrói-se com base em reminiscências e ideias formadas anteriormente, numa espécie de cadeia cíclica de imagens. Esta aptidão de relacionar imagens de diversas situações contribui para a formulação de juízos, e é mais produtiva e constante conforme as experiências e memórias preservadas.

*(...)olhamos as imagens não de modo global, de uma só vez, mas por fixações sucessivas.*¹¹⁰ O primeiro passo na análise espontânea da fotografia de arquitetura passa pelo reconhecimento do tema, com base nos elementos presentes na imagem. Se é uma fotografia generalista do espaço, se é uma fotografia intencionalmente ilustrativa da forma exterior, se é uma fotografia de detalhe de construção, se é uma fotografia de pormenor de textura e materialidade. No seguimento dessa agnição, a composição confere sequencialidade ou direccionalidade, levando o olhar do observador a percorrer as imagens, de acordo com determinado esquema que descobre os pontos essenciais, valorizando-os.

Na experiência da fotografia todos os sentidos se fazem cumprir, através da imaginação, pois o olhar está associado a um conhecimento “táctil” que infere naquilo que vemos. Através dos códigos visuais transmitidos pela imagem fotográfica, as imagens vão estimular o aparelho percetivo e podemos traduzi-los em experiência visual e táctil. As sensações estão presentes no simples ato de observar uma fotografia, devido à colaboração da visão e dos outros sentidos com a inteligência. O conhecimento é associado à função estética da imagem, por esta proporcionar sensações específicas ao seu espectador.

110 AUMONT, Jacques – *A Imagem* (trad. Estela Abreu); Pág. 61

Escala, enquadramento, perspectiva, composição de luz e cores, contraste, nitidez, etc., conferem sentidos e significações à imagem fotográfica. A observação destes aspetos permitirá avaliar a função da fotografia na mensagem que propõe transmitir. A análise da imagem deve proporcionar-se de forma criteriosa e detalhada, para que se possa processar a apreensão. Existem aspetos ocultos na imagem que, ao serem encontrados, podem acrescentar novos significados concretos ao espaço retratado.

A experiência fotográfica da arquitetura é duplamente diferida: mediatiza uma ausência (o objeto concreto não está perante nós) mas também não denota os sinais da experiência fenomenológica da fotografia, isto é, nada sabemos do processo (hora, condições atmosféricas, humor do fotógrafo, etc.) que proporcionou o registo. *O tempo de fabricação de uma imagem contribui, assim, para a construção de uma consciência ou narrativa sobre a mesma imagem. O discurso contemporâneo da sobre-modernidade, em parte devido aos avanços tecnológicos, está repleto de imagens que dificilmente se fixam ou arquivam no sentido literal ou metafórico.*¹¹¹ A memória de uma imagem é, para o observador, alheia aos termos da sua produção e tem, por isso, uma interpretação e apropriação diferente de pessoa para pessoa. O observador, ao apreciar determinadas fotografias fica, quase sem perceber, mergulhado na imagem, sob o intuito de criar a sua própria narrativa. (...) *a imagem faz desencadear a visão da história: despoleta associações de ideias que permitem tornar presente o passado*¹¹².

Pelas suas características de precisão, o registo fotográfico é o mais próximo do registo visual humano. Pela semelhança entre o funcionamento do olho humano e a máquina fotográfica, já *a partir do século XVI (época em que a câmara obscura era muito considerada), a analogia entre olho e câmara obscura teve grande destaque.*¹¹³ A fotografia é muitas vezes considerada antagónica à memória, na medida em que é uma ferramenta de captura rigorosa e direta da realidade, ao passo que a memória capta momen-

111 BANDEIRA, Pedro - *Miragem*; Revista Nu #06 – *Imagem*; Pág. 24.

112 PROVIDÊNCIA, Paulo - *Arquitectura da Estação Termal no séc. XIX: Representação e Experiência*, pág.68.

113 AUMONT, Jacques – *A imagem*; (trad.Estela Abreu), Pág. 39.



Os arqueólogos, Giorgio De Chirico, 1968 (pintura)

tos sob várias intensidades. Todavia, a fotografia funciona involuntariamente como um veículo de conhecimento, que garante a sua entrada direta para a memória visual. (...) *o que é essencialmente distante é o inacessível, e a principal qualidade de uma imagem que serve ao culto é ser inacessível. Pela sua própria natureza, ela é distante por mais próxima que seja.*¹¹⁴ A imagem fotográfica incorpora o real e o irreal. Deixa de ser vista somente como um registo, índice, uma maneira de se eternizar o material aprisionado e passa a ser uma forma de se acessar momentos passados, capturados, construídos. As memórias filtradas e consideradas espontaneamente importantes, adquirem um lugar próprio dentro da imagem fotográfica. A fotografia espelha a necessidade de produção de um suporte físico de apoio à memória, que permanece no tempo e contraria a efemeridade do momento.

A memória arquitetônica (façamos a distinção, por ser o tipo de memória que interessa para a presente Dissertação) pode dividir-se em dois gêneros: a memória adquirida, que resulta da filtragem da informação recebida; e a memória construída, que se forma através da capacidade de produção, registo e recordação do indivíduo. Em nenhum dos gêneros é possível intervir, ou controlar conscientemente a escolha da informação memorizada. Por ser um processo natural, espontâneo, tampouco podemos selecionar as memórias que pretendemos preservar ou eliminar.

O cruzamento de memórias é possível, por processo natural, e está sujeito a interferências exteriores. Assim, todas as nossas memórias correm o risco de perder o carácter documental e ceder à lógica pessoal de quem as armazenou. É como consequência desta fase que a memória imagética se transforma em criatividade e capacidade de produção.

A arquitetura pode ser entendida como uma utilizadora das memórias que o tempo provoca - como se de alguma forma fossem aproveitadas e não deixadas em vão. Embora possa parecer um assunto trivial, a construção e reutilização de memórias no interior do imaginário arquitetônico constituem processos intrincados e, talvez, apenas ao alcance de ciências psicanalíticas que dominem o complexo funcio-

114 DUBOIS, *O Ato fotográfico e outros ensaios*, Pág. 311.

namento do cérebro humano. Ainda assim, este processo está sem dúvida presente na mente do arquiteto e usufrui rotineiramente deste ciclo imagético que penetra as suas memórias.

A arquitetura é, salvo exceções, uma resposta às necessidades construtivas do quotidiano. Para essa resposta é requerida uma certa sensibilidade que, presumidamente, apenas o arquiteto possui. A sensibilidade que o caracteriza, a capacidade inigualável de dominar o espaço e de solucionar problemas espaciais tem como base memórias e experiências do passado, que lhe concedem a acuidade e subtileza necessárias para fazer arquitetura. Nostalgia do que viveu, memórias antigas, recordações em forma de imagens mentais que se apoderaram dele e o levou a imiscuí-las e a partir delas criar novas ideias e novos desejos. O projeto de arquitetura é assumidamente uma mescla de reflexões provenientes das mais diversas fontes. (...) *a memória, numa frase, é o combustível da imaginação da mesma forma que é o combustível dos arquitetos.*¹¹⁵

Museu Imaginário Arquitetónico

A memória está associada à acumulação de ideias, imagens e identidades, que influenciam a percepção, e interferem na espontaneidade dos sentidos. É uma aglomeração de camadas em constante mudança, que se concentram e são filtradas de acordo com o indivíduo. A concentração de memórias e a filtragem das imagens recebidas são processos morosos mas, após essa fase, o espólio de memórias adquirido pode confrontar as escolhas do arquiteto. A organização e lógica na memória não existe, sonho e memória confundem-se e caracterizam a relação do indivíduo com o espaço.

