

**DISSERTAÇÃO SOBRE
FOTOGRAFIA DE ARQUITECTURA**

**A importância da fotografia sobre a prática,
divulgação e reconhecimento da Arquitectura**

ALEXANDRE DA LUZ MENDES

Dissertação para a obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura

ORIENTADOR:

PROF. DOUTOR MIGUEL JOÃO MENDES DO AMARAL SANTIAGO FERNANDES

CO-ORIENTADOR:

PROF. DOUTOR HUGO PHILIPPE HERRENSCHMIDT DA NAZARETH FERNANDES DE CERQUEIRA

INSTITUTO SUPERIOR MANUEL TEIXEIRA GOMES – PORTIMÃO | 2015

ALEXANDRE DA LUZ MENDES

**A IMPORTÂNCIA DA FOTOGRAFIA SOBRE A
PRÁTICA, DIVULGAÇÃO E RECONHECIMENTO DA
ARQUITECTURA.**

Dissertação defendida em provas públicas no Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes, no dia 24/04/2015 perante o júri nomeado pelo Despacho de Nomeação nº. 05/2015, com a seguinte composição:

Presidente:

Prof.^a Doutora Clara Germana Ramalho
Moutinho Gonçalves

Vogais:

Prof.^a Doutora Ana Cristina Santos Bordalo
(Arguente)

Orientador:

Prof. Doutor Miguel João Mendes do Amaral
Santiago Fernandes

Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes

Portimão

2015

What is architectural quality? It's easy, it doesn't mean to appear on architecture guides or in architecture history neither being published. Architectural quality can mean only one thing, that a building touches me.

Peter Zumthor



001. Farol de Santa Marta (Cascais, Portugal, 2009)

f. Alexandre da Luz Mendes

a. Aires Mateus

AGRADECIMENTOS

Aos meus Pais e aos meus Avós por tudo.

À Cristina, por todos os bons momentos.

Ao Ricardo por me ter incentivado a entrar para a comunidade *deviantArt*.

Aos Amigos, pelos momentos de boa disposição e crítica.

A todos os Professores.

Ao Orientador, Professor Doutor Miguel João Mendes do Amaral Santiago Fernandes.

Ao Co-Orientador, Doutor Hugo Philippe Herrenschmidt da Nazareth Fernandes de Cerqueira.



002. Farol de Santa Marta (Cascais, Portugal, 2009)

f. Alexandre da Luz Mendes

a. Aires Mateus

ÍNDICE

RESUMO	8
ABSTRACT	10
NOTA PESSOAL.....	13
INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I – HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA DE ARQUITECTURA	18
ARQUEOLOGIA, FOTOGRAFIA, ARQUITECTURA	20
PICTORIALISMO E VANGUARDAS.....	34
O PÓS-SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.....	57
COR, DIGITAL E WWW.....	79
CAPÍTULO II - A ANÁLISE DA IMAGEM	94
O PONTO DE VISTA.....	95
A LINHA DE VISTA.....	96
A COMPOSIÇÃO	98
A COR, LUZ E CLIMA	99
O OBJECTO FOTOGRAFADO.....	101
A PÓS-PRODUÇÃO	103
CAPÍTULO III – O VALOR DA FOTOGRAFIA DE ARQUITECTURA	104
DOCUMENTAL.....	105
COMERCIAL	107
ARTISTICA.....	111
CAPÍTULO IV - A ARQUITECTURA E A IMAGEM	114
A INSENSIBILIDADE.....	115
O MUNDO-IMAGEM.....	117
A IMAGEM HABITADA.....	121
A IMAGEM CRIADORA.....	123
CONCLUSÃO	138
BIBLIOGRAFIA.....	146
INDICE DE IMAGENS	150



003. Museu *Kolumba* (Colónia, Alemanha, 2011)

f. Alexandre da Luz Mendes

a. Peter Zumthor

RESUMO

A presente dissertação consiste na análise da relação entre arquitectura e da fotografia desde o séc. XIX, através do estudo da Fotografia de Arquitectura, de forma a se identificar em que momentos, estas beneficiam ou não da sua mútua interacção.

Este tema apresenta-se relevante para os diferentes agentes que operam no ambiente construído e mental do espaço contemporâneo no sentido de aprofundar o conhecimento num domínio ainda pouco estudado.

A análise que aqui se propõe verificar, compreende a evolução da Fotografia de Arquitectura e a forma como esta pode modificar a percepção do ambiente construído, assim como entender qual o seu valor e utilidade para o exercício, divulgação e reconhecimento arquitectónico.

Neste sentido a análise será dividida em dois grupos principais e ambos em dois capítulos cada. O primeiro grupo composto pelo capítulo I – História da Fotografia de Arquitectura, aborda os diferentes estilos e movimentos fotográficos relacionando-os com os principais estilos/movimentos arquitectónicos, incluindo as relações entre arquitectos e fotógrafos assim como os acontecimentos mais relevantes. O segundo capítulo do primeiro grupo, II – A análise da Imagem, procura entender como as diferentes características técnicas associadas ao acto mecânico de fotografar podem alterar a nossa percepção da realidade. O segundo grupo é composto pelo capítulo III – O Valor da Fotografia de Arquitectura, onde a fotografia é classificada segundo o seu uso, documental, comercial e artístico. O último capítulo IV – A Arquitectura e a Imagem, procura identificar quais as implicações do uso da imagem na partilha, divulgação e execução da arquitectura.

Palavras-Chave: Fotografia de Arquitectura; Imagem; Projectar; Blasé; Partilha



004. Museu Britânico (Londres, Inglaterra, 2009)

f. Alexandre da Luz Mendes

a. Norman Foster

ABSTRACT

The present study seeks to understand the relation between Architecture and Photography since the XIX century by the analysis of Architecture Photography, in a way to identify in which moments, is there an advantage or disadvantage from it's mutual interaction.

The topic is relevant for all the different contemporary agents that build the concrete and mental environments, in order to gain more knowledge in a poorly studied field.

The proposed analysis comprises the evolution of Architecture Photography and how it can change the perception of the built environment, as well as understand what is it's value and utility for architectural exercise.

In this sense, the analysis will be divided into two main groups and two each in two sections. The first group consists of the Chapter I - History of Architecture Photography, which discusses the different styles and photographic movements relating them to the main styles / architectural movements, including the relations between architects and photographers as well as the most relevant events. The second chapter of the first group, II – Image Analysis, seeks to understand how the different technical characteristics associated with the mechanical act of shooting can change our perception of reality. The second group is composed by Chapter III - The Value of Architectural Photography, where it's classified according to it's use; documentary, commercial and artistic. The last chapter IV - Architecture and Image, which seeks to identify the implications of using image for sharing architectural work and thought.

Keywords: Architecture Photography; Image; Project; Blasé; Sharing



005. Instituto do Mundo Árabe (Paris, França, 2012)

f. Alexandre da Luz Mendes

a. Jean Nouvel

NOTA PESSOAL

Desde cedo fui exposto às fotografias de viagem que os meus pais faziam. Tinha o costume de pedir ao meu pai para ver slides. Estar com a família a ouvir o projector passar imagens. Fotografias de grandes cidades norte-americanas, das mesquitas do Uzbequistão até às últimas novidades arquitectónicas de Paris, cidade onde vivíamos então. Lembro-me também de ver o meu pai a revelar os negativos sobre a luz vermelha.

Recordo-me, mais tarde, de coleccionar fotografias de todos os edifícios importantes, de procurar através da *Internet* e sido exposto, a fotografias e projectos de grande qualidade, assim como o seu contrário. Este período ocorreu sensivelmente com a decisão de estudar Arquitectura, teria cerca de 15 anos.

A formação e a prática em arquitectura, e a participação da administração de um grupo de fotografia no mesmo ramo, permitiu-me, anos mais tarde acentuar o meu olhar crítico em ambas as disciplinas.

Com o desenvolvimento da competência nestas disciplinas a nível profissional, a escolha do tema da dissertação de mestrado tornou-se evidente. O estudo do impacto que a fotografia exerce na prática da arquitectura, assim como a última pode beneficiar um *media* tão vulgarizado, tornou-se essencial para o meu enriquecimento pessoal enquanto arquitecto e fotógrafo.



006. Igreja da Reconciliação (Berlim, Alemanha, 2013)

f. Alexandre da Luz Mendes

a. Rudolf Reitermann e Peter Sassenroth

INTRODUÇÃO

*Un arquitecto sin fotógrafo no es nadie. Un buen arquitecto sin un buen fotógrafo no es nada. Los mejores arquitectos son en parte lo que los mejores fotógrafos les han hecho ser y parecer.*¹

– Alberto Campo Baeza

A imagem fotográfica domina o ensino, a prática e o reconhecimento da arquitectura contemporânea pela forma como rapidamente transporta e influencia a mente do observador para uma nova realidade. A necessidade de compreender os diversos mecanismos em que a Fotografia opera e divulga a Arquitectura estão na base deste estudo sendo neste sentido necessário analisar a relação entre ambas as disciplinas desde o surgimento da Fotografia na primeira metade do séc. XIX. Qual a importância da fotografia para o ensino da Arquitectura? De que modo se transmite melhor um espaço construído através de uma imagem? Qual a importância da fotografia no reconhecimento dos arquitectos? Qual o papel da fotografia de arquitectura na sociedade contemporânea?

A metodologia adoptada para o desenvolvimento deste trabalho centrou-se em dois grupos principais. O primeiro que analisa a história da fotografia de arquitectura e as suas características técnicas para depois se debruçar sobre o valor que esta representa para história e crítica da arquitectura. Os dois primeiros capítulos do primeiro grupo, o capítulo I – História da Fotografia de Arquitectura, que aborda os diferentes estilos e movimentos fotográficos relacionando-os com os principais estilos/movimentos arquitectónicos, incluindo as relações entre arquitectos e fotógrafos assim como os acontecimentos mais relevantes. O segundo capítulo do

¹ <http://www.archdaily.mx/mx/625675/dia-mundial-de-la-fotografia-javier-callejas-por-alberto-campo-baeza- dia 09/01/2015 às 22:00>



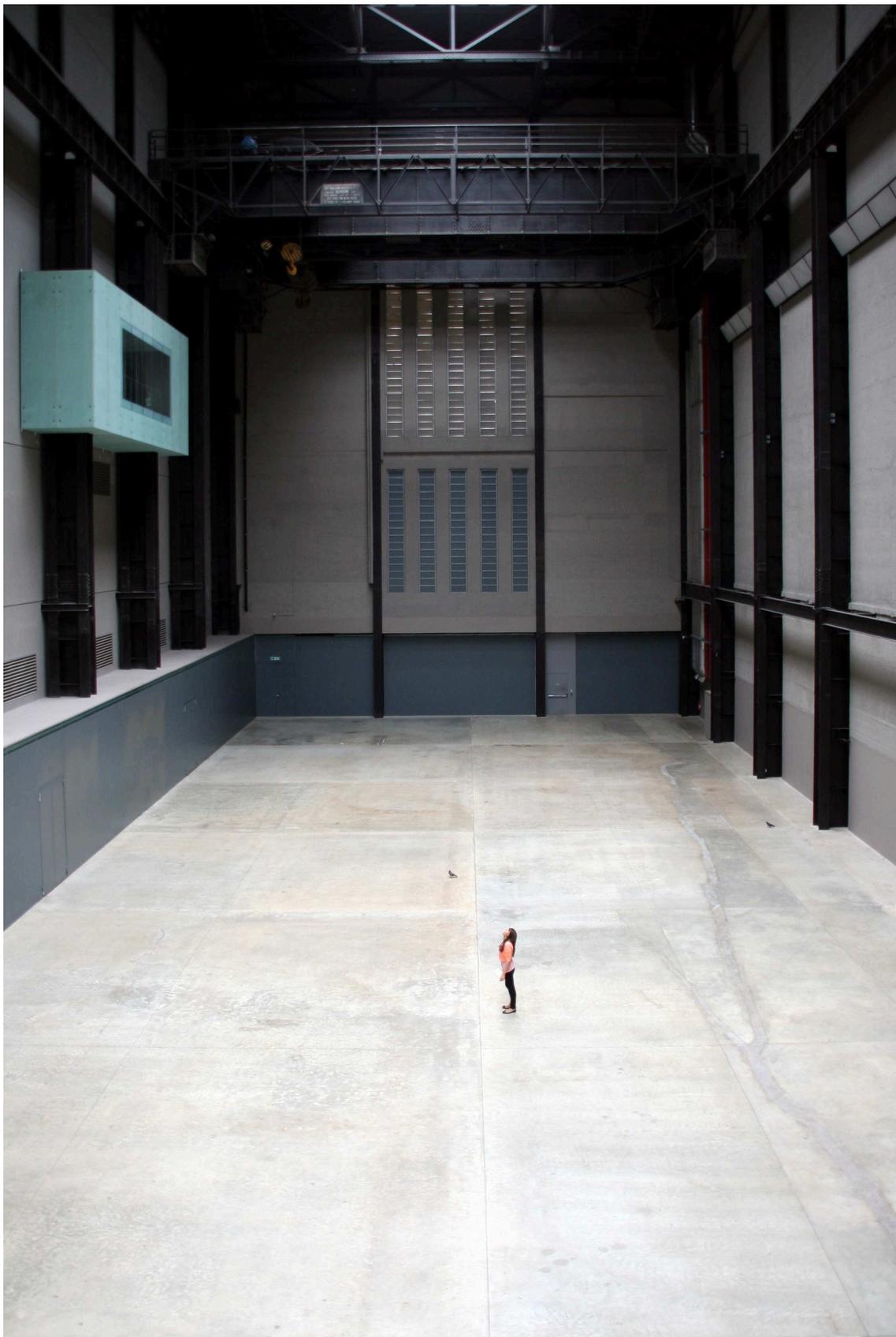
007. Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa (Foz Côa, Portugal, 2010)

f. Alexandre da Luz Mendes

a. Camilo Rebelo e Tiago Pimentel

primeiro grupo, II – A análise da Imagem, procura entender como as diferentes características técnicas associadas ao acto mecânico de fotografar podem alterar a nossa percepção da realidade. O segundo grupo é composto pelo capítulo III – O Valor da Fotografia de Arquitectura, em que esta é classificada segundo o seu uso, documental, comercial e artístico. O último capítulo IV – A Arquitectura e a Imagem, procura identificar quais as implicações do uso da imagem na partilha, divulgação e execução da arquitectura. Cada um dividido de forma a facilitar a compreensão e a análise de momentos particulares. Após a verificação de todos os pontos relevantes tanto na história como na prática da fotografia, a atenção centrou-se no valor que a imagem fotográfica apresenta perante a arquitectura e posteriormente numa análise mais pessoal, a relação entre a prática de arquitectura e a fotografia.