André Malraux (1901 – 1976), autor do livro *Museu Imaginário* (1947), considera existir a nível individual uma espécie de coleção pessoal de memórias artís-

115 Fala Atelier - Entrevista Revista Nu #42 *Memória*, 2014



André Malraux, 1953 (fotografía)

ticas, que denomina precisamente de *museu imaginário*. Para Malraux, o conceito de *museu imaginário* remete para o conjunto de obras que o indivíduo pode conhecer mesmo sem ir a um museu, mas através de reproduções e bibliotecas.¹¹⁶ No caso do artista, o seu museu imaginário abrange as obras conservadas na sua memória e na sua lembrança, tendo ele as conhecido pessoalmente ou não. Numa reflexão que evoca significativamente a importância da intertextualidade na criação artística, Malraux afirma que em toda obra de arte há uma espécie de confronto com obras anteriores, confronto este realizado pela memória, pelo museu imaginário que nos habita: (...) nesse *Diálogo dos Grandes Mortos* que toda a nova obra magistral permite criar com a parte do museu configurada a partir da memória, essa parte (...) é constituída do que todas as obras têm em comum.¹¹⁷

Ao longo do seu livro, Malraux escolhe a palavra *flâneur* (viajante) em vez de artista, indivíduo, leitor ou escritor, parecendo conduzir à ideia de que cada homem, ao formar o seu próprio conjunto de obras ideais, se apresenta como um viajante, alguém que se divaga entre imagens, culturas, territórios e artes. O que o museu imaginário evidencia é uma arte sem limites, sem hierarquias, com carácter intemporal. Ele pode sempre ser reinventado, transformado, sofrer interferências, como um espaço virtual no qual os leitores acedem à sua própria memória e ao seu inventário estético. Assim, e segundo o conceito de Malraux, a imanência de um museu imaginário é possível como consequência do trabalho de memória e dos meios de reprodução da arte, que se prendem hoje em dia com a imagem e os meios imagéticos.¹¹⁸

A questão da reprodução é, portanto, essencial para o Museu Imaginário. Para Walter Benjamin, a reprodução aproxima o objeto do espectador, assim como de outras obras¹¹⁹, sendo a fotografia a principal responsável dessa multiplicação. É

116 MALRAUX, André; Entrevista - André Malraux, publicado originalmente em *Carrefour*, #393 - (...) *totalité de ce que les gens peuvent connaître aujourd'hui même en n'étant pas dans un musée, c'est-à-dire ce qu'ils connaissent par la reproduction, ce qu'ils connaissent par les bibliothèques, etc.* (texto original)

117 MALRAUX, André; *Le musée imaginaire*; Pág. 16.

118 Cf. MALRAUX, André; *Le musée imaginaire*, 1947.

119 Cf. BENJAMIN, Walter - *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*, 1936.



Naked Hollywood book, ca, Weegee aka Arthur Fellig, 1952, (fotografia)

nesse sentido que sucede a reflexão sobre o museu imaginário, remetendo para a possibilidade de indivíduos terem acesso a imagens que nunca presenciaram pessoalmente, formando uma espécie de “catálogo particular”. Como argumenta Malraux, o museu imaginário é um espaço que nos habita, muito mais do que o habitamos.

O seu inconveniente reside na impossibilidade de esse lugar mental guardar as obras indefinidamente – como se de obras imortais se tratassem –, como acontece nos museus tradicionais, pois o “proprietário” do museu imaginário elimina memórias, sobrepõe memórias, cria nova memórias, como se dum palimpsesto se tratasse. A cada camada retirada surge outra com novos significados e novas interrogações. *É tão importante guardar no nosso “museu pessoal” as imagens que nos marcam, como o é eliminar memórias e imagens mentais para criar espaço para todas as outras que poderão infinitamente surgir. Esquecer é uma função tão importante da memória como recordar.*¹²⁰

É aqui que este conceito se aproxima da imagem fotográfica no seu exercício - *a memória está lá, só é preciso alguma coisa para que seja ativada. (...) tal como as imagens, nós esquecemo-nos delas mas, de repente, há uma que nos remete pra outra, e assim sucessivamente.*¹²¹ O pensamento visual tem uma importância extrema no trabalho do arquiteto. Todas as imagens (fotográficas ou não), desenhos, ilustrações, experiências reais de edifícios que o rodeiam ou que propositadamente ele visita, acabam por se acumular na memória, sendo utilizadas no processo de criação arquitetônica. Este *museu imaginário* proposto por Malraux, pensado para a compreensão artística, pode relacionar-se também com arquitetura, ao caracterizar a apropriação imagética e reciclagem de memórias visuais por parte do arquiteto.

Como o disse Aldo Rossi na sua *Autobiografia científica* (1981), *a observação transforma-se mais tarde em memória*¹²². A interminável cadeia de imagens que nos rodeia torna assim possível arquivar as nossas memórias visuais pessoais numa espé-

120 FLUSSER, VILÉM; *Sobre la memoria*; - *Olvidar es una función tan importante de la memoria como recordar*. (texto original)

121 BLAUFUKS, Daniel - Entrevista Revista Nu #42 - *Memória*; Pág. 58

122 ROSSI, Aldo, *apud* URBANO, Luis – *Mundo Perfeito, Fotografias de Fernando Guerra*; pág. 6



Convento Sainte-Marie de la Tourette (projeto de Le Corbusier), Hélène Binet, 1953
(fotografia)

cie de coleção, onde se organizam e se reutilizam conforme as circunstâncias assim o requerem. No caso da fotografia, especificamente a fotografia de arquitetura, esta adquire inevitavelmente o estatuto de veículo de observação e registo do observado tendo, por isso, facilidade na recordação. Por ocasião do projeto de arquitetura não será exceção, tendo em conta que esta é uma atividade que faz total usufruto de memórias imagéticas. Aldo Rossi afirma que consegue ver as suas próprias memórias absorvidas das mais diversas maneiras - *dispostas ordenadamente, como num herbário, num catálogo ou num dicionário*.¹²³

Os arquitetos, munidos de uma intencionalidade mais consciente que utilizadores comuns, circulam pelos edifícios para captar a espacialidade da arquitetura. Deambulam, sondam o espaço, fazem associações de ideias, de formas, de dimensões para compreender o edifício em si. É através desse movimento que descobrem as infinitas possibilidades do espaço arquitetónico, as particularidades que distinguem um espaço significativo do leque de construções insignificantes que invadem o nosso campo visual. E fazem-no cruzando aquilo que veem com as memórias de outros edifícios que transportam consigo, muitas vezes adquiridas através da observação proporcionada pela fotografia. A nossa cultura arquitetónica, na impossibilidade de visitar todos os edifícios do mundo, é maioritariamente construída através do olhar de outros.

Se uma fotografia é pensada para recordar (momentos, pessoas, coisas, situações passageiras e, com certeza, espaços e edifícios), porque não admitir que essa recordação contribuirá para a criação futura de outrem? *As imagens, as histórias de imagens ou de obras de arte são quase sempre um formidável detonador de ficções literárias que as utilizam e as encenam*.¹²⁴

A imagem fotográfica representa o elemento fundamental na base de dados arquitetónica que se pode engendrar individualmente. Na era Moderna, era usada para propagandear, promover ideias e conceitos de Arquitetura. Hoje, mais do que

123 ROSSI, Aldo, *apud* URBANO, Luis – *Mundo Perfeito, Fotografias de Fernando Guerra*; pág. 6

124 MARTINE, Joly; *Introdução à análise da imagem*; Pág. 142



Convento Sainte-Marie de la Tourette (projeto de Le Corbusier), Hélène Binet, 1953
(fotografia)

isso, é usada para criar Arquitetura. A fotografia constitui hoje tanto uma forma de provar, como de produzir/criar, pois estetiza o mundo e a realidade. Enquanto arquitetos, é através de imagens que imaginamos as obras, que as inventamos ou projetamos mentalmente, constituindo também um complemento de memória. A beleza da obra torna-se confinada ou até produzida, através da imagem. Não pode representar uma substituição da experiência real, como veremos adiante, mas representa uma memória de uma experiência que de certo modo se repete quando a vemos.

Para o arquiteto, a memória torna-se na sua principal fonte de inspiração. *Os arquitetos emocionam-se com a arquitetura: com a do passado, com a moderna, com a qualidade e a originalidade do espaço, com o acerto geométrico do espaço que o espaço parecerá conter. E querem guardar essas emoções. Querem (imaginam querer) mais tarde, poder olhar o pedaço de real, recompondo mentalmente esse real.*¹²⁵ Na impossibilidade de ver pessoalmente a maioria das obras arquitetônicas do passado e do presente, a memória e a experiência cognitiva alicerçam-se particularmente na informação disponibilizada pela Fotografia.

Freud dizia que a técnica fotográfica era uma possibilidade do homem ver potenciado o seu aparelho visual, bem como de materializar a sua faculdade de recordar. *A realidade sempre foi interpretada através do registo fornecido pelas imagens.*¹²⁶ A memória e as nossas vivências influenciam o nosso olhar. A observação de um espaço arquitetônico é influenciada e alterada pelas recordações do que já vivemos. Assim, o contrário também é válido – o olhar, a imagem, a fotografia influencia/marca as vivências e as futuras recordações dependem dessa observação. Podemos dizer que *o que observámos no passado reaparece na presença do novo, filtrado pela força da memória das coisas, permitindo um novo olhar, com sentido crítico.*¹²⁷

A leitura da imagem mesmo a mais ingénua e quotidiana, mantém em nós uma memória que apenas exige ser um pouco estimulada para se tornar num utensílio

125 GRANDE, Nuno; *Mundo Perfeito – Fotografias de Fernando Guerra*; Pág. 11

126 SONTAG, Susan; *Ensaio sobre a Fotografia*; Pág. 147

127 URBANO, Luís; *Mundo Perfeito – Fotografias de Fernando Guerra*; Pág. 6

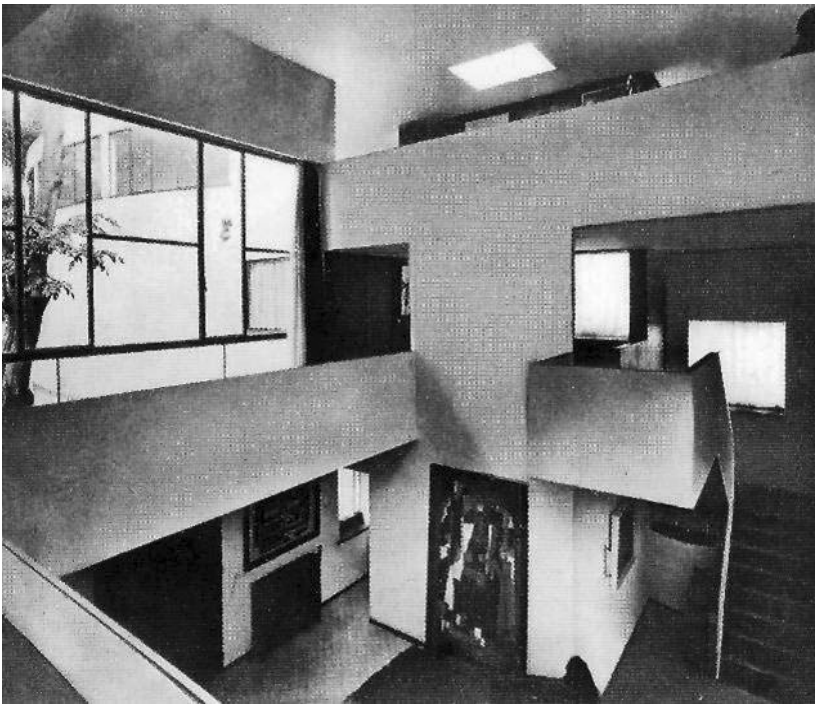
*mais de autonomia do que de passividade.*¹²⁸ A imagem e os seus mecanismos próprios podem participar no processo criativo, ajudando o arquiteto a compor as diferentes sensações do espaço pensado. Dificuldades de projeto que se vão verificando ao longo da conceção podem muitas vezes ser superadas através do recurso a memórias visuais do arquiteto. Aquele pormenor construtivo que viu numa fotografia em certa revista; aquela organização espacial que funcionava perfeitamente e chamava a atenção numa imagem de determinado *site*, são mnemónicas recorrentes no método projetual, que auxiliam na solução de problemas criativos. Sem essas memórias imagéticas de apoio, a criação arquitetónica seria algo bastante diferente. Talvez mais difícil, talvez mais exigente, mas não funcionaria certamente como elo de ligação entre vários conceitos, várias arquiteturas diferentes. Perderia o seu ativismo dialógico isto é, a conceção da arquitetura como uma criatividade coletiva não possuiria um carácter tão recorrente e quotidiano.

A imagem de referência surge aqui como um documento que participa na metodologia projetual, de extrema importância, por representar uma base inspiradora da criação arquitetónica. Hoje em dia na apresentação de projetos e obras construídas por parte dos autores, é recorrente a exposição de imagens de referência, sobretudo imagens fotográficas, que funcionaram como influência visual. Fotografias de interiores de edifícios, de paisagens urbanas, de objetos efémeros construídos, do antigo e do novo, ou mesmo fotografias alheias à arquitetura, são assumidas como fonte de inspiração no conceito de inúmeros projetos. Esta imagem de referência arroga protagonismo no *museu imaginário* do arquiteto – faz parte não só da conceção mas também da explicação do projeto, tornando mais fácil, para aquele que se encontra alheio, compreender a evolução racional do processo projetual.

Para compreender a complexidade deste tema, não seria possível encontrar melhor caso de relação Arquiteto-Imagem do que Le Corbusier.

Autor de várias centenas de fotografias entre 1907 e 1917, Le Corbusier ce-
deu ao desejo de retratar tudo o que o rodeava, sobretudo durante as suas viagens

128 MARTINE, Joly; *Introdução à análise da imagem*,; Pág. 155



Maison La Roche, *Dois momentos*, Le Corbusier, 1923-1925 (fotografias)

pela Europa Central, Turquia, Grécia e Itália. Precisamente como viajante assumidamente contumaz, afeito às narrativas de viagem, Le Corbusier representa o perfeito exemplo de colecionador de imagens (sejam elas de carácter fotográfico, desenhos, colagens, etc), e ilustra por isso este conceito de Museu Imaginário que se tem revelado fundamental na compreensão da influência imagética no ato projetual.

Ao longo de sua vida, Le Corbusier utilizou a imagem segundo diferenciados usos. As suas viagens representaram para ele uma oportunidade de colecionar inúmeros documentos, aproveitados posteriormente no seu trabalho como arquiteto, urbanista, teórico e artista. Para o arquiteto, a fotografia serviu como documento de trabalho e ferramenta gráfica de pesquisa. Beneficiando essa vasta iconografia que ele próprio criou, conseguiu desenvolver estratégias de comunicação inovadoras, inaugurando o seu museu imaginário. Foi um dos primeiros arquitetos a transferir conscientemente as suas ideias para a imagem através da fotografia, apoiando-se sobre o trabalho de vários fotógrafos de renome.¹²⁹ Este legado continua a estimular os arquitetos de hoje a trabalhar com base na imagem, a criar com base na ferramenta que retrata o real.