O presente estudo procura entender de uma forma holística, quais os mecanismos necessários para uma boa transmissão da arquitectura através da fotografia, visto de se tratar de um *media* amplamente utilizado no ensino e na divulgação da arquitectura. Neste sentido e com a crescente divulgação de informação através dos meios digitais torna-se necessário compreender como essa exposição pode alterar, condicionar, inspirar os arquitectos contemporâneos, de forma a se entender a Arquitectura executada actualmente.



008. Museu *TATE Modern* (Londres, Inglaterra, 2009)

f. Alexandre da Luz Mendes

a. Herzog & de Meuron

CAPITULO I – BREVE HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA DE ARQUITECTURA

Neste capítulo será analisada a relação entre a arquitectura e a fotografia nomeadamente como estas se influenciaram mutuamente ao longo dos últimos quase duzentos anos. No início do capítulo será abordada essencialmente a fotografia, como o seu carácter alterou profundamente as mais diversas disciplinas artísticas, nomeadamente a pintura e a arquitectura, e como esta se transformou ao longo do tempo, pelos avanços tecnológicos de diversas áreas da ciência.

A importância deste capítulo deve-se à necessidade de se identificar os diversos mecanismos e factores que conduziram a Fotografia de Arquitectura aos moldes de como a entendemos hoje, e permitir reconhecer quaisquer sinais de mudança.

Este capítulo subdivide-se em quatro subcapítulos, de forma a organizar temporalmente os eventos mais relevantes.

O primeiro subcapítulo, Arqueologia, Fotografia, Arquitectura, compreende um período entre o desenvolvimento das primeiras fotografias e 1890, onde são identificados os principais processos fotográficos, e onde, pela primeira vez, é identificado o poder que a fotografia pode exercer sobre os arquitectos e sobre o grande público nomeadamente na difusão de arquitectura clássica na Europa Ocidental.

O segundo subcapítulo, Pictorialismo e as Vanguardas, caracterizado pelo período que se estende desde o final do séc. XIX até ao final da Segunda Guerra Mundial em 1945 na Europa e nos Estados Unidos da América, apresenta a importância dos valores artísticos numa disciplina caracterizada pela sua tecnologia marcadamente industrial.

O terceiro subcapítulo, O Pós-Segunda Guerra Mundial, situa-se no período entre 1945 e 1977, caracterizado pela vontade de tornar o mundo um lugar melhor e marcado pela busca de identidade dos países destruídos pela guerra.

O quarto e último subcapítulo, A Cor, o Digital e a *World Wide Web*, compreendido entre o final da década de 70 do séc. XX e a actualidade, identifica principalmente o papel das últimas tecnologias colocadas à disposição da Fotografia de Arquitectura e quais os seus impactos no meio artístico e global.



009. Ilustração de *Camera Obscura*

Autor desconhecido

ARQUEOLOGIA, FOTOGRAFIA, ARQUITECTURA

De forma a se poder analisar a relação entre a fotografia e a arquitectura é necessário remontar ao primeiro encontro entre ambas as disciplinas.

O desenvolvimento da fotografia deve-se à união de dois processos distintos, um de carácter físico e outro de carácter químico.

A arquitectura desde período vai utilizar a fotografia, como apoio ao registo de ruínas de arquitectura clássica e medieval como se irá analisar mais adiante.

A tecnologia de carácter físico, a *camera obscura* ou câmara escura, caracteriza-se por um fenómeno óptico, onde a luz atravessa um pequeno orifício e projecta-se na superfície interna da câmara escura. Este fenómeno foi descrito pela primeira vez pelo filósofo chinês Mo Tsu (478-392 a.C.)² e manteve-se sem alterações até cerca de 1550 d.C., onde foi introduzindo um novo elemento, a lente. A lente permitiu uma imagem com maior luminosidade, mas devido à concavidade desta, torna-se necessário um sistema que permita a focagem. Em 1568, o italiano Daniele Bárbaro (1514-1570) descreve um novo elemento, o diafragma, que permite controlar a entrada de luz e conferir maior ou menor nitidez à imagem reunindo todas as condições para o controlo físico da luz na *camera escura*.

O processo químico, essencial para a fixação de imagens em suporte físico foi realizado pelo francês Joseph Nicéphore Niépse (1765-1833) em 1826. Anos mais tarde e sucessivos desenvolvimentos levaram à existência de duas técnicas principais, o daguerreótipo e o calótipo.

O daguerreótipo desenvolvido por Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), em 1837, tem como principal atributo, a qualidade dos detalhes que proporciona, mas o tempo de exposição de cerca de dez minutos à luz solar e o facto de não poder ser facilmente reproduzido vai ditar a não utilização desta tecnologia para fins comerciais.

O calótipo desenvolvido por Henry Fox Talbot (1800-1877) também em 1837, torna-se a base da fotografia moderna pois utiliza um negativo, do qual se podem reproduzir infinitas cópias e obtendo assim uma utilização mais ampla. As principais características do calótipo, são a sua fácil utilização; a ausência de fragilidade do

² <http://www.amazingcameraobscura.co.uk/howitworks.htm> - retirado a 09.05.2014



010. *Boulevard du Temple* (Paris, França, 1838)

f. Louis Jacques Mandé Daguerre

suporte e a redução significativa do tempo de exposição, para cerca de dez segundos à luz solar. A desvantagem que este sistema apresenta é essencialmente a falta de detalhe devido à rugosidade do papel onde é revelada a imagem. O desenvolvimento do calótipo revela a importância da evolução técnica na fotografia e a sua repercussão na obtenção de arquitectura.

Em 1850, Louis Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872), desenvolve a partir do calótipo, um suporte de papel com prata-albúmen que vai melhorar significativamente a qualidade de imagem e irá ser amplamente utilizado até cerca de 1890.

No período sensivelmente entre 1845 e 1890, verifica-se uma grande disseminação da fotografia, sendo de maior relevância para a situação em estudo, a fotografia de lugares longínquos, assim como das principais cidades dos impérios ocidentais.

Entre os principais fotógrafos, encontravam-se pessoas com formação no campo da Pintura, Litografia, Topografia e Arquitectura. As fotografias eram comumente discutidas como pinturas. Nas duas primeiras décadas após o aparecimento da fotografia, a fotografia de arquitectura estava na vanguarda da experimentação e no centro do debate sobre a sua estética³.

No campo técnico os principais avanços tecnológicos da segunda metade do séc. XIX, são: os negativos mais sensíveis, que possibilitam a fotografia de interiores mais rapidamente; flexibilidade nas máquinas, nomeadamente o ajuste da posição da lente; lentes mais precisas e maior variedade de aberturas e, acima de tudo, a invenção das placas secas, que libertaram o fotógrafo do peso da câmara de revelação, permitindo assim a obtenção de um número maior de fotografias durante um dia⁴.

O papel da fotografia na arquitectura neste período é afortunado, pois a tendência para o rigor arqueológico das novas construções, traduzia uma necessidade de desenhos mais fiéis aos cânones seguidos pela arquitectura neoclássica. Para o estudo arquitectónico, a fotografia conseguia num menor espaço de tempo do que num desenho à mão, registar com mais detalhe e exactidão os pormenores difíceis de ver a olho nu e a sua veracidade incomparável⁵. Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) aponta como principal vantagem da fotografia o facto de ser um “relatório indiscutível”⁶ assim como a *Building News* elevava a fotografia ao estatuto de “verdadeira”,

³ ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.12.

⁴ *Idem*. p. 50

⁵ *Idem*.

⁶ *Builder's Journal and Architectural Record*, volume 20, 19 de Outubro de 1904, pág. 206



011. Igreja de *Saint Vulfran* (Abbeville, França, 1851)

f. Charles Marville

ansiosamente promovida pelos fotógrafos⁷, sendo que estes aprimoravam os negativos para alcançar o resultado desejado.

Em 1839, o Barão Isidore Taylor (1789-1879) sugeriu a documentação de todos os monumentos históricos de França, a sua proposta foi inicialmente rejeitada mas em 1851, Gustave Le Gray (1820-1882) Auguste Mestral (1812-1884), Edouard Baldus (1813-1889), Hippolyte Bayard (1807-1887) e Henri Le Secq (1818-1882), foram seleccionados para a *Mission Héliographique*⁸ cujo objectivo era documentar edifícios e monumentos franceses em que estavam previstas obras de renovação ou já se encontravam em requalificação, nomeadamente a *Cité de Carcassonne* restaurada por Eugène Viollet-le-Duc e Jean-Pierre Cros-Meyrevieille⁹

Segundo Naomi Rosenblum, algumas das fotografias tiradas durante a *Mission Héliographique* tornaram-se clássicos da fotografia de arquitectura sendo que o conjunto é considerado na sua generalidade como medíocre. Ironicamente, a apresentação das ruínas era tão apelativa, que condenou alguns dos edifícios ao estado de decadência¹⁰.

Mesmo com o insucesso da *Mission*, esta aproximou fotógrafos e arquitectos e estimulou o debate de como fotografar edifícios, sendo de salientar também a força que deu à fotografia e, principalmente, à fotografia de arquitectura¹¹.

Este período é marcado por um grande desenvolvimento urbano fruto da Revolução Industrial, o que suscitou a vontade de documentar as zonas alvo de intervenção. Tal como a *Mission Héliographique*, estes vão ser patrocinados pelo Estado, no entanto ao contrário da atenção ser dada aos grandes monumentos, esta foi para os lugares comuns, prédios e ruas ordinárias prontas a ser destruídas. É o caso de Charles Marville (1816-1879), que no início da década de 50 do séc. XIX começou a registar as

⁷ BROOKS, Allen. *Frank Lloyd Wright and the Wasmuth Drawings*, Art Bulletin, vol. 48, Junho 1966, pp. 193-202 como referido em ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p. 13.

⁸ As Missões Heliográficas criadas em 1851 serviam de complemento ao programa *Monument Historique* que visava a classificação, protecção e restauração dos Monumentos Franceses.

⁹ Arqueólogo e historiador que salva Carcassonne da destruição em 1844.

¹⁰ Rosenblum, Naomi. *Documentation: Landscape and Architecture. A World History of Photography*. Ed. Walton Rawls and Nancy Grubb. 3rd ed. New York: Abbeville Press Publishers, 1997. pág. 100

¹¹ ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p. 13.



012. Fortaleza de Alepo (Alepo, Síria, aprox. 1870)

f. Félix Bonfils

ruas de Paris que iriam sofrer alterações devido ao Plano Haussmann. A sua metodologia era sistemática e lógica, captar a rua de ambas as extremidades antes, durante e depois da demolição. Após a conclusão das obras voltou a fotografar os novos edifícios, as novas ruas e as novas praças. As suas fotografias não foram capturadas de forma a serem interpretadas individualmente, apenas no seu conjunto com a destruição e subsequente transformação da cidade. O mesmo aconteceu em Hamburgo através de Georg Koppmann (1842-1909) e em Glasgow por Thomas Annan (1829-1887).

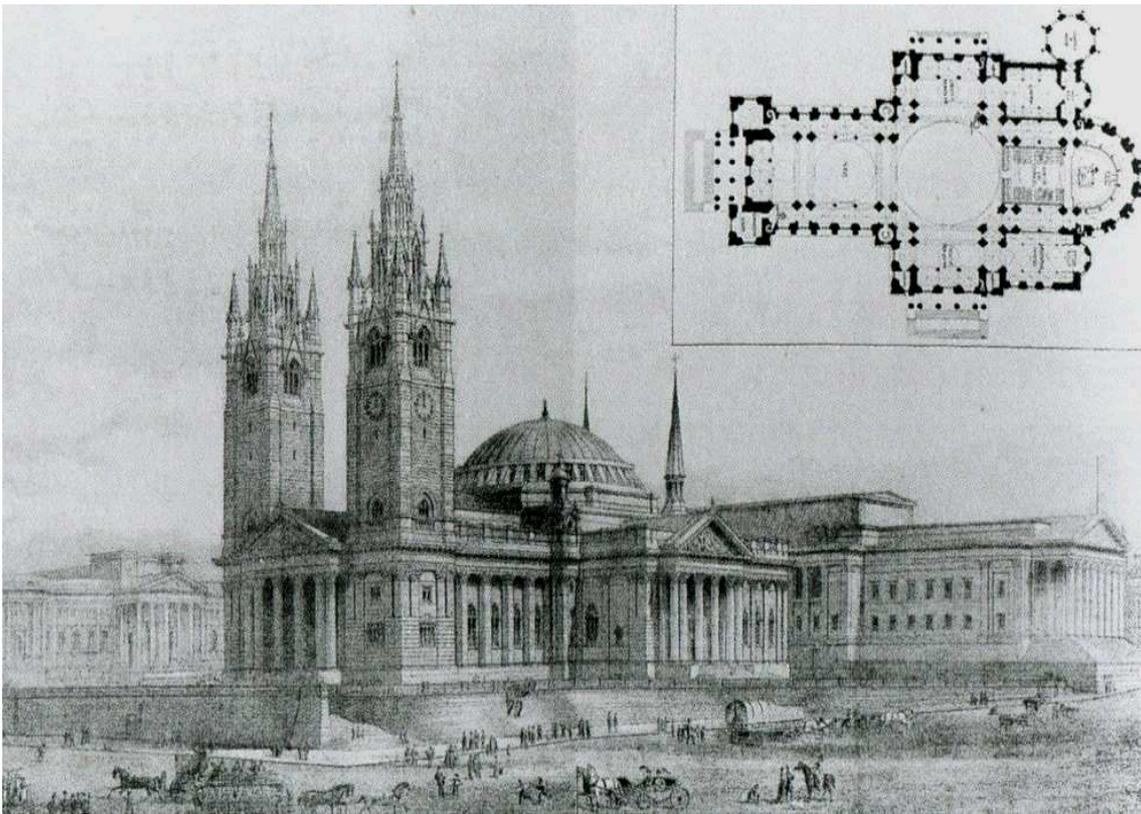
Outros países dispunham de fotógrafos encarregados de registarem a arquitectura existente, desta vez por iniciativa própria fundavam grupos como *Society for Photographing Relics of Old London* (SPROL), que teve um papel fundamental na fotografia documental de arquitectura. Em 1875, encontra-se prevista a demolição de um bairro do centro de Londres, vários fotógrafos reúnem-se de forma a documentar o tecido urbano antes da intervenção. O legado da SPROL para a fotografia de Arquitectura foi o facto de ter virado as atenções para edifícios comuns, não pela sua qualidade arquitectónica, mas pelo traçado das ruas, de forma a documentar a atmosfera que ali existiu num dado período de tempo¹².

Neste período há a salientar também o fotógrafo otomano Pascal Sebah (1823-1886) e francês Félix Bonfils (1831-1885), o primeiro sediado em Istambul e no Cairo e o segundo em Beirute assim como o fotógrafo italiano Carlo Ponti (1823-1893), sediado em Veneza. Estes fotógrafos realizaram reportagens de viagens ao Egipto, Palestina, Síria, Grécia, entre outros, cujas imagens começaram a circular na Europa sob a forma de postais e livros, influenciando arquitectos e o público com estilos exóticos. A influência desta divulgação será o desejo por parte de pessoas privilegiadas de conhecer estes lugares longínquos. Este sentimento será largamente responsável pelo início do *Grand Tour*. Mais importante para o caso em estudo, será o de familiarizar os arquitectos a estilos e métodos de construção variados¹³.

A utilização constante da fotografia no gabinete de arquitectura, tanto para o restauro, como fonte de inspiração, foi certamente útil para a arquitectura revivalista praticada então.

¹² ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.54.

¹³ *Idem*. p.50.



013. Proposta não executada para a Catedral Anglicana de Liverpool (Liverpool, Inglaterra, 1886)

a. James Hay

Segundo o arquitecto T.R. Smith, as viagens ao estrangeiro, as fotografias dessas mesmas viagens e a crescente multiplicação de ilustrações, tornaram a arte do passado, uma propriedade do presente. Este afirmava que a riqueza estética e intelectual do seu tempo deveria prevenir qualquer aderência a outros estilos e maneirismos da Arte.

Os receios de T.R. Smith viram-se fundamentados na proposta de James Hay (1823/24-1915) para a Catedral Anglicana de Liverpool, projecto de 1886, onde a proposta apresentada reunia diversos estilos não tendo sido conseguida uma imagem coerente no projecto, onde era proposto um frontão clássico com torres góticas. Os arquitectos deste período perceberam que o acesso à fotografia poderia ser extremamente benéfico e inovador assim como o seu oposto. William Burges (1827-1881), arquitecto revivalista receava que a fotografia tornasse a arquitectura numa mera cópia. Interessante notar que este arquitecto, através das suas viagens pela França, Itália, Grécia e Turquia adquiriu um gosto eclético, sendo que este o acompanhou até a sua morte. Os seus trabalhos, maioritariamente de restauro respeitavam sempre a história do edifício em causa, procedendo a restauros de palácios de séc. XVI, ao estilo de Palladio e assim como torrões medievais ao estilo gótico utilizado por Viollet-Le-Duc em Carcassonne.

Segundo Robert Elwall, a imaginação de Antoni Gaudi foi despoletada pelo estudo de imagens adquiridas pela *Escuela de Arquitectura de Barcelona* que incluíam fotografias do espanhol Juan Laurent e fotografias da Índia, Egipto e Palestina tornaram-se importantes referências para a sua obra¹⁴.

A fotografia de novos edifícios marca também a segunda metade do séc. XIX. Com estúdios como o de Philippe Delamotte (1820-1899) fotógrafo encarregado de registar o desmantelamento do *Crystal Palace* em Hyde Park em 1851, sendo novamente chamado para a sua reconstrução em Sydenham em 1855. Do registo destes eventos foram compilados dois volumes com 160 imagens, este acontecimento manifesta a primeira tentativa de assinalar a construção de um edifício desde a preparação do terreno até ao dia de abertura.

As reportagens fotográficas da construção da Ópera *Garnier* (1861-1874), da Basílica do *Sacré-Coeur* (1875-1914), da Exposição Internacional de 1889 em Paris, da autoria do estúdio Delamaet & Durandelle assim como a reportagem fotográfica da Exposição

¹⁴ ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.55.



014. Catedral Francesa (Berlim, Alemanha, 1882)

f. Albrecht Meydenbauer

a. Louis Cayart e Abraham Quesnay

Mundial de Chicago em 1883 do fotógrafo Charles Dudley Arnold (1844-1927) marcam o apetite por ver os grandes projectos retratados e divulgados por parte dos clientes. A fotografia é utilizada como documento, mas acima de tudo como meio de divulgação.

A fotografia de Arquitectura revelou-se essencial na salvaguarda de diversos monumentos alemães. Através da obra do fotógrafo alemão Albrecht Meydenbauer (1834-1921), que desenvolveu um método para medir os edifícios através de fotografias, tendo estas, revelado a sua importância no pós-guerra ao permitirem a sua reconstrução.

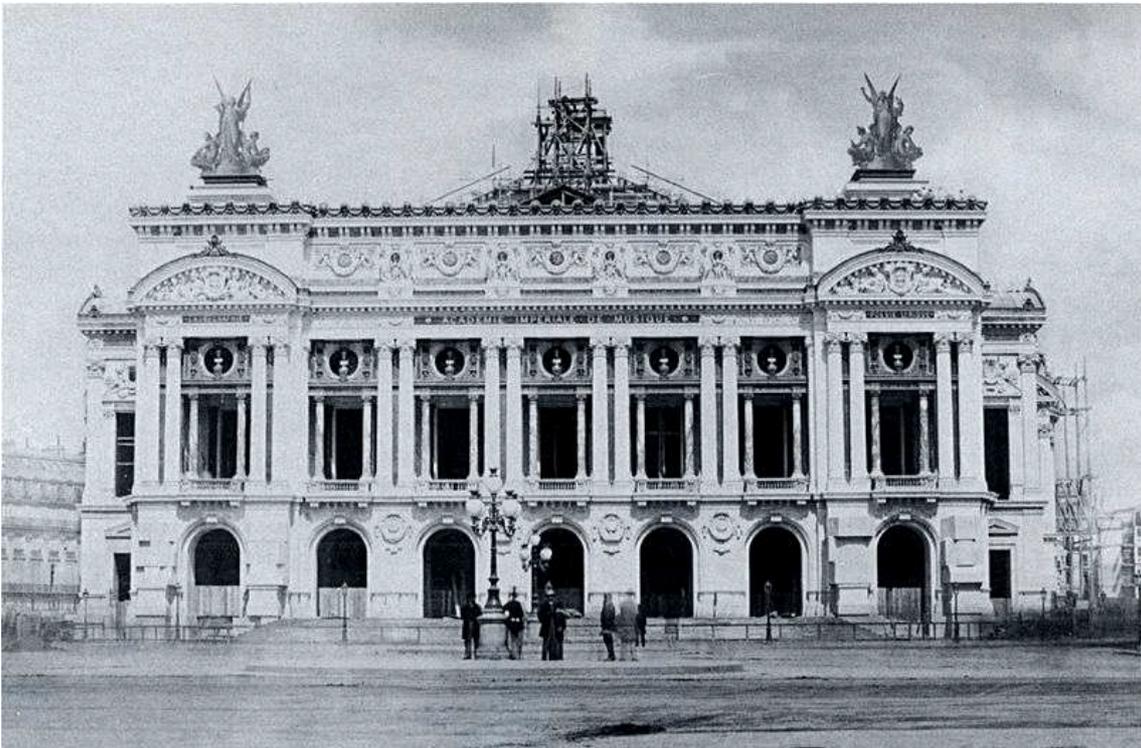
Relativamente à impressão de imagens fotográficas, a 4 de Março de 1880, deu-se um grande passo com a publicação da primeira imagem impressa junto ao texto no *Daily Graphic* de Nova Iorque. A este processo chama-se similitravura ou meios-tons e funciona através de uma trama de pontos que são utilizados para reproduzir uma imagem. A crescente difusão da arquitectura através de imagens beneficiou largamente desta nova tecnologia que permitia uma maior colocação de fotografias junto ao texto em publicações, onde antes teriam que ser coladas manualmente, agora bastava imprimir.

Neste período de arquitectura marcadamente eclética; arquitectos e fotógrafos, questionam-se sobre como utilizar esta ferramenta que é a fotografia, o arquitecto e fotógrafo Hippolyte Blanc, sugere:

By the camera the best examples of old and modern work are weekly circulated among the architectural profession, so unknown gems of architectural art are distributed, and an increase supply of new materials disseminated.

*As water poured into the pump of a dry well will start anew a water supply, so shall the supply of knowledge of old forms inspire new.*¹⁵

¹⁵ *Photography as an Aid to the Architect, British Journal of Photography*, vol. 44 p.296



015. *Ópera Garnier* (Paris, França, 1867)

f. Hyacinthe-César Delmaet e Louis-Emile Durandelle

a. Charles Garnier

Um problema cada vez mais presente para os arquitectos, com o crescimento da difusão de imagens era o saber rejeitar, sendo que ainda hoje esta ideia é largamente debatida, depende de quem vê, categorizar, analisar e interpretar o que está a ser apresentado.

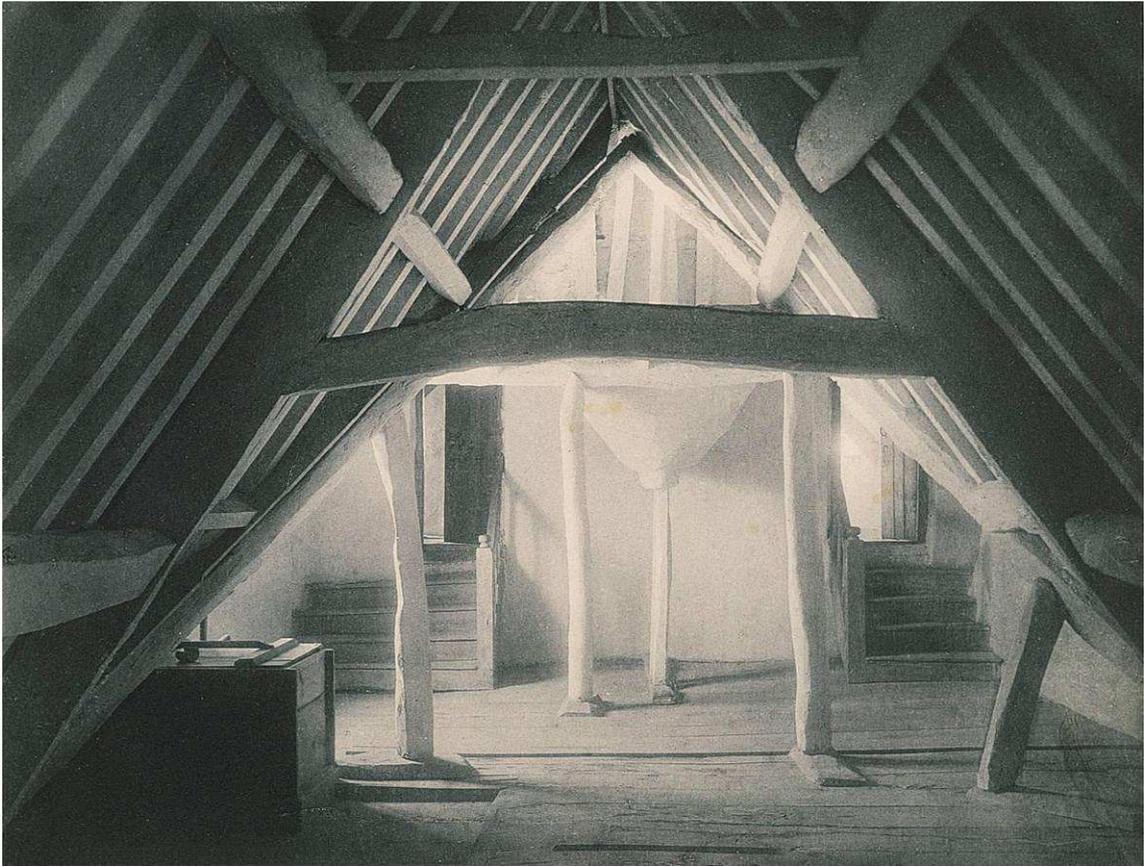
A fotografia, além de amplamente utilizada por arquitectos, irá ser fundamental para o crescimento de historiadores e críticos de arquitectura. A fotografia forneceu aos historiadores provas mais precisas, evidências do passado, permitindo a análise mais directa, o que coincidia com a aproximação empírica da nova abordagem historicista da época.