A manipulação, o corte e colagem, o estudo da luz e da envolvente, mostram o total domínio da fotografia e a sabedoria de utilizá-la em prol do projeto. Corbusier, mais do que qualquer outro arquiteto do seu tempo, soube explorar genialmente as potencialidades da imagem e por conseguinte da memória visual. Em algumas de suas fotografias, explora uma linguagem visual alternativa, através do tratamento da realidade em formas semi-abstratas, que atraiu muitos fotógrafos europeus – entre eles Laszlo Moholy-Nagy, que abordámos também na presente dissertação. Nas imagens da página ao lado, podemos imaginar a transformação concetual e material da Maison Roche, pela inversão da ordem das fases de construção.

Nasuaaclamada viagem ao Oriente (em 1911), Le Corbusier produz mais de três centenas de desenhos, enche seis cadernos com esboços e comentários, e tira mais de quatrocentas fotografias. Tais registos seriam uma espécie de arquivo de uma experiência

129 Cf. COLOMINA, Beatriz - *Le Corbusier and Photography*. In – *Assemblage*, 1987



Convento de *Sainte-Marie de la Tourette* (projeto de Le Corbusier), H  l  ne Binet, 2007
(fotografia)

direta da arquitetura, uma retórica do discurso. O arquiteto sabia que o ato de colecionar aquelas memórias e construir o seu museu pessoal, daria frutos na sua própria criação.

Experiência física e fotográfica

*(...)no Museu Imaginário de Malraux, tudo é aglomerado pela fotografia no mesmo nível de apreciação estética, sem preservação da unicidade de cada componente.*¹³⁰ O risco para a arquitetura é que esta coletânea de representações seja apenas valorizada como imagens sem unicidade, como meras representações manipuladas. Receia-se que o valor do objeto arquitetônico dê lugar ao valor da imagem do objeto arquitetônico, no campo da memória visual.

Muitos temem que esta valorização da fotografia enquanto mecanismo de legitimação do real seja excessiva, o que, por conseguinte, conduz à valorização excessiva das memórias visuais adquiridas por experiência fotográfica. Essa possibilidade de enaltecer em demasia a fotografia reflete a estranha tendência geral dos nossos tempos: a tendência de frisar informação em detrimento da experiência.

Na arquitetura, atividade onde a experiência e a presença física são obviamente importantes para o enriquecimento da cultura arquitetônica de cada um, é frequente considerar-se que a fotografia contribui para uma errada agnição, na medida em que anula a aura dos espaços. De acordo com Walter Benjamin, esta aura é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. A fotografia pode, possivelmente, “manchar” esta aura da Arquitetura, por vê-la como imagem e não como objeto valorizado.

Obviamente, a “aura” não é o objeto em si, mas um ambiente individualizado que rodeia o objeto real, uma sensação sutil mas única que é recebida na presença do

130 Cf. BENJAMIN, Walter – *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*, 1936

original.¹³¹ Embora a imagem fotográfica possa causar sensações, muitos acreditam que esta aura se transforma na aura da imagem, e não do espaço arquitetônico em si.

Walter Benjamin comenta esta diferença patente entre a experiência física e a experiência da imagem, consciente das disparidades de linguagem que as caracteriza: *A natureza que fala a câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, por um espaço que ele percorre inconscientemente*.¹³²

Tal como Bruno Zevi (1918-2000) argumentou no seu livro *Saber ver a Arquitetura* (1948), a representação do exterior arquitetônico é possível através da fotografia, pois *uma série de fotografias, tiradas de pontos diferentes, proporciona os efeitos volumétricos da arquitetura*.¹³³ No entanto, persiste a dificuldade em representar o espaço interior da mesma forma que seria compreendido fisicamente, pela impossibilidade de dar ao observador a sensação dos cheios e dos vazios, a sensação de aura do espaço.¹³⁴ No fundo, o problema não reside na reprodução fotográfica, mas em qualquer método bidimensional que se proponha representar um espaço a três dimensões. *Se o carácter primordial da arquitetura é o espaço interior, e se o seu valor do viver sucessivamente todas as suas etapas espaciais, é evidente que nem uma nem cem fotografias poderão esgotar a representação de um edifício, e isso pelas mesmas razões pelas quais nem uma nem cem perspectivas desenhadas poderiam fazê-lo*.¹³⁵

A desvantagem do conhecimento absoluto por via da imagem passa, em alguns casos, por uma visão eventualmente distorcida, fragmentada, desmesurada (sem escala), controlada pelos próprios parâmetros estéticos da Fotografia.

(...) a experiência fotográfica fixa numa imagem, reduz-se a uma simulação,

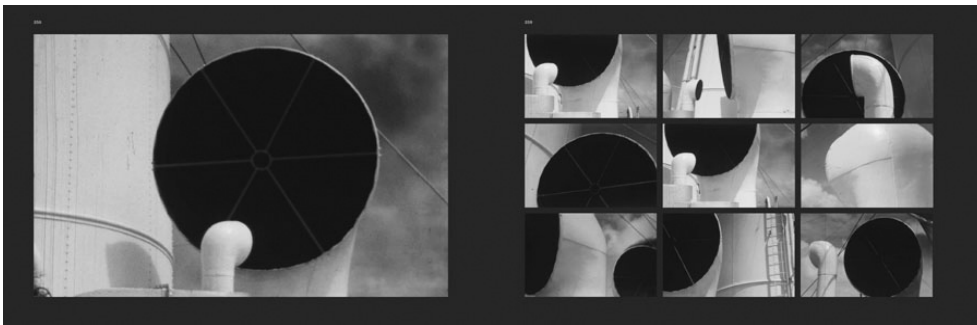
131 NAEGELE, Daniel - *Objeto, imagen, aura. Le Corbusier y la Arquitectura de la fotografía*; Pág.50 - *Obviamente, el 'aura' no es el objeto mismo, sino un ambiente individualizado que envuelve al objeto auténtico, una sensación sutil pero única que se recibe en presencia del original.* (texto original)

132 BENJAMIN, Walter; *Pequena história da fotografia*; Pág. 94.

133 ZEVI, Bruno - *Saber ver a arquitetura*; Pág. 34..

134 Cf. ZEVI, Bruno - *Saber ver a arquitetura*, 1948

135 ZEVI, Bruno - *Saber ver a arquitetura*; Pág. 34.



Le Corbusier Secret Photographer, Le Corbusier, 2013 (fotografias)

*torna-se a representação de si própria, sem autenticidade.*¹³⁶ O processo de contornar este inconveniente resume-se a um olhar mais atento às obras em si, e à investigação associada dos outros elementos gráficos que caracterizam a Arquitetura. Bruno Zevi vai mais além, e afirma que (...) *cada um terá de criar o seu próprio esforço físico e moral – que pressupõe uma paixão pela arquitetura.*¹³⁷ A imagem significa muito, como já vimos, para a formação ideológica, mas não é suficiente nos dias de hoje. Nas vantagens da experiência física da arquitetura, destaca-se o movimento como condição para a apreensão do jogo de volumes e superfícies

Le Corbusier representa também um caso de arquiteto com uma relação peculiar tanto com a experiência fotográfica como com a própria experiência física. Como assumido *voyageur*, não só intelectual (como no conceito de Malraux) como também físico, fez das suas viagens uma base para a sua construção pessoal. (...) *o conhecimento adquirido a partir de contato com as obras do passado tornou-se uma ferramenta que permitiu o questionamento de como e por que algo foi projetado.*¹³⁸ O resultado da aprendizagem realizada nas suas viagens é notório em vários projetos – influências turcas e romanas são visíveis nas moradias dos primeiros tempos modernos.

A sua viagem ao Oriente e à América do Sul viria a ter assim influências diretas não apenas na sua própria criação, como nos arquitetos envolvidos nos CIAM e naqueles que viriam a observar as suas imagens publicadas – ainda hoje em dia circulam inúmeras imagens fotográficas, desenhos, esquemas, colagens, da autoria de Le Corbusier. A sua experiência física estendeu-se sobre o conhecimento alheio através de múltiplos meios.