Acima de tudo facilitava a comparação, permitindo que edifícios geograficamente afastados pudessem ser comparados uns com os outros e as obras do presente com as do passado.

Em 1877, Viollet-le-Duc publica *L'art Russe* onde faz diversas observações sobre a arquitectura local sem nunca se ter deslocado à Rússia. No entanto, percebe que as fotografias importam apenas um conhecimento superficial do edifício, e que o verdadeiro conhecimento será dado apenas pelo desenho livre.

Desde cedo na história da fotografia que se percebe que a composição, o enquadramento, os temas, divergem entre fotógrafos. Neste sentido, a fotografia do séc. XIX tem apenas como principal aglutinante, a própria tecnologia empregue.

Na sua grande generalidade, a fotografia de Arquitectura deste período apresenta-se regrada, principalmente devido à dimensão da câmara fotográfica e à utilização do tripé, não facilitando enquadramentos que não fossem frontais. Nítida e com grande amplitude na escalas de cinzentos deixando perceber todos os detalhes mesmo sobre luz intensa, procura retratar os edifícios com a sua envolvente de uma forma clássica, utilizando a escala humana para enfatizar a dimensão dos edifícios fotografados. A fotografia de interiores é reduzida a espaços amplos e bem iluminados como catedrais ou ruínas parciais, pela falta de sensibilidade dos negativos e principalmente por não se revelar importante para a divulgação da obra perante o público. A arquitectura retratada neste período é bastante ampla, desde templos no Egipto, a pequenas residências no Reino Unido, até pontes nos recentes jardins americanos como o *Central Park*, tudo se revelou alvo de documentação e divulgação.



016. *Kelmscott Manor*, Sótão n.º1 (Gloucestershire, Reino Unido, 1896)

f. Frederick H. Evans

PICTORIALISMO E VANGUARDAS

O final do séc. XIX é marcado pela estandardização e massificação da fotografia, da qual foi grande responsável, a *Kodak* de 1888. A fotografia era agora acessível a uma grande parte da população. Durante este período as diferentes culturas mundiais vão ser expostas a um número crescente de intercâmbios devido à facilidade dos transportes.

Cerca de sessenta anos passados desde o surgimento das primeiras imagens, vai eclodir no Reino Unido, França e Estados Unidos um movimento que procura devolver à fotografia um carácter artístico, de forma a se demarcar da mecanização a que se tornou hábito, o acto de fotografar - o Pictorialismo. Os seus principais fundadores possuíam formação em Pintura. O grande crescimento deste movimento deveu-se à grande discussão dos seus fundadores sobre o papel da fotografia e pela forma como se organizaram em grupos com publicações e críticas constantes. Grupos como *Photo-Secession* de Alfred Stieglitz (1864-1946) em Nova Iorque, *The Linked Ring* em Londres e o *Photo-Club* de Paris marcam o núcleo forte do Pictorialismo.

Este movimento privilegia a intervenção manual, afirmando que apenas assim é possível conferir valor artístico a uma criação técnica. As intervenções começavam na escolha da lente, desfocando ligeiramente a cena capturada, sendo as de maior importância, realizadas durante o processo de impressão. As técnicas utilizadas consistiam em aplicar tipos de papel conferindo rugosidade e texturas diferentes, químicos que permitiam controlar diferentes tempos de exposição permitindo assim grandes escalas de cinzentos.

Frederick H. Evans (1853-1943), britânico, destacou-se dos restantes fotógrafos pictorialistas pela forma como capturou os interiores das catedrais, utilizando muitas vezes uma técnica que lhe permitia uma grande escala de cinzentos. Nestas fotografias, a luz que penetrava os interiores das catedrais, sugeria espaço e profundidade, carregando o ambiente com uma intensidade espiritual e emocional únicas¹⁶. Evans considerava que a Fotografia de Arquitectura de então era desprovida de qualquer emoção e a dependência de lentes grandes angulares produzia efeitos de perspectiva inaceitáveis. As palavras de Evans condensam bem a sua visão sobre como fotografar Arquitectura.

¹⁶ ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.92.



017. *Sea of Steps*, Catedral de Wells (Somerset, Reino Unido, 1903)

f. Frederick H. Evans

*Try to record of an emotion rather than a piece of topography. Wait till the building makes you feel intensely, in some special part of it or other; then try and analyse what gives you that feeling, see if it is due to the isolation on some particular aspect or effect, and then see what your camera can do towards reproducing that effect, that subject*¹⁷

O legado do Pictorialismo para a Fotografia de Arquitectura, segundo Robert Elwall resume-se à importância do uso emocional da luz, que a fotografia podia dizer mais sobre a arquitectura através de diversas vistas fragmentadas do que em fotografias gerais e também a importância do tratamento interpretativo da Arquitectura¹⁸.

O fotógrafo procura entender o edifício de forma a capturá-lo de forma mais emotiva para isso procurando enquadramentos de luz e sombra, atmosferas, sem grande preocupação em retratar o espaço em si.

Apesar do seu contributo para a Fotografia de Arquitectura, do Pictorialismo não se conhecem consequências directas para a Arquitectura.

No final da primeira década do séc. XX, nota-se uma alteração no comportamento de alguns dos principais autores do Pictorialismo. Em 1913, Frederick H. Evans expõe uma das suas mais conhecidas fotografias, *Across the Transepts, Westminster Abbey* (1911) e Alvin L. Coburn expõe a sua série *New York from its Pinnacles* (1912). Ambos revelam uma divergência em como retratar a Arquitectura.

A Catedral não pode ser fotografada da mesma forma que um Arranha-Céus.

A Arquitectura alemã deste período foi influenciada por Hermann Muthesius, que procurava conciliar a técnica industrial com a arte, tendo exaustivamente analisado o Movimento *Arts & Crafts* inglês. Instigador da *Deutscher Werkbund*, vai associar artistas, arquitectos, designers e industriais para que as empresas alemães possam ser competitivas num mercado global dominado por empresas inglesas e norte-americanas. A *Deutscher Werkbund* será responsável por uma nova Arquitectura que

¹⁷ ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.92.

¹⁸ *idem*



018. *House of a thousand windows* (Nova Iorque, Estados Unidos da América, 1912)

f. Alvin Langdon Coburn

terá como princípios a “contenção, sobriedade e objectividade em conformidade com a função do objecto”.¹⁹

Ao mesmo tempo, em Itália era publicado, no jornal *La gazzetta dell'Emilia*, o Manifesto Futurista, escrito por Filippo Tommaso Marinetti. Com este Manifesto, Marinetti procurava trazer para a Arte, a velocidade, a evolução tecnológica, a indústria, a juventude, tudo o que representasse o triunfo tecnológico da Humanidade sobre a Natureza. Apesar da curta duração do Futurismo, este condensava todos os valores da época e que cuja influência se iria verificar na generalidade das artes.

As diferentes ideologias perante a Arte e a Arquitectura resultaram numa deflagração de Vanguardas, principalmente no período entre guerras.

Os avanços ocorridos nas lentes fotográficas e na concepção das máquinas fotográficas, alimentados pela exigência de grandes empresas publicitárias, e estes, influenciados pelos desenvolvimentos no cinema e pintura como o Cubismo e o Construtivismo forçaram uma nova visão que desejava experimentação. Essa ocorreu com a utilização de fotogramas, fotomontagens, alterando e descobrindo novos pontos de vista, estes apenas possíveis com máquinas fotográficas mais leves e sem necessidade de tripé, novas formas de enquadrar e utilizando grandes contrastes lumínicos. Poucas destas técnicas eram novas, apenas a sua combinação dava uma lufada de ar fresco à fotografia de arquitectura, enfatizando a dinâmica e abstracção criada pelas novas formas arquitectónicas. Os pontos de vista enfatizados nos movimentos de vanguarda, são os *close-ups*, picado e contra-picado.

Albert Renger-Patzsch (1897-1966) e de Werner Mantz (1902-1983) marcam o núcleo emergente da Nova Fotografia que era amplamente difundida através da revista *Die Form*. As fotografias de Renger-Patzsch têm como principais sujeitos, fábricas e produtos industriais assim como arquitectura vernacular e igrejas. Contudo, concentrava-se na articulação clara dos planos e na captura de elementos formais retirados do seu contexto, de forma a enfatizar pormenores geralmente ignorados. Esta situação tornou-se recorrente, pois alertou fotógrafos de arquitectura em geral sobre o facto de os pormenores poderem revelar mais sobre o edifício do que uma

¹⁹ Citação em *Walter Gropius and the creation of the Bauhaus in Weimar*, Urbana IL, 1971, Marcel Franciscano como referido em ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.121.



019. *Blast Furnaces* (Herrenwick, Alemanha, 1927)

f. Albert Renger-Patzsch

imagem geral e abrangente do edifício²⁰. Renger-Patzsch irá influenciar grandes fotógrafos, como Jaap d'Oliveira (1908-1978) que representará um dos expoentes máximos da Nova Objectividade na Holanda, trabalhando para arquitectos como Gerrit Reitveld. Segundo Robert Elwall, o principal fotógrafo da Nova Objectividade será Werner Mantz, pelas suas composições cirúrgicas representando o objecto construído como se de um alçado se tratasse. Mantz fotografará as principais obras de *Neues Bauen* (Nova Construção) nos quais os principais arquitectos são Erich Mendelsohn (1887-1953), Bruno Taut e Walter Gropius.

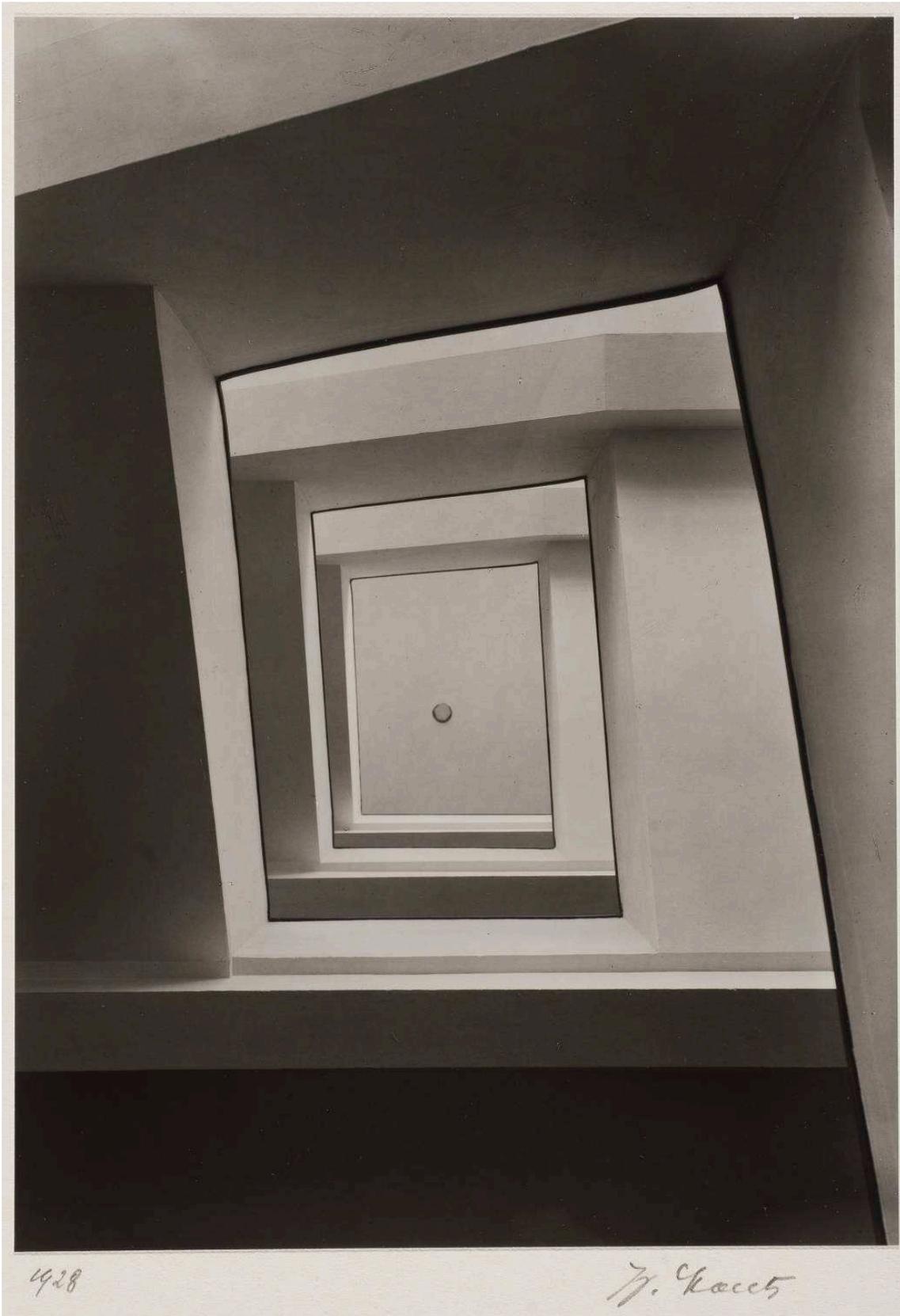
Através da revista *Die Form*, os ideais da *Deutscher Werkbund* eram promovidos através de fotografias com um “tom friamente analítico”, que segundo Robert Elwall relembra a precisão métrica de Meydenbauer.²¹

Uma nova vertente da Nova Fotografia surgiu com Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946) e Aleksandr Rodchenko (1891-1956). Rodchenko era mais expressivo, rejeitava todas as regras de composição procurando criar novas experiências de espaço através de picados e contra-picados. Moholy-Nagy declarou que, com a fotografia e uma nova escola de arquitectos, a noção de espaço iria ser “sublimada” levando a uma nova cultura espacial. Este afirmou que ainda que “a máquina fotográfica iria definir um novo renascimento no séc. XX”. Rodchenko corroborava afirmando que “uma nova sociedade tem uma nova forma de ver o mundo”, para a qual muito contribuíram, não só as novas técnicas fotográficas anteriormente referidas e com a introdução de conceitos geralmente aplicados ao cinema na fotografia, nomeadamente a utilização de fotogramas, fotocoloragem e fotomontagem. O resultado são experiências que desafiam a forma arquitectónica e enfatizam as abstracções.

O crescente interesse na fotocoloragem e nas técnicas de cinema alertaram os fotógrafos de arquitectura sobre a importância da justaposição de elementos na composição fotográfica, de forma a oferecer diferentes pontos de vista, por contraste e por comparação. Nas reportagens fotográficas, as fotografias intencionalmente não descreviam o edifício na sua totalidade, estas eram colocadas de forma a realizar uma *promenade architectural*, em que se ia descobrindo o edifício de uma forma rítmica, encenada pelo fotógrafo. Outra das técnicas introduzidas pelo cinema foi a

²⁰ ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.121.

²¹ *Idem*



020. Escadas do *Ursuliner Lyzeum* (Colónia, Alemanha, 1928)

f. Werner Mantz

iluminação, mais trabalhada, como se de um cenário se tratasse, a utilização de *neons* nas fotografias nocturnas trouxeram uma nova dimensão à fotografia de arquitectura.

A Nova Fotografia foi predominante na Republica de Weimar, e mais tarde no Reino Unido e nos Estados Unidos da América, sendo que nos outros países pouco se manifestou, nomeadamente na França, onde Le Corbusier tinha dificuldade em encontrar fotógrafos de arquitectura que se adequassem ao seu estilo arquitectónico, sendo estes manifestamente influenciados pelo movimento surrealista predominante na França dos anos 20.

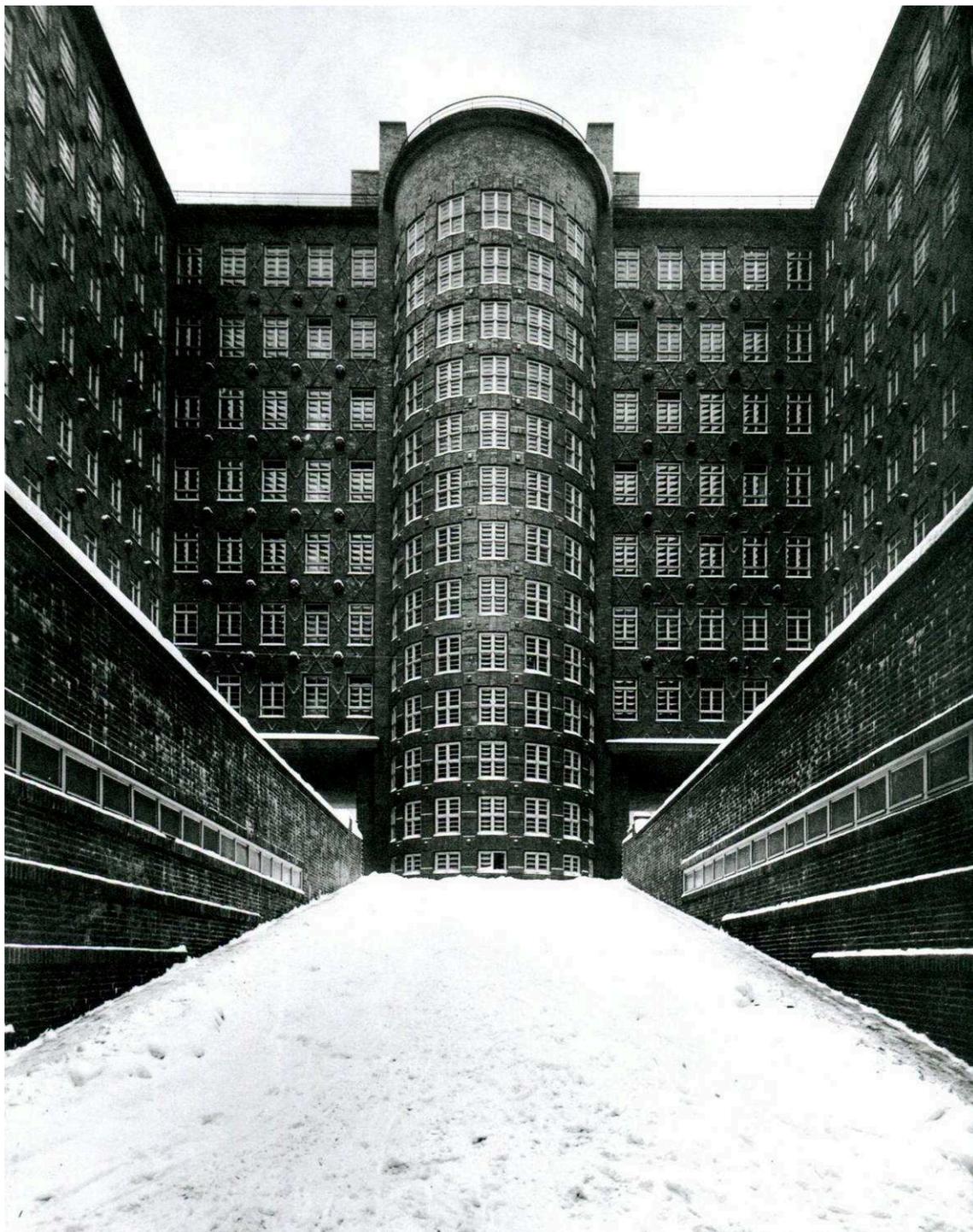
Nos Estados Unidos e no Reino Unido, a Arquitectura Moderna era vista como um produto estrangeiro, sendo fundamental o papel da fotografia para familiarizar os arquitectos e o público em geral com este estilo²².

O fotógrafo de arquitectura mais influente no Reino Unido na década de 20, segundo Robert Elwall foi, Francis Rowland Yerbury (1885-1970), secretário da *Architectural Association* entre 1912 e 1937. Através das viagens realizadas à República de Weimar (actual Alemanha), onde a arquitectura modernista estava bem presente, Yerbury pôde fotografar e dispor as suas fotografias na *Architect and Building News*, o que lhe trouxe grande reconhecimento. As suas fotografias serviam principalmente para ilustrar artigos mas foi através dos seus livros que estas se disseminaram no seio dos arquitectos ingleses. Os edifícios fotografados por Yerbury iam de grandes complexos modernistas à arquitectura tradicional. Sendo que a sua abordagem ao objecto inovadora, procurava uma visão mais humana na arquitectura moderna, nomeadamente com arquitectura construída no norte da Alemanha, maioritariamente em tijolo e com a arquitectura escandinava que dava preferências a materiais tradicionais. A sua fotografia, demonstrava um tom suave, contrariamente ao grandes contrastes apresentados pela Nova Fotografia Alemã, mas a sua impressão em papel brilhante extra, quase como reflexo de vidro tornavam-na como que um produto industrial.²³

A união perfeita entre a Arquitectura Moderna e um estilo fotográfico moderno, é segundo Elwall, apenas conseguido pelo estúdio Dell & Wainwright na década de 30 no Reino Unido. Este estúdio apresentou a sua primeira reportagem fotografia na revista *Architectural Review* em 1929, sobre a casa *Finella*, próxima de Cambrigde. O

²² ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.122.

²³ *Idem*



021. *Sprinkenhof* (Hamburgo, Alemanha, 1929)

f. Francis Rowland Yerbury

a. Fritz Höger e Hans & Oskar Gerson

arquitecto, Raymond McGrath descreveu a dupla de fotógrafos como “eternos perseguidores das sombras, no pavimento e no mobiliário, toda a noite eles criam estranhos efeitos com iluminação artificial...” A sua técnica aproximava-se da Nova Fotografia alemã, nos grandes contrastes de luz e sombra, pontos de vista mais arrojados e expressivos e uma utilização das linhas dinâmicas e abstracções geométricas. Em Gull Rock, fotografaram uma pequena casa, mas onde exageraram o seu tamanho através de *close-ups* e aprofundando a perspectiva tornando-a mais comprida.

Sir Hugh Maxwell Casson (1910-1999), arquitecto, afirmou ao ver as fotografias desta casa e de outras suas contemporâneas no livro *The Modern House in England* (1937) que a “Arquitectura tornou-se na criada da Fotografia... Muitas dessas casas são imagens de casas.”²⁴

O projecto da casa *Finella* iria transformar o panorama da arquitectura moderna no Reino Unido, não só pela forma como foi construída, mas principalmente como foi divulgada. A dupla de fotógrafos inovou a forma como se capturavam fotograficamente os edifícios no Reino Unido, ao mesmo tempo que mostraram o poder e influência da fotografia. Em 1930, tornaram-se fotógrafos oficiais da revista *Architectural Review*, promovendo fervorosamente a Arquitectura Moderna através das técnicas da Nova Fotografia. Sir John Betjeman (1906-1984) disse:

*They could make anything look wonderful
by putting bright lights on it and giving it shadows.*²⁵

Dell & Wainwright destacam-se também pelas suas fotografias de casas brancas banhadas pela luz directa do sol tornando-as objectos de desejo, destacadas da paisagem como se não pertencessem àquele lugar; segundo o arquitecto paisagista Sir Geoffrey Jellicoe (1900-1996), o “arquitecto moderno vê a casa como se esta fosse um pássaro branco a pousar sobre campos verdes.”²⁶ A *Architect's Journal* afirmava que a fotografia realizada por este estúdio quando apresentada nas páginas brilhantes

²⁴ *Architectural Review*, vol. 83, Fevereiro 1938, p.90

²⁵ Citação encontrada num manuscrito anónimo na *Architectural Review* como referido em ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.123

²⁶ *Architects Review*, vol 75, Janeiro 1934, p.12



022. *66 Old Church Street, Chelsea* (Londres, Inglaterra, 1936)

f. Dell & Wainwright

a. Gropius & Fry



023. *Jaeger, Oxford Street* (Londres, Inglaterra, 1931)

f. Dell & Wainwright

a. Frederick Etchells

da *Architectural Review* estavam muito próximos do que os arquitectos tinham como fotografias ideais. Estas representavam um novo mundo, onde o sol nunca deixava as casas à sombra, desvanecendo o branco puro, onde a Arquitectura Moderna era difundida e encantava quem apenas se deixava levar pelas aparências ignorando a funcionalidade da casa.²⁷

O corpo de fotógrafos de arquitectura no Reino Unido, afirmou-se nos anos 30 com um trabalho imenso e robusto, o que consolidou a Arquitectura Moderna naquele país. Para além da dupla Dell & Wainwright contam-se fotógrafos como, Herbert Felton, Sydney Newberry, Stuart Bale, John Havinden (1908-1987) e John Maltby (1910-1980).

Durante os anos 20, nos E.U.A., as vertiginosas fotografias dos arranha-céus de Manhattan, capturadas por Ralph Steiner (1899-1986) e as fotografias de Charles Sheeler (1883-1965) da Fábrica da Ford em River Rouge, Detroit, tornaram-se ícones no seu tempo.

A fotografia de Steiner é um reflexo das fotografias realizadas pelos fotógrafos europeus como Moholy-Nagy, este também influenciou Walker Evans (1903-1975) e Bernice Abbott (1898-1991) que serão abordados mais adiante. Segundo Robert Elwall, as fotografias abstractas de Charles Sheeler perduraram na vanguarda modernista americana durante a década de 30, pois conseguiram condensar a fotografia abstracta importada da Europa com a fotografia documental já enraizada nos Estados Unidos.

Para os fotógrafos comerciais, no entanto, ambas as aproximações eram válidas e eram utilizadas pelos fotógrafos de arquitectura mais reconhecidos nos E.U.A.