136 FÔJA, João - *Simulacro: arquitetura e imagem fotográfica*, Pág. 12

137 ZEVI, Bruno - *Saber ver a arquitetura*; Pág. 4.

138 GONÇALVES, José Fernando - *Motivation and consequence of travelling in the architecture of Le Corbusier: Voyage d'Orient and Latin-american travel*; Cadernos Proarq 18, Pág. 202



Habiter, Le Corbusier, 1936 (fotocolagem afixada no Pavillon des Temps Nouveaux)

Soube jogar com as características plásticas da imagem, soube viver experiências arquitetônicas e prendê-las no formato de fotografias, para a partir delas fazer arquitetura. *Consciente do carácter distintivo desta nova técnica, ele usa a fotografia mais como uma forma de captar o momento antes de fazer quaisquer anotações ou desenhos, em vez do que meramente documentar a sua presença nos locais (algo que ele também faz)*¹³⁹ Esta é uma condição paradoxal, no sentido em que o arquiteto propagandeia a imagem fotográfica como método de difusão, mas apoia a experiência como forma de vivência do espaço. O seu interesse reside no significado da imagem fotográfica e não no conteúdo da sua reprodução esse significado é, na sua perspectiva, experienciado através da vivência física.

Atualmente são conhecidos inúmeros fotógrafos de arquitetura que procuram uma captação mais sensorial das obras de célebres arquitetos, numa tentativa de criar uma quase-substituição da experiência física. Procuram comunicar através de um conhecimento háptico, abandonando as meras intenções documentais.

Hélène Binet (1959 -), fotógrafa suíça contemporânea, procura muitas vezes a representação da aura da obra corbusiana, ainda que acredite que o verdadeiro poder do edifício não está na sua aparência, mas nas sensações que transmite fisicamente. Ainda assim, a fotografia é muitas vezes empregada, de forma a representar os efeitos dos materiais e as mudanças nas condições de luz e estações do ano através de uma abordagem mais difusa, em vez de sugerir uma perspectiva categórica nas condições ideais. Esses jogos de impressões necessitam de uma fotografia bastante estudada, que dá primazia ao detalhe e à exaltação do todo em função das partes.

Gosto de tirar fotos de detalhes. É como cortar algo em pedaços e desmontá-lo, cada

139 GONÇALVES, José Fernando - *Motivation and consequence of travelling in the architecture of Le Corbusier: Voyage d'Orient and Latin-american travel*; Cadernos Proarq 18, Pág. 202 - *Aware of the distinctiveness of this new technique, he uses photography more as a way of capturing the moment before making any notes or drawings rather than merely documenting his presence in places (something he also does)* (texto original)



Firminy (projeto de Le Corbusier), Hélène Binet, 2007 (fotografia)

*um terá algo a dizer.*¹⁴⁰ Dedicar-se bastante ao foco de detalhes texturais e ao jogo de luz/sombra que domina os edifícios. (...) *havia sempre um forte desejo de colocar algum tipo de teatralidade na peça. Foi por isso que eu me apaixonei pelo mundo das sombras e da luz.*¹⁴¹

A fotógrafa afirma gostar de sentir a materialidade do construído, algo que só consegue através das sombras e da luz. É algo fora do seu controle, que cria um jogo sedutor. É bastante desafiante fotografar obras que supostamente não são fotografáveis, sendo apenas possível através da dedicação do fotógrafo em sentir o espaço como qualquer pessoa. Só assim é possível transmitir o leque de sensações que constituem a teatralidade que Binet refere. Estas imagens fotográficas representam obras difíceis – mas não impossíveis – de representar, e que isoladas não transmitem a ideia fiel do real, mas que conjugadas com a visita física permitem o conhecimento arquitetônico.

A conjugação da experiência física e da experiência fotográfica permite tirar partido da memória e contribuir para este conhecimento que dá entrada no imaginário arquitetônico. Quando os sinais da imagem se agregam e conduzem o observador à descoberta, a imagem transforma-se ela própria em experiência. James Ackerman, compara a experiência física e a experiência fotográfica, colocando ambas no mesmo patamar, pela relevância desta última no conhecimento da realidade: *embora não possa haver substituto eficaz para a experiência de edifícios em primeira mão, a nossa memória é incapaz de armazenar todos os aspetos visíveis de qualquer trabalho, muito menos do arquivo completo de um corpo particular de trabalho.*¹⁴²

140 BINET, Hélène – *Ten questions for photographer Hélène Binet* (Website. Acedido em Maio 2014, em: <http://uk.phaidon.com/agenda/photography/articles/2012/december/06/ten-questions-for-photographer-helene-binet/>); *I like to take photos of details. It's like cutting something into pieces and taking it apart and each one will have something to say.* (texto original)

141 Ibidem - *So there was always a strong desire to put some kind of theatricality into the piece This is where I fell in love with the world of world of shadows and light.* (texto original)

142 ACKERMAN, James S.; *This is Not Architecture, On the origins of architectural photography*; Pág. 34 - *While there can be no effective substitute for experiencing buildings at first hand, our memory is incapable of storing all the visible aspects of any one work, much less the entire achievement of a particular body of work.* (texto original)

Através da criação e duplicação de imagens, podemos apreender informação, a par com a própria experiência. Na verdade, a importância das imagens fotográficas como veículo através do qual se aprimora a experiência é apenas um subproduto da sua eficácia no fornecimento de conhecimento independente da experiência. De facto, *as fotografias preenchem vazios nas nossas imagens mentais do presente e do passado (...) em último caso, ter uma experiência torna-se idêntico a tirar uma fotografia dessa experiência (...)*.¹⁴³ É essa intrincada conexão de métodos que contribuirá realmente para o conhecimento e apreensão da arquitetura, e para o processo de memória que influenciará a criação. O imaginário do arquiteto é no fundo constituído pelas memórias adquiridas pela observação física, pela observação fotográfica, pela observação que conduz à agnição pessoal. A fotografia não conseguirá isoladamente (por mais que se torne na grande protagonista da arquitetura atual) influenciar o conjunto de ideias e conceitos individuais ou coletivas. A sua maior aliada é a experiência, é a busca pessoal do conhecimento e da memória.

Os arquitetos, enquanto criadores e possuidores de memórias arquitetónicas, ambicionam mostrar a arquitetura que fazem e a que de alguma forma os marca a nível pessoal. Pretendem guardar as memórias que os dominam para mais tarde recompor o espaço mentalmente. A par desse desejo, a melhor ferramenta será indefinidamente a imagem fotográfica. É importante observar que o processo fotográfico se distingue do processo da memória, que é muito mais complexo e orgânico. As recordações mudam constantemente, de forma e de nitidez, de acordo com as circunstâncias, enquanto que a fotografia é uma imagem estática - mas que tem, no entanto, este poder de desencadear na mente do espectador processos de reciclagem de imagens visuais.

143 SONTAG, Susan - *On Photography*, Pág. 17 - *Photographs fill in blanks in our mental pictures of the present and past. (...) Ultimately, having an experience becomes identical with taking a photograph of it.* (texto original)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*(...) o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, mas sim quem não sabe fotografar.*¹⁴⁴

A Arquitetura, embrenhada na produção constante de imagens, mostra ser sensível a estilos, modas, desejos da Fotografia, ansiando também ela ser desejável e fotogénica. Mais do que captar arquitetura, deseja-se captar imagens que fiquem na memória. Texturas, superfícies, pormenores de desenho, perspectivas fortes e enquadramento na envolvente, são características que aparecem frequentemente representadas pelos fotógrafos de arquitetura e que mais tarde são recordadas como aspetos inspiradores para novas mentes criadoras. Os arquitetos utilizam a fotografia de um modo particular e intenso, reconhecem constantemente espaços através do olhar de outros, tentam entrar neles e desconstruir a sua forma e a sua cor.