Fay Sturtevant Lincoln (1894-1975) baseado em Nova Iorque, fotografou arquitectura contemporânea e edifícios históricos ao longo da Costa Este dos E.U.A., assim como em França e no Reino Unido. As suas fotografias mais dramáticas possuem uma profundidade atípica, que o torna especial no panorama da fotografia de arquitectura no seu país. Possivelmente devido ao contacto com fotógrafos surrealistas sediados em França. Apesar de publicar em revistas como a *Time* e a *House and Garden* permaneceu sempre à sombra de grandes estúdios.

²⁷ *Idem*



024. *Fallingwater, Bear Run* (Pensilvânia, Estados Unidos da América, 1937)

f. Hedrich Blessing (Bill Hedrich)

a. Frank Lloyd Wright

Fundado em 1929, o estúdio de Hedrich Blessing, provou ser uma das maiores forças da fotografia de arquitectura, graças à exposição *Century of Progress* de Chicago em 1933. Os dois principais fotógrafos eram os irmãos Ken e Bill Hedrich. Tornaram-se fotógrafos oficiais da revista *Architectural Forum* e são responsáveis por fotografias das principais obras dos principais arquitectos do séc. XX como a casa Kaufmann em Bear Run, de Frank Lloyd Wright, e de Mies van der Rohe com a sua casa para Edith Farnsworth ou a Crown Hall em Chicago. Este estúdio, não só produziu algumas das mais importantes fotografias dos anos 30, como se tornaram numa das mais influentes empresas neste sector.

Philip Morton Shand escreveu na *Architecture Review* em 1934 que sem a Nova Fotografia, a Arquitectura Moderna nunca teria amadurecido. Nesse mesmo artigo escreveu:

*The two fields in which the spirit of our age has achieved its most definite manifestations are photography and architecture. Did modern photography beget modern architecture or the converse? It is an interesting point. But since their logical development was simultaneous, and their interaction considerable, it hardly matters which. What does matter is that it was the same sort of mind and power of vision which was produced both; and that both are based on abstract form... . In the early 1920s architectural photography was unimaginatively true to "life" and conventional perspective as any other sort of photography. Men with the cultural equipment of beach photographers walked round buildings at a respectful distance like policemen on their beat flashing lanterns on the impeccably obvious. But the new sort of architects had their buildings taken by the new sort of photographers. A revolution in the technique of architectural photography resulted, which has revolutionized architectural criticism.*²⁸

A revolução que Shand refere foi acelerada pela abertura de novas oportunidades para os fotógrafos, como a publicidade, exposições e uma grande capacidade inventiva dos editores das principais revistas de arquitectura em apresentar o seu trabalho.

²⁸ *New Eyes and Old*, *Architecture Review*, vol. 7, Janeiro 1934, p.12.



025. *The Hague and Metz & Co.* (Amesterdão, Países Baixos, 1933)

f. Jaap d'Oliveira

a. Gerrit Rietveld

A exposição *20 Years of British Architecture*, organizada pelo *Architecture Club* em 1923, foi a primeira exposição maioritariamente composta por fotografias de arquitectura, e a qual teve bastante afluência por parte do público.²⁹

As grandes empresas que comercializavam produtos industriais, como a *Siemens Elektrowärme*, a *Jaener Glaswerke Schott*, a *Fagus* e a *Van Nelle*, procuravam fotógrafos capazes de criar fotografias icónicas das suas fábricas de forma a publicitar a sua imagem. Os editores das principais revistas de arquitectura, procuravam também cada vez mais, imagens fortes, competindo umas contra as outras, sabiam que uma imagem forte na capa poderia consolidar um maior número de leitores.

Goodhart-Rendel (1887-1959) observou que a fotografia não era apenas uma ilustração, mas também uma notícia, onde a relevância de fotografar o edifício, de forma a servir de notícia era tanta que estes eram fotografados quando ainda não estavam concluídos.

As revistas de arquitectura aproveitaram a revolução tipográfica que aconteceu na Alemanha, encorajando a utilização da fotografia e do texto de forma a este serem complementares. Segundo Robert Elwall, a *Architectural Review* nos seus princípios editoriais continha uma surpresa em cada página, nomeadamente, fotografias sob o texto, impressas com cores diferentes, até às margens da página ou ainda para além delas em que parte era desdobrável.³⁰

A relação da Fotografia com a Arquitectura Moderna estendeu-se para além da sua promoção para abranger a sua inspiração, motivação e mesmo a sua execução. As fotografias estimularam visualmente os arquitectos modernistas, nenhuma mais importantes que as formas primitivas dos silos de grão dos E.U.A., Canadá e América do Sul, que Gropius publicou pela primeira vez no *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* em 1913. Estes rapidamente entraram no imaginário do Modernismo, sendo frequentemente “reciclados”. Mendelsohn na sua visita a Buffalo em 1924, também foi seduzido por estas formas, afirmando que tirou “fotografias como um

²⁹ *Architect and Building News*, vol. 150, 9 Abril 1937, p.33.

³⁰ ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.127.



026. Fábrica *Van Nelle*. (Roterdão, Países Baixos, 1930)

f. desconhecido [possivelmente E. van Oyen]

a. Johannes Andreas Brikman e Leendert Cornelis van der Vlugt

doido. Tudo o resto parecia ser moldado internamente para o meu *silos dreams*. O resto era apenas o início.”³¹

A Arquitectura Moderna estava relacionada não só com fotografias contemporâneas sobre indústria, engenharia e transportes, mas também foi redescobrir as estruturas erigidas no passado como silos, pontes, catedrais, abadias e até mesmo o *Crystal Palace* foi fotografado pela dupla Dell & Wainwright afirmando a sua modernidade.³²

Esta re-apropriação fotográfica do passado pode ser apercebida no contexto de vários historiadores como Shand, Nikolaus Pevsner e Siegfried Giedion no sentido de estabelecer uma relação de forma a sustentar a Arquitectura Moderna. Esta re-apropriação deu também nova vida às antigas fotografias e respectivos edifícios, é o caso do incêndio no *Crystal Palace* em 1936, onde pouco tempo depois a *Architecture Review* anunciou a redescoberta de fotografias de 1851, reafirmando assim a sua estética funcionalista.

É também neste período que a técnica de impressão vai permitir à arquitectura e à fotografia se unirem, com o aparecimento do painel de grandes dimensões tal como Le Corbusier e El Lissitzky apresentaram no Pavilhão Suíço na Cidade Universitária de Paris em 1931.

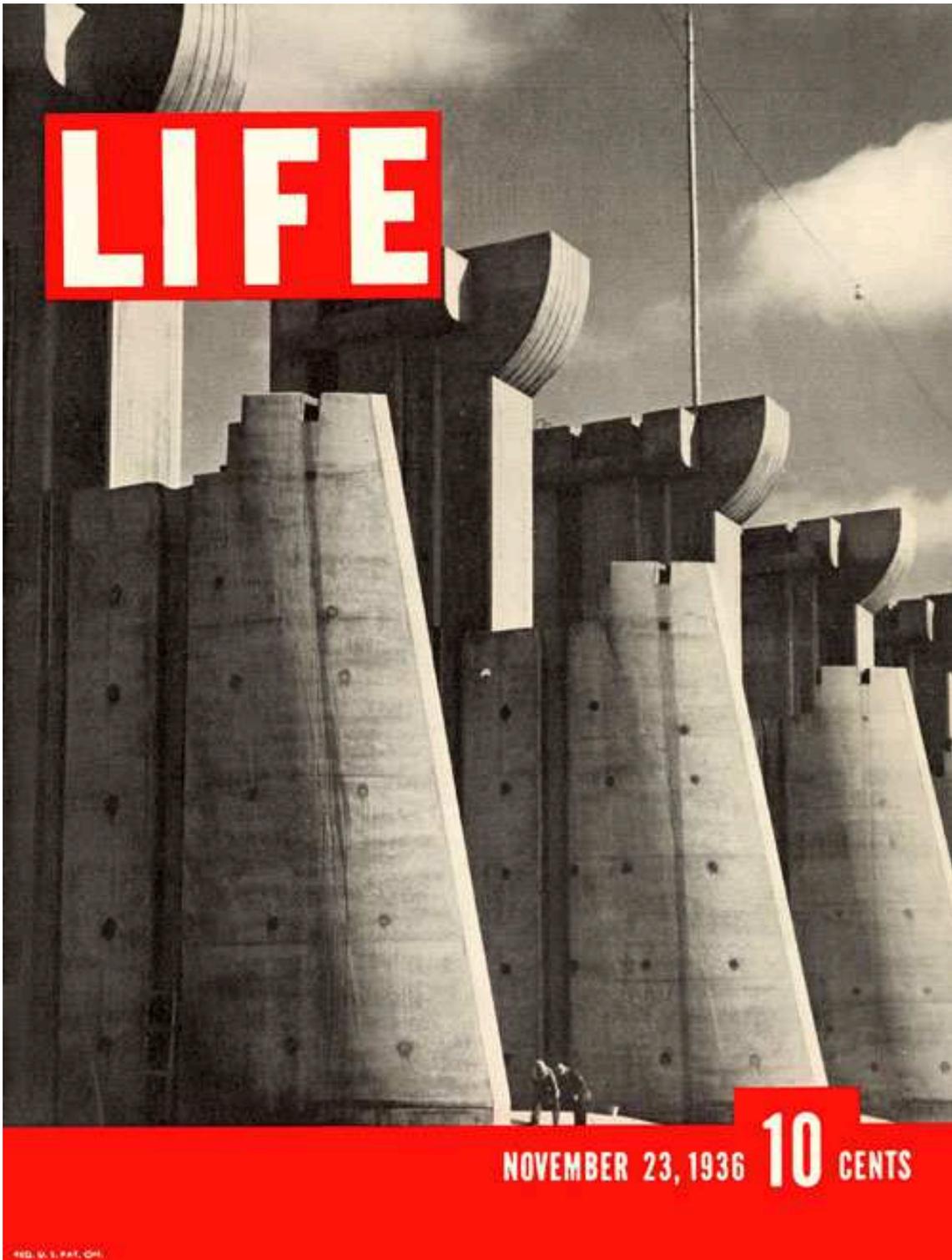
A percepção de um número cada vez maior de arquitectos sobre o facto de os fotógrafos desempenharem um papel decisivo na apresentação da obra, levou a que os arquitectos tentassem encaminhar os fotógrafos de forma a tomar opções que tornassem os projectos mais sugestivos. Esta situação levou a parcerias entre fotógrafos e arquitectos, como é o caso de Le Corbusier inicialmente com Marius Gravot e posteriormente com Lucien Hervé (1910-2007), Gerrit Rietveld (1888-1964) com Jaap d'Oliveira (1908-1978), Wilhelm Riphahn (1889-1963) com Werner Mantz (1901-1983) e Richard Neutra (1892-1970) com Julius Shulman (1910-2009).

A parceria implicava a perda de autonomia para o fotógrafo interpretar a obra de Arquitectura.

A situação da dupla Dell & Wainwright prendia-se com o facto de os próprios editores da *Architecture Review* se deslocarem ao local de forma a indicar quais as melhores

³¹ MENDELSON, Erich: *Letters of an Architect*, Londres: ed. Oskar Beyer, 1967, p.69 como referido em ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.127.

³² ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.127.



027. *Fort Peck Dam.* (Montana, Estados Unidos da América, 1936)
f. Margaret Bourke White

alturas do dia e os melhores pontos de vista. A dupla exercia a sua independência ao recusar a utilização de pessoas, mas acabava por ceder em outras indicações. A linha editorial também controlava a quantidade de fotografias a dispor na revista.

Segundo Robert Elwall, a fotografia tinha-se tornado demasiado importante para a deixar apenas no controlo do fotógrafo, pois já tinha entrado no domínio da publicidade e da persuasão.³³

No final dos anos 30, a máquina fotográfica tinha emergido como o principal intermediário entre a arquitectura e o grande público, exemplo disso foi a escolha da revista *Life*, que para o seu lançamento no dia 23 de Novembro de 1936, escolheu uma fotografia da Barragem em Fort Peck no Montana da fotógrafa Margaret Bourke-White (1904-1971). Esta fotografia tornou-se num ícone da Era Industrial, não só por ter sido escolhida para a capa da revista, mas principalmente por mostrar o poder da tecnologia moderna sobre a humanidade. Os gigantes contrafortes e os apoios da futura auto-estrada, estavam apresentados de forma a parecerem os mais rudes e impressionantes, tal como as paredes de um antigo monumento. Os engenheiros serviam apenas para dar a escala necessária à fotografia.³⁴

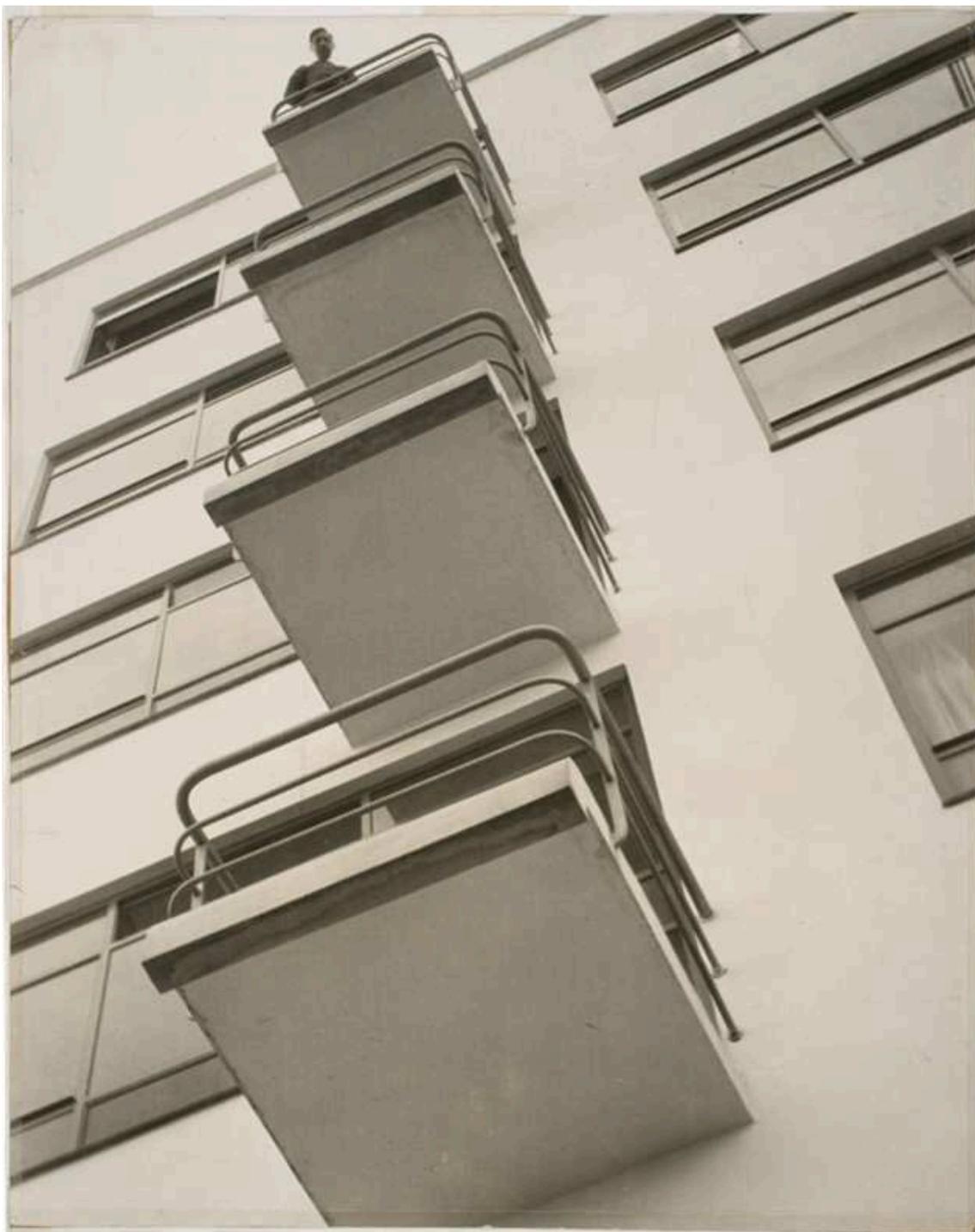
Em 1937, Goodhart-Rendel observou que: “independentemente do valor do arquitecto, o público prefere a evidência da fotografia à da caneta, à do lápis ou à do pincel. A fotografia prova que o edifício existe ou existiu, um desenho prova apenas que foi proposto. A fotografia retrata a arquitectura num *media* que é tão natural para nós, que ignoramos a sua possível falsidade...”³⁵

A arquitectura fotografada tornou-se em certos casos mais importante que a própria arquitectura, estamos presente a uma arquitectura narcísica. Um desses exemplos é a casa *Joldwyns* em Holmbury St. Mary projectada por Oliver Hill (1887-1968). Os donos da casa acusaram o arquitecto de que este se preocupava mais com a apresentação da casa, cuja reportagem foi realizada pela dupla Dell & Wainwright, do que com os defeitos estruturais que a casa apresentava. Os donos acusaram ainda o arquitecto, por este tentar demonstrar uma vivência da casa à qual os donos eram alheios, afirmando que a casa era para ser vivida por eles e não servir de cenário para

³³ ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.128.

³⁴ *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 como referido em ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.129.

³⁵ *Architect and Building News*, vol. 150, 9 de Abril de 1937, p.33 como referido em ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.129.



028. Varandas da *Bauhaus* (Dessau, Alemanha, 1926)

f. Laszlo Moholy-Nagy

a. Walter Gropius

um filme. Remataram com a seguinte afirmação, “o seu trabalho (como arquitecto) não chega ao fim quando pensa que tem algo belo para ver através das fotografias”.³⁶

A supremacia da fotografia de arquitectura consolidou-se na segunda metade do séc. XX. As críticas realizadas à discrepância entre a fotografia de arquitectura e a arquitectura, nomeadamente sobre a sua veracidade, ajudaram a desenvolver novas abordagens, novas forma de ver e interpretar arquitectura.³⁷

O PÓS-SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Com o fim da Segunda Grande Guerra foram poucos os fotógrafos que continuaram a sua actividade, sendo estes substituídos por uma nova geração. A maioria dos seus trabalhos centrava-se nas zonas mais destruídas pela Guerra, onde fotografavam a retoma económica e os benefícios sociais da reconstrução. A fotografia de arquitectura tornou-se menos coesa e mais individualista, afastando-se também do objecto arquitectónico, tal como aconteceu um século antes, onde a fotografia de arquitectura se confundia com a topografia, agora esta olhava para a atmosfera da cidade, não apenas para um edifício particular, tornando a fotografia de arquitectura uma esfera mais ambígua.

Os limites da esfera documental da fotografia de arquitectura que estava predominantemente presente antes da Guerra começaram-se a desvanecer com um número cada vez maior de fotógrafos que se aproximavam à fotografia de arte utilizando as formas arquitectónicas.

Verificou-se também, um maior número de fotógrafos de arquitectura com formação em arquitectura. Esta nova geração trouxe inovações estilísticas e metodológicas comparativamente aos seus predecessores. Talvez a principal mudança na fotografia deste período será a crescente utilização da cor, que numa primeira fase apenas será utilizada nas principais revistas de fotografia, sendo que um dos principais fotógrafos

³⁶ Cartas enviadas por Wilfred e Nancy Greene a Oliver Hill em 1934, Oliver Hill Collection, RIBA Library Manuscripts Collection como referido em ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.129.

³⁷ ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.129.



029. Catedral de São Paulo no *Blitz* a 29 de Dezembro de 1940 (Londres, Inglaterra, 1940)

f. Herbert Mason

de arquitectura deste período, Eric de Maré, afirmou que a cor tornava a fotografia “menos criativa”.³⁸

Foi apenas por um breve período de tempo, nos anos 60 que se tentaram aplicar metodologias do fotojornalismo à fotografia de arquitectura, desafiando assim as convenções estabelecidas pelos estúdios fotográficos como Dell & Wainwright e Hedrich Blessing.

A Guerra teve um grande impacto na fotografia de arquitectura, com o crescimento das hostilidades entre nações, começaram-se a resguardar as principais obras de arte, isso não sendo possível com os edifícios, foram imediatamente criados bancos de dados sobre estes. No Reino Unido, a *National Buildings Records*, contou com fotógrafos como Bill Brandt e Herbert Felton de forma a se guardar registos fotográficos e também desenhos dos principais monumentos que corriam o risco de ser bombardeados. Tal como a *Mission Heliographique*, um século antes, era dada a devida importância ao valor da Fotografia para a Arquitectura. A criação destes bancos de dados foi generalizada, sendo que por vezes a documentação dos edifícios acontecia por vontade própria dos fotógrafos. Durante a Guerra, as fotografias de guerra eram censuradas, sendo apenas permitidas as dos edifícios de forma a levantar o moral das tropas sabendo que os principais monumentos do seu país estavam firmes. Uma das fotografias mais importantes deste período será a tirada por Herbert Mason (1891-1960), onde é possível ver a *St Paul Cathedral* em Londres intocada envolta de casas destruídas e fumo negro. Segundo Robert Elwall, esta fotografia tornou-se um símbolo da resistência inglesa³⁹.

Muitas colecções perderam-se durante os bombardeamentos, como é o caso das fotografias de Hamburgo tiradas por Albert Renger-Patzsch bombardeada em Essen. Muitas outras colecções demonstraram ser vitais para a reconstrução, como é o caso de Varsóvia, Nuremberga e Colónia. Os arquitectos envolvidos na reconstrução de Colónia basearam-se fortemente nas fotografias tiradas antes da guerra por August Sander.

Com o final da guerra, tomou-se consciência do valor e importância que a fotografia de arquitectura teve na criação de uma identidade cultural. Na década de 50, a editora *Thames & Hudson*, encomendou ao fotógrafo Edwin Smith (1912-1971), dois livros, o

³⁸ DE MARÉ, Eric. *Photography and Architecture*, Londres: HarperCollins, 1961, p.21.

³⁹ ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.156.



030. Casa em Lower Brockhampton (Worcester, Inglaterra, 1952)

f. Edwin Smith

primeiro de 1952 sobre Igrejas Inglesas e o segundo em 1954, Casas e Quintas Inglesas. Smith é reconhecido pela sua capacidade de criar uma imagem onde o sentido humano, do toque, dos materiais está presente mesmo não incluindo pessoas nas suas fotografias, evidenciando uma clara influência de Frederick Evans e Eugène Atget. A utilização sempre que possível da iluminação natural e uma composição cuidada, diferenciavam Smith de uma fotografia *mainstream* inglesa bastante influenciada por Dell & Wainwright, onde as fotografias tinham a intenção de provocar e de se afirmar perante as outras.⁴⁰

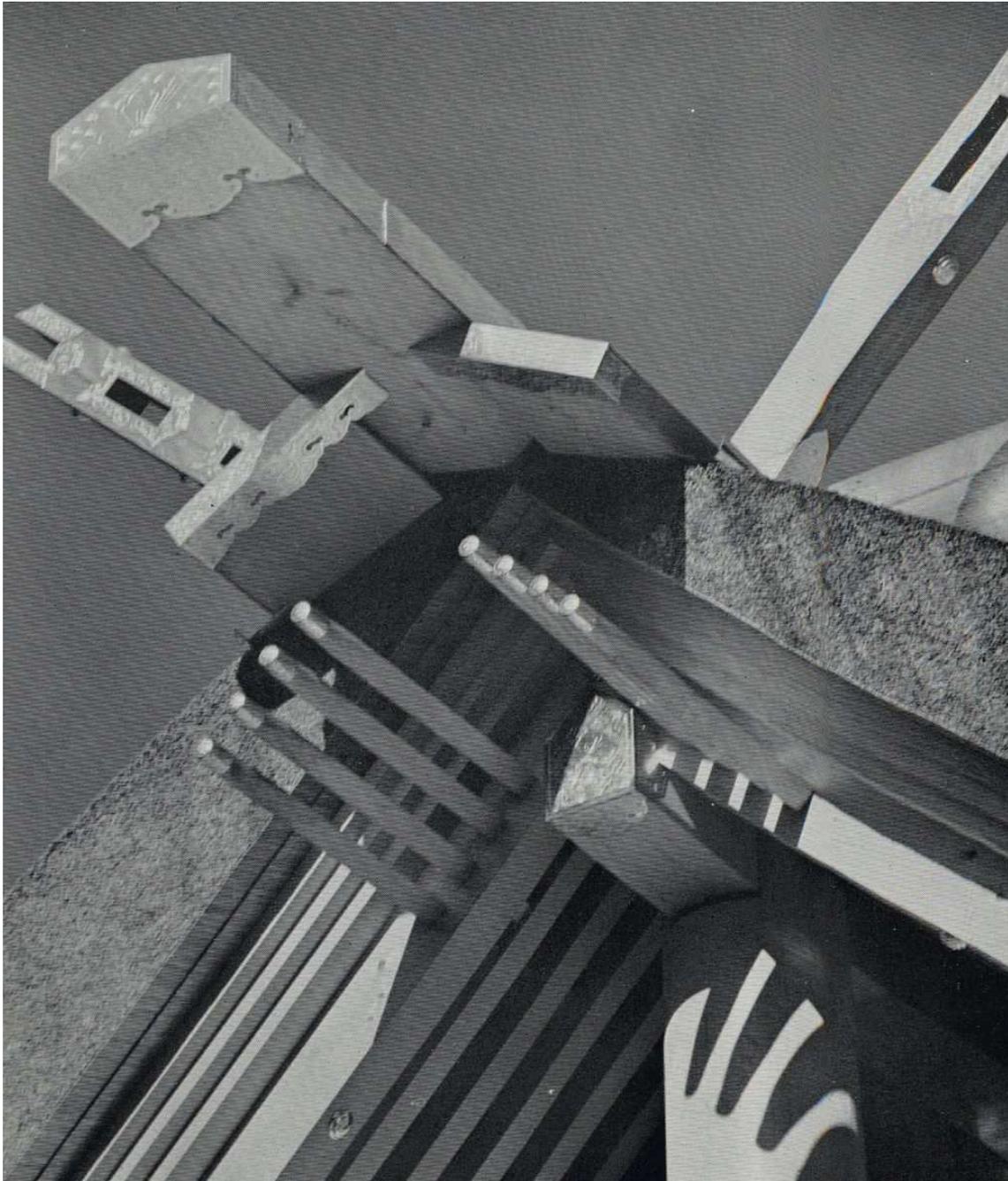
No Japão, a reconstrução trouxe o debate sobre o que era a arquitectura tradicional, de forma a se adoptar a melhor linguagem para o grande esforço da reconstrução. Utilizou-se a fotografia para se determinar o que eram linguagens nativas e linguagens importadas. Yoshio Watanabe (1907-2000) foi comissariado pela *Society for International Cultural Relations*, para fotografar um local sagrado em *Ise*, nunca antes fotografado. Watanabe foi dos pioneiros da Nova Fotografia no Japão, no livro *Ise: A Prototype of Japanese Architecture* (1965) percebem-se as vistas fragmentadas de diversos pormenores, contra-picado e apenas algumas fotografias gerais das diferentes relações entre os diversos edifícios que compõem este local sagrado. Esta abordagem agradava a um dos principais arquitectos japoneses da época, Kenzo Tange (1913-2005), sendo que este afirmou que *a nossa visão tem sido treinada para os detalhes. Nós olhamos para as formas e para o espaço – por vezes para o tempo também. O nosso ângulo de visão tem sido estreito, porque estamos apenas interessados nos pormenores que compõem o todo, e devido ao nosso médium, a fotografia, que é mais eficaz a capturar os detalhes.*⁴¹ Tange classificou o trabalho de Watanabe como um “desmembramento” fotográfico, onde era perceptível uma sequência de texturas, padrões e espaços, sendo útil para o Movimento Metabolista que via a arquitectura como um organismo vivo, composto por partes individuais que se podiam retirar ou adicionar.⁴²

Watanabe e Yasuhiro Ishimoto (1921-2012) ambos com formação ocidental, diferenciaram-se de Yukio Futagawa (1932-2013), de formação japonesa. Os primeiros, como referido anteriormente, destacavam a utilização da luz e sombra e

⁴⁰ ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.157.