A Fotografia e o seu modo de discurso, impregnam hoje fortemente a prática e a conceção da arquitetura contemporânea. Esta é sem dú-

144 BENJAMIN, Walter; *Pequena História da Fotografia*; Pág. 107.

vida dominada pelo modo de ver instituído pela máquina fotográfica.

Como vimos na primeira parte desta dissertação, existem fotografias de arquitetura em que as obras são retratada de forma linear, sob a tentativa de excluir qualquer tipo de parecer por parte do autor, e fotografias que fazem do edifício um motivo artístico, onde o fotógrafo é livre de transmitir e manipular a sua perspectiva sobre a arquitetura que se propõe figurar. Que tipo de imagens fotográficas transmitirá as memórias arquitetônicas abordadas? Será a fotografia documental, que mostra a fachada exterior do edifício acabado de construir ou a perspectiva frontal das amplas escadas de uma habitação? Ou será o pormenor distorcido de uma textura ou a figura difusa de alguém sobre um fundo espacial pouco iluminado mas carregado de simbologia? Na ausência da manipulação considerada negativa e prejudicial para a percepção da realidade, o tipo de imagem fotográfica que faculta ideias e penetra a memória pessoal (ou coletiva) carece de importância, pois é o observador que é invadido por sensações, que inconscientemente decidirá se guardará no seu imaginário arquitetônico ou não. Detalhes serão posteriormente recordados, com base na observação aleatória de fotografias, e contribuirão para o enriquecimento do pensamento arquitetônico num todo.

A atividade arquitetônica criou assim um discurso baseado em imagens, a fim de ser capaz de comunicar, criar sentido, seduzir, como se criasse um novo mundo para si própria e se isolasse do resto. A contribuição da imagem fotográfica reside no seu poder de marcar, de entrar para a memória, pela simplicidade da captura no momento certo, no local certo, com os intervenientes certos. Esta cisma de procurar hoje em dia uma boa fotografia representa o desejo recôndito de penetrar a memória alheia. Contrariamente ao que se possa pensar, a busca pela imagem marcante não significa uma ausência de narrativa, ou uma fixação na composição gráfica – a imagem incita à reflexão e pode por isso dar aso a interpretações, novas ideias e novos desejos criativos.

A proliferação do conhecimento adquirido torna-se fácil hoje em dia, pela tremenda acessibilidade de meios de partilha de informação em qualquer sítio e a qualquer momento. Nesse sentido a Internet e os resultados associados beneficiaram a construção do imaginário pessoal arquitetônico, baseado neste vaivém de informação,

imagens e ideias. Não é suficiente ver uma imagem, recolher conhecimento dessa imagem - a tendência atual passa por partilhar essa imagem. Contribui-se assim para um cíclica circulação de ideias, que se afasta do conceito de *museus imaginários* pessoais, para passar a constituir um *museu imaginário* coletivo, assente em diversos postos. Uma ideia (que por vezes é uma imagem mental assente em fotografias observadas) deixa de ser individual, pode percorrer vários indivíduos e gerar ideias atrás de ideias – o que por vezes não representa um ponto a favor da mediatização, como já vimos.

Todo este mundo dominou, quer queiramos quer não, o fazer arquitetura. O percurso que percorremos até aqui foi no sentido de compreender em que pontos se reflete a relação paradoxal entre a Arquitetura e a Imagem Fotográfica. Ao mesmo tempo que os benefícios da contribuição imagética se manifestam no construído, as contrariedades do excesso de visível esbarram na essência arquitetónica. A arquitectura dos nossos dias tende a ser vista como objeto vítima do visível, que tenta agradar apenas ao olho, ao invés de estimular memórias e sensações.

Em muitos casos dá-se primazia à imagem, aniquilando a essência sensorial da arquitectura. (...) *a emoção visual é válida na fotografia de arquitetura quando está inerente na estrutura, e não como um subproduto esmagador.*¹⁴⁵ Todo este excesso que gira à volta da imagem propõe-nos o desafio de procurar a consciência de que a arquitectura é mais que aparência, mais que beleza e fotogenia. A arquitetura é a expressão da imaginação, de um acumular de memórias provenientes de todo o tipo de vivências. Como vimos, a soberania da imagem que comprova o “vivido” está intimamente ligada com a memória, e contribui para a construção do imaginário arquitetónico, mas não se isola nesta função: alia-se à vivência direta, ao movimento do corpo, ao estímulo físico.

(...) *o carácter essencial da arquitetura – o que a distingue das outras atividades artísticas – está no fato de agir como um vocabulário tridimensional que inclui o homem. (...) a arquitetura é como uma grande escultura escavada, em cujo o interior*

145 STOLLER, Ezra - *Photography and the language of architecture*; Pág. 44 - *Visual excitement is valid in architectural photography when it is inherent in the structure, not as an over-whelming by-product.* (texto original).

*o homem penetra e caminha.*¹⁴⁶ A apreciação da imagem que representa o objeto não deve fazer esquecer a apreciação do objeto e da aura que o envolve. Essa aura só pode ser verdadeiramente sentida pelo Homem, e pela sua capacidade de viver os espaços.

A arquitetura está totalmente enlaçada nesta condição de estetização. Para os arquitetos, a sua envolvimento num processo de estetização surge como consequência necessária da profissão. O mundo dos arquitetos é um mundo da imagem.

146 Zevi, Bruno - *Saber ver a Arquitetura*, Pág. 17

BIBLIOGRAFIA

- ACKERMAN, James S.** - *On the origins of architectural photography*. In - *This Is Not Architecture* (ed. Kester Rattenbury), London/New York: Routledge, 2002, p. 26-36; ISBN 9780415231800 0.
- ARAGON, Louis** - *Le paysan de paris*, Paris: Gallimard, 1972, ISBN 2070367827
- AUMONT, Jacques** - *A Imagem*, São Paulo: Papirus Editora, 2002; ISBN 8530802349.
- BANDEIRA, Pedro** - *Arquitetura Como Imagem, Obra Como Representação: subjetividade das imagens arquitetónicas*, Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, 2007.
- BARGER, Susan; WHITE, William B.**; *The Daguerreotype: Nineteenth-Century Technology and Modern Science*; Baltimore: JHU Press; 2000; ISBN 0801864585.
- BARTHES, Roland** - *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70, 2010; ISBN 9789724413495.
- BAUDRILLARD, Jean** - *A Sociedade de Consumo*, Lisboa; Edições 70, 1981, ISBN 9789724415215
- BAZIN, André** - *Ontologia da imagem fotográfica*, in *O cinema*; São Paulo: Ed. Bra-

siliense, 1991.

BENJAMIN, Walter – *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*. In – Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, Lisboa: Relógio D'Água, 2012; ISBN 9789896412708.

BENJAMIN, Walter – *Pequena História da Fotografia*. In – Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, Lisboa: Relógio D'Água, 2012; ISBN 9789896412708.

BENJAMIN, Walter – *Teoria das Semelhanças*. In – Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, Lisboa: Relógio D'Água, 2012; ISBN 9789896412708.

CARPO, Mario - *Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*. Cambridge, Massachusetts/London: MIT Press, 2001; ISBN 9780262032889.

COLOMINA, Beatriz – *Le Corbusier and Photography*. In – *Assemblage*: nº4, 1987, (disponível em <http://www.jstor.org/stable/3171032>).

COLOMINA, Beatriz - *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*, Cambridge: MIT Press, 1998; ISBN 0262531399.

COLOMINA, Beatriz – *The Split Wall: Domestic Voyeurism*. In – *Sexuality and Space*, New Jersey: Princeton Architectural Press, 1996; ISBN 9781878271082.

COLOMINA, Beatriz – *Architecture production*. In - *This Is Not Architecture* (ed. Kester Rattenbury). London/New York: Routledge, 2002, p. 207-221.

COLOMINA, Beatriz - *Blurred Visions: Architectures of surveillance from Philip Johnson and Mies van der Rohe to SANAA*. In - *On the Surface* (ed. neto, Pedro Leão; Bandeira, Pedro). Porto: FAUP e autores, 2012, p. 30-39; ISBN: 9789899782518.

COLOMINA, Beatriz – *Doble Exposición – Arquitectura através del arte*; Madrid: Ediciones Akal Madrid; 2006; ISBN 9788446016298.

CRIMP, Douglas - *On Museum's Ruins*; Cambridge: MIT Press; 1993.

DRYANSKY, Larisa; *Clichés d'architecture: la photographie d'Ed Ruscha et les sources de l'architecture postmoderne aux États-Unis*; Paris: Histoire de l'art Numéro 59; 2006.

DUARTE, Rui Barreiros - *Arquitetura, Representação e Psicanálise*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011; ISBN 9789896581497.

- ELWALL, Robert** – *Building With Light, The International History of Architectural Photography*. Londres: Merrel, 2004; ISBN 1858942152.
- FIGUEIRA, João Francisco** - *Holl's entry for Kiasma and Lordi, the Works of two over-determined images*; In *Images at work*; Helsinki: Centre for Urban and Regional Studies; 2009; ISBN 978 95122 96873.
- FÔJA, João** – *Simulacro: Arquitectura e Imagem Fotográfica*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 2001.
- FONSECA, Luis Cabral** – *Do quiosque à biblioteca*; Prova Final; Porto: Universidade do Porto, 2003.
- FONTCUBERTA, Juan** - *El beso de judas, fotografia y verdad*; Barcelona: Gustavo Gil; 1997; ISBN: 9788425224300.
- FLUSSER, Vilém** - *O Universo das Imagens Técnicas*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra e ANABLUME Editora, 2012, ISBN 9789892602530.
- FRAMPTON, Kenneth** – *A Note on Photography and Its Influence on Architecture*. In – *Perspecta*, Volume 22: *Paradigms of Architecture*, 1986.
- FRAMPTON, Kenneth** - *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1996; ISBN 8425216281.
- GERVEREAU, Laurent** – *Ver, Compreender, Analisar as Imagens*, Lisboa: Edições 70, 2007; ISBN 9789724412863.
- GIEDION, Siegfried** – *Espacio, Tiempo y arquitectura*, Madrid: Editorial Dossat, 1980; ISBN 8423703754.
- GOMBRICH, E. H.** – *Art and Illusion – A study in the psychology of pictorial representation*, Oxford: Phaidon Press, 1977; ISBN 0714817902.
- GONÇALVES, José Fernando** - *Motivation and consequence of travelling in the architecture of Le Corbusier: Voyage d'Orient and Latin-american travel*; CADERNOS Proarq 18; Coimbra: Universidade de Coimbra.
- GUERRA, Fernando** – *Mundo Perfeito, fotografias de Fernando Guerra*; Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade Porto, 2008; ISBN 9789729483844.
- HAYS, K. Michael** - *Critical Architecture: Between Culture and Form*, Press, 1984

- JOLY, Martine** – *Introdução à análise da imagem*, Lisboa: Edições 70, 2007; ISBN 9789724413891.
- JOLY, Martine** - *A imagem e a sua interpretação*, Lisboa: Edições 70, 2007; ISBN 9789724411811.
- JUNG-MANN, Jean Paul** – *L'image en architecture*, Paris: Editions de la Villette, 1996, ISBN 2903539359
- LEACH, Neil** - *La an-Estética de la Arquitectura*, Barcelona: Barcelona Editorial, 2001; ISBN: 8425218209.
- LYNCH, Kevin** - *A Imagem da Cidade*, Lisboa: Edições 70, 1960. ISBN 9789724414119.
- MALRAUX, André** – *O Museu Imaginário*, Lisboa: Edições 70, 2011. ISBN 978441034.
- MARQUES, Ana Margarida** - *Por uma arquitectura dos sentidos: uma experiência na arquitectura multi-sensorial contemporânea*, Dissertação de Mestrado; Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011.
- MITCHELL, William J.** – *The reconfigured eye*, Londres: The MIT Press, 1994, ISBN 0262132869.
- NAEGELE, Daniel** - *Objeto, imagen, aura. Le Corbusier y la Arquitectura de la fotografia*; Tradução de *Object, Image, Aura: Le Corbusier and the Architecture of Photography*, Harvard: Harvard Design Magazine, 1998, pp. 37-41.
- NAGY, Lazlo Moholy** - *Painting Photography Film*; London: Lund Humphries; 1969; ISBN 026263046X.
- NICOLAU, Ricardo** – *Fotografia na Arte: De ferramenta a paradigma*, Porto: Fundação Serralves/ Jornal Público, 2006; ISBN 9896190402.
- OLIVEIRA, Ana Mafalda** – *Fotografar a Arquitetura*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 2012.
- RABAÇA, Armando** - *Linguagem documental e abstração nas fotografias de Le Corbusier*; Lisboa: Jornal dos Arquitectos Número 243; 2011.
- SAINT, Andrew** – *The Image of the Architect*, Londres: Yale University Press, 1983,

ISBN 0300030134.

SATRIYA, Aneesah – *Photography and Architecture, Cultural Context* (disponível em: http://www.academia.edu/2952419/Photography_and_Architecture)

SENA, António – *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998, ISBN 9720062657.

SERRAINO, Pierluigi - *Architecture + Photography + Archive: the APA factor in the construction of histography*; *Journal of Art Histography*, Nr. 5, 2011.

SERRAINO, Pierluigi - *Framing icons, The photographing of Case Study House #22*. In - *This Is Not Architecture* (ed. Kester Rattenbury); London/New York: Routledge, 2002, p. 127-135.

SHULMAN, Julius - *Photographing Architecture and Interiors*. New York: Whitney Museum of American Art, 1962. Reprint, Los Angeles: Balcony Press, 2000.

SILVA, Vitor - *Imagem da Arquitetura. Ruína e Fotografia*. In - *On the Surface* (ed. Neto, Pedro Leão; Bandeira, Pedro), Porto: FAUP, 2012, p. 146-151.

SIZA, Álvaro - *Imaginar a Evidência*, Lisboa: Edições 70, 1998, ISBN 9789724413907.

STEINER, Dietmar – Margheritta Spiluttini: *New Houses*. Architectural photographs; Viena: Locker Verlag, 1993; ISBN 3854092288.

STIERLI, Martino - *Mies Montage*; London: AA Publications Editor; 2010; ISBN 978-1902902944.

STOLLER, Ezra – *Photography and the Language of Architecture*. In – *Perspecta*, Volume 8, 1963, p. 43-44.

STOLLER, Ezra - *Modern Architecture Photographs by Ezra Stoller*, New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1990; ISBN 0810938162.

SONTAG, Susan – *On Photography*. Penguin Books, 2008, ISBN 9780141035789.

URBANO, Luís - *Pureza e Perigo*. In - *On the Surface* (ed. Neto, Pedro Leão; Bandeira, Pedro). Porto: FAUP e autores, 2012, p. 152-159.

WRAY, Timothy; HIGGOT, Andrew – *Introduction: Architectural and Photographic Constructs*, London: Ashgate, 2012; ISBN 9781409421450.

ZEVI, Bruno - *Saber Ver a Arquitectura*, Lisboa: Arcádia, 1966, ISBN 853-3-605-412

Multimédia

- BANDEIRA, Pedro - *Fotografia de arquitetura – Defeito e feito*, Website. Acedido em Fevereiro 2014, em: http://www.artecapital.net/arq_des-32-fotografia-de-arquitectura-defeito-e-feitio)
- CAMPOS, José - Entrevista de Amanda Ribeiro, p3 cultura (<http://p3.publico.pt/cultura/arquitectura/2445/jose-campos-o-solitario-fotografo-de-arquitectura>)
- COSTA, Eduardo - *Fotografia de Arquitetura – Uma escrita da Cultura*; 2011; (<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.137/4094>)
- FUÃO, Fernando Freitas - *Hojas de la Arquitectura*; Arquitectos #017; 2001 (<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.017/841>)
- MARQUES, Vanda - Entrevista: *Fernando Guerra – À procura da imagem impossível de replicar* (<http://www.ionline.pt/artigos/mais/fernando-guerra-procura-da-imagem-impossivel-replicar/pag/-1>)
- MENDÉZ, Patricia - *A fotografia na arquitetura moderna*, 2007 (<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.086/229>)
- MÜLLER, Fábio - *Herzog & De Meuron: entre o uniforme e a nudez*; Arquitectos #020; 2002 (<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.020/814>)
- NISHIZAWA, Ryue - *Hisao Suzuki: Documenting Buildings and Their Environment* (conversation with Ryue Nishizawa and Hisao Suzuki);Revista a+u (<https://www.japlusu.com/news/hisao-suzuki-documenting-buildings-and-their-environment>)
- RECUERO, Carlos Leonardo - *Fotografia: Contraponto entre a narração da realidade e a sua compreensão*; Revista F@ro Nº 3 – Estudos; (http://web.upla.cl/revistafaro/03_estudios/03_recuero.htm)
- RUBY, Andreas - *Thomas Demand, Memoryscapes*, 2001 (http://www.parkettart.com/downloadable/download/sample/sample_id/192)
- VAN DER ROHE, Ludwig Mies - ID Merger Speech (<http://www.miessociety.org/speeches/id-merger-speech>) - *Architecture depends on its time* (texto original)

Periódicos

Revista Nu, *Imagem*, n.06, Coimbra, 2002.

Revista Nu, *Materia*, n.39, Coimbra, 2013.

Revista Nu, *Memória*, n.42, Coimbra, 2014.

Arquitectura Viva, Papel Fotográfico, n.12, *La arquitectura, de la cámara a la página: construcción de imágenes para una era mediática*; 1990.

As citações transcritas em português que são referentes a edições de língua não portuguesa foram sujeitas a uma tradução livre pela autora.

FONTES DAS IMAGENS

- (pág. 26) Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1452>
- (pág. 38) GOMBRICH, E. H. – *Art and Illusion – A study in the psychology of pictorial representation*, Oxford: Phaidon Press, 1977, ISBN 0-7148-1790-2, p. 205
- (pág.40) Disponível em: <http://expositions.bnf.fr/atget/expo_us/salle1/03.htm>
- (pág.42) Disponível em: <<http://moholy-nagy.org/art/photograms>>
- (pág.44) Disponível em: <<http://www.classic-photographers.com/aleksandr-rodchenko>>
- (pág. 46) Disponível em: <<http://ezrastoller.com>>
- (pág. 48) Disponível em: <<http://moholy-nagy.org>>
- (pág.50) Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-99160/ezra-stoller-alem-da-arquitetura>>
- (pág. 52) MARÉ, Eric de - *Photography and Architecture*. Architectural Press, 1961
- (pág. 54) COLOMINA, Beatriz - *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*, Cambridge: MIT Press, 1998, ISBN 0262531399, pág. 13
- (pág. 56) STIERLI, Martino – *AA Files #61*, Londres: AA Publications Editor, 2010.

ISBN 978-1902902-94-4, pp. 56 / 57

(pág. 58) Disponível em: <<http://lucienherve.com>>

(pág. 60) Disponível em: <<http://www.juliusshulmanfilm.com/shulman-photographs>>

(pág. 62) BARGER, Susan; WHITE, William B.; *The Daguerreotype: Nineteenth-Century Technology and Modern Science*; Baltimore: JHU Press; 2000; ISBN 0801864585

(pág. 64) MENDELSON, Erich – *Amerika*, 82 Photographs, Dover Publications, 1993, ISBN 0486275914

(pág. 66) Disponível em: <<http://vaumm.com>>

(Pág. 70) Disponível em: <<http://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=19796>>

(pág. 76) Disponível em: <<http://vaumm.com>>

(pág. 80) Disponível em: <<http://archdaily.com>>

(pág. 82) Disponível em: <<http://afasiaarq.blogspot.com/2012/12/eduardo-souto-de-moura.html>>

(pág.84) Disponível em: <<http://www.hans-danuser.ch/>>

(pág. 88) Disponível em: <<http://www.spiluttini.com/>>

(pág. 90) El Croquis – Álvaro Siza 2001/2008, Madrid: El croquis editorial, 2008, p. 283

(pág. 92) Disponível em: <<http://ultimasreportagens.com/>>

(pág. 94) Ibidem.

(pág. 96) Ibidem.

(pág. 98) Disponível em: <<http://www.panoramio.com/user/5713419/tags/Herzog%20%26%20de%20Meuron>>

(pág. 100) DEMAND, Thomas - *Nationalgalerie* (ed. Kittelmann, Udo), 2009. (Edição sem numeração de páginas).

(pág.102) Disponível em: <<http://www.beateguetschow.net/works.html>>

(pág. 104) Disponível em: <<http://dionisiogonzalez.es/2004-2007.html>>

(pág. 108) Disponível em: <<http://www.tschumi.com/projects/19/>>

- (pág. 112) Disponível em: <<http://robertmars.blogspot.pt/2010/07/10-fine-examples-arts-and-architecture.html>>
- (pág. 116) HEIDT, Katrin - *Lichtspiel Schwarz-Weiß-Grau*, Moholy-Nagys Auseinandersetzung mit der Transparenz im Spiegel der Architekturkritik, 2003.
- (pág. 118) MITCHELL, William J. - *The reconfigured eye*, Londres: The MIT Press, 1994, ISBN 0-262-132-86-9, p. 169
- (pág. 120) Disponível em: <http://victorenrich.com/?post_type=product>
- (pág. 122) Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/andreas-gursky>>
- (pág. 128) KAUFMANN, Emil - *Three revolutionary architects - Boullée, Ledoux and Lequeu*, Philadelphia: The American Philosophical Society 1952
- (pág. 130) Disponível em: <<http://www.helenebinet.com>>
- (pág. 132) RANCIÈRE, Jacques - *The future of the image*, Londres, 2007
- (pág. 136) COHEN, Artur A. - *Herbert Bayer - The Complete Work*; The MIT Press, 1984, ISBN 0262530759
- (Pág. 140) Disponível em: <<http://www.fondazionedechirico.org>>
- (pág. 144) Disponível em: <<http://www.publicationsdartistes.org/#!/dennis-adams/cdy>>
- (pág. 146) AGNELO, Rui; ALARCÃO, Joana - Entrevista: Fala Atelier, Revista Nu #42, 2014, p. 23
- (pág. 148) <Disponível em: <http://www.helenebinet.com>>
- (pág. 150) Ibidem.
- (pág. 154) GONÇALVES, José Fernando - *Motivation and consequence of travelling in the architecture of Le Corbusier: Voyage d'Orient and Latin-american travel*; CADERNOS Proarq 18; Coimbra; p. 211
- (pág. 156) Disponível em: <<http://www.helenebinet.com>>
- (pág. 160) Ibidem.
- (pág. 162) Disponível em: <<http://www.archined.nl/en/reviews/2013/september/visuele-notities-le-corbusier-en-de-fotografie>>
- (pág. 164) Disponível em: <<http://www.helenebinet.com>>