⁴¹ *Foreword, Katsura: Tradition and Creation on Japanese Architecture*, Yale University Press, New Haven, 1960 como referido em ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.92.

⁴² *Idem*



031. Templo de Ise. (Mie, Japão, 1953)

f. Yoshio Watanabe

vistas fragmentadas de forma a enfatizar detalhes da construção tradicional japonesa, Ishimoto, evidenciando uma clara influência das composições pictóricas de Piet Mondrian, nas suas fotografias, revelava um afastamento para com o objecto representado. Futagawa, pelo contrário, procurava as qualidades de uma luz neutra para representar tridimensionalmente a arquitectura japonesa e da relação desta com a natureza envolvente.⁴³

Segundo Robert Elwall, Futagawa tornou-se num dos mais reconhecidos fotógrafos de arquitectura nos últimos trinta anos, devido às suas publicações, nomeadamente a série *Global Architecture* onde combina fotografia, pequenos textos descritivos e alguns desenhos, tornando-as muito apetecíveis para estudantes de arquitectura. Outros dos principais factores que permitiram a Futagawa reconhecimento internacional foi a velocidade a que este preparava as diferentes reportagens para diferentes revistas, reduzindo assim o tempo necessário para divulgarem novas obras.

Com a distribuição internacional das fotografias de arquitectura tradicional e contemporânea, Futagawa marcou um período excepcional da fotografia de arquitectura no Japão, fundamental para promoção desta no Ocidente.⁴⁴

George E. Kidder Smith (1913-1997), arquitecto e fotógrafo, relacionou a arquitectura histórica e contemporânea no seu corpo de trabalho. Smith viajava bastante, resultando em livros como *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942* onde simplesmente explorava todo o território de forma a catalogar a arquitectura existente, sendo posteriormente possível a análise, categorização dos diferentes edifícios.

No seu livro *Italy Builds* (1955), Smith tornou-se mais sensível à ideia da *townscape*, vista da cidade e não apenas do edifício isolado, principalmente devido à forte presença de praças nas cidades italianas. Esta alteração do campo de vista, de forma a perceber os alinhamentos, a escala e texturas dos diferentes edifícios que delimitam a praça. Devolveu a cidade à fotografia de arquitectura, ao mesmo tempo que serviu os arquitectos responsáveis pelos desenvolvimentos dos centros urbanos. Thomas Gordon Cullen (1914-1994) foi o responsável pela edição do *Italy Builds* no Reino

⁴³ Isamu Nogushi, *Foreword, The Roots of Japanese Architecture: A Photographic Quest by Yukio Futagawa*, Nova Iorque e Londres, ed Harper & Row, 1960, p. 7 como referido em ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.92.

⁴⁴ ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.168.



032. Moinho em Bradford (Essex, Inglaterra, 1945-58)

f. Eric de Maré

Unido, sendo ele, um dos principais activistas do movimento *Townscape* e autor de um dos mais importantes livros sobre o planeamento urbano do séc. XX.

Segundo Robert Elwall, Eric de Maré (1910-2002) reuniu uma vasta quantidade de fotografias que influenciaram a prática da arquitectura nos anos 50, sendo que Maré fotografava os edifícios industriais negligenciados por outros fotógrafos desde 1940. Os principais edifícios retratados eram estruturas tradicionais como armazéns e fábricas têxteis. O corpo de fotografias de Maré foi publicado na *Architecture Review* em 1957 e mais tarde teve uma publicação própria, *The Functional Tradition in Early Industrial Buildings*, onde o imaginário, que estava presente já nas primeiras fotografias de edifícios industriais tiradas por Walter Gropius e Erich Mendelsohn, foi reinterpretado a uma escala menor, não sendo por esse motivo, de menor fascínio por parte dos arquitectos contemporâneos. O trabalho de Eric de Maré, assim como o de Edwin Smith reflecte o interesse da arqueologia industrial crescente no Reino Unido no período pós guerra. As estruturas arcaicas, sóbrias que influenciaram o Modernismo, iriam influenciar agora o Novo Brutalismo através do arquitecto James Stirling (1926-1992).⁴⁵

No período pós guerra, era evidente uma diferença entre os fotógrafos que se dedicavam apenas ao registo de edifícios históricos e tradicionais como Edwin Smith e de Maré e os que fotografavam edifícios contemporâneos.

Na Escandinávia e na Finlândia, era perceptível um duplo discurso na abordagem fotográfica da arquitectura, uma mais abstracta e outra mais romantizada. O dinamarquês Aage Strüwing (1913-1989), colaborador frequente de Arne Jacobsen (1902-1971), desenvolveu uma linguagem rígida, interpretando a arquitectura como se de uma composição abstracta se tratasse, sem por isso descurar a informação nela contida. Contrariamente, Sune Sundahl (1921) afirmava que *os arquitectos de gerações anteriores queriam fotografias limpas e precisas. Por vezes tiravam bicicletas e não deixavam que ninguém se colocasse no passeio, de forma a não perturbar a fotografia. Eu reajo contra essas premissas de retirar todos os sinais de vida.*⁴⁶ Heikki Havas (1926), fotógrafo e arquitecto, Eino Mäkinen (1926), colaborador frequente de Alvar Aalto (1898-1976) e Otso Pietinen (1916-1993), trataram a fotografia

⁴⁵ ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.158-159.

⁴⁶ Arkitektur: *The Swedish Review of Architecture*, vol. 80, Dez. 1980, pág. 35 como referido em ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.152



033. Terraço da *Unité d'Habitation de Rezé* (Nantes, França, 1954)

f. Lucien Hervé

a. Le Corbusier



034. Casa Modelo para *Goed Wonen* (1960)

f. Jan Versnel

a. Kho Liang Ie

de arquitectura na Finlândia com um novo sentimento romântico, pela frequente inclusão de crianças, afirmando assim que os arquitectos finlandeses estavam a criar um futuro melhor para as próximas gerações.

Lucien Hervé (1910-2007), um dos principais fotógrafos a actuar em França no Pós Guerra, tinha formação em fotojornalismo e era influenciado notoriamente pelas perspectivas e composições que se acentuavam as linhas oblíquas herdadas da Nova Fotografia. Em 1949, Hervé foi comissariado pela *Plaisir de France* para fotografar a Unidade de Habitação em Marselha. Das 650 fotografias que tirou apenas num dia, enviou algumas para Le Corbusier, que afirmou que Hervé tinha “a alma de um arquitecto”.⁴⁷ A partir desse momento, começou uma relação entre arquitecto e fotógrafo que iria durar até à morte de Le Corbusier em 1965, levando Hervé a fotografar todas as suas novas obras e algumas anteriores à Unidade de Habitação.

Segundo Robert Elwall, nenhum outro fotógrafo capturou de uma forma tão precisa e dramática a plasticidade do betão como Lucien Hervé, nas obras de Le Corbusier, Pier Luigi Nervi e Oscar Niemeyer. Elwall descreve que a fotografia de Hervé é marcada por violentos contrastes e composições geométricas rígidas por vezes quase abstractas⁴⁸.

Jan Versnel (1924), foi, possivelmente o fotógrafo que melhor demonstrou a vontade e determinação de um mundo melhor no período do pós-guerra. Tinha as mesmas aspirações que os arquitectos da *Nieuwe Bouwen* como Gerrit Rietveld (1888-1964), Van den Broek & Bakema e Alexander Bodon (1906). Versnel tinha formação em artes gráficas e a sua fotografia caracterizava-se por uma visão ampla, cuidada e com pouco contraste, de forma a se perceber os diferentes detalhes dos espaços fotografados, importantes para revelar os interiores economicamente mobilados e organizados. O seu principal trabalho foi a colecção de fotografias que tirou para a publicação *Goed Wonen* onde estava presente nas suas fotografias, o optimismo, o compromisso social da arquitectura da reconstrução. Assim como os fotógrafos finlandeses marcavam o compromisso social, apreendendo a arquitectura com crianças, Versnel, colocava jovens adultos.

A dupla Dell & Wainwright marcou diversos fotógrafos da década de 50 e 60, entre eles, Henk Snoek (1915-1980) e Richard Einzig (1932-1980), no Reino Unido. Autores

⁴⁷ Carta enviada por Le Corbusier a Lucien Hervé no dia 15 de Dezembro de 1949.

⁴⁸ ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.159.



035. Edifício *Seagram* (Nova Iorque, Estados Unidos da América, 1958)

f. Ezra Stoller

a. Mies van der Rohe e Philip Johnson

das reportagens das principais obras do movimento *New Brutalism*. Nos Estados Unidos, Ezra Stoller (1915-2004) que começou a fotografar em 1939, conjuntamente com Julius Shulman e o estúdio Hedrich Blessing, vão marcar o pós-guerra e o *American Dream*.

Ezra Stoller afirmava que as suas fotografias, tal como Atget, eram “puros documentos”. Acreditava que o papel do fotógrafo de arquitectura era de destilar a ideia do arquitecto e enaltecer, fortalecer essa mesma ideia em fotografia. Stoller tinha uma abordagem clássica à fotografia de arquitectura, decidido, preciso e sóbrio. Os principais arquitectos americanos do pós-guerra, viram Stoller criar fotografias muito sedutoras das suas obras, entre as quais se evidenciam o Edifício *Seagram* de Mies van der Rohe, o Museu *Guggenheim* de Frank Lloyd Wright, ambos em Nova Iorque. A fotografia de Ezra Stoller dava ênfase à relação do edifício com a sua envolvente, colocando sempre um plano mais próximo do observador, este afirmava que o “fotógrafo não está a tirar uma fotografia ao lugar, ele faz parte do lugar”.

Stoller, ao contrário de Lucien Hervé, não disponibilizava logo as fotografias, este utilizava uma máquina fotográfica de grandes dimensões e preparava cuidadosamente cada reportagem, desenvolvendo assim uma forte consistência no seu trabalho.

Enquanto Ezra Stoller, exercia na costa leste dos EUA, na costa oeste destacava-se o trabalho de Julius Shulman, que já antes da guerra tinha um corpo de trabalho bastante extenso. Foi depois da guerra que este começou a ser reconhecido, devido à sua associação com a revista *Arts and Architecture* e a sua reportagem das *Case Study House* entre 1945 e 1967. Segundo Robert Elwall, Shulman representa a Califórnia como um lugar de sonho, onde o sol é mais brilhante, uma terra de optimismo inabalável, onde a arquitectura se transforma em estilo de vida, e acima de tudo, onde a arquitectura se torna um produto de consumo. A fotografia de Shulman, não se restringia à revista de arquitectura, era presença assídua em revistas como a *Life*, *House and Garden*, *Good Housekeeping*, revistas de grande circulação nos EUA e com um *target* bem definido. A fotografia de Shulman caracteriza-se por uma composição que relaciona a arquitectura e o formato fotográfico, conduzindo o olhar do observador exactamente para onde ele pretende, o jogo de luz/sombra de forma a revelar a forma e a estrutura. A integração de pessoas e de objectos, torna a casa “confortável”, tendo sempre um papel preponderante. Nas fotografias de Shulman, o *studium* e o *punctum* descritos por Roland Barthes, encontram-se bem evidenciados. O *studium*, caracteriza-se pela atmosfera positiva, marcada pela luz abundante de um



036. *Case Study House #22* (Los Angeles, Estados Unidos da América, 1960)

f. Julius Shulman

a. Pierre Koenig

certo lugar e que alberga dentro de si, pequenos detalhes, o *punctum*, que marca o tempo e o lugar, tornando perceptível ao observador datar e interiorizar aquele momento, sendo muitas vezes, peças decorativas, peças de mobiliário ou a roupa das pessoas que integram a fotografia.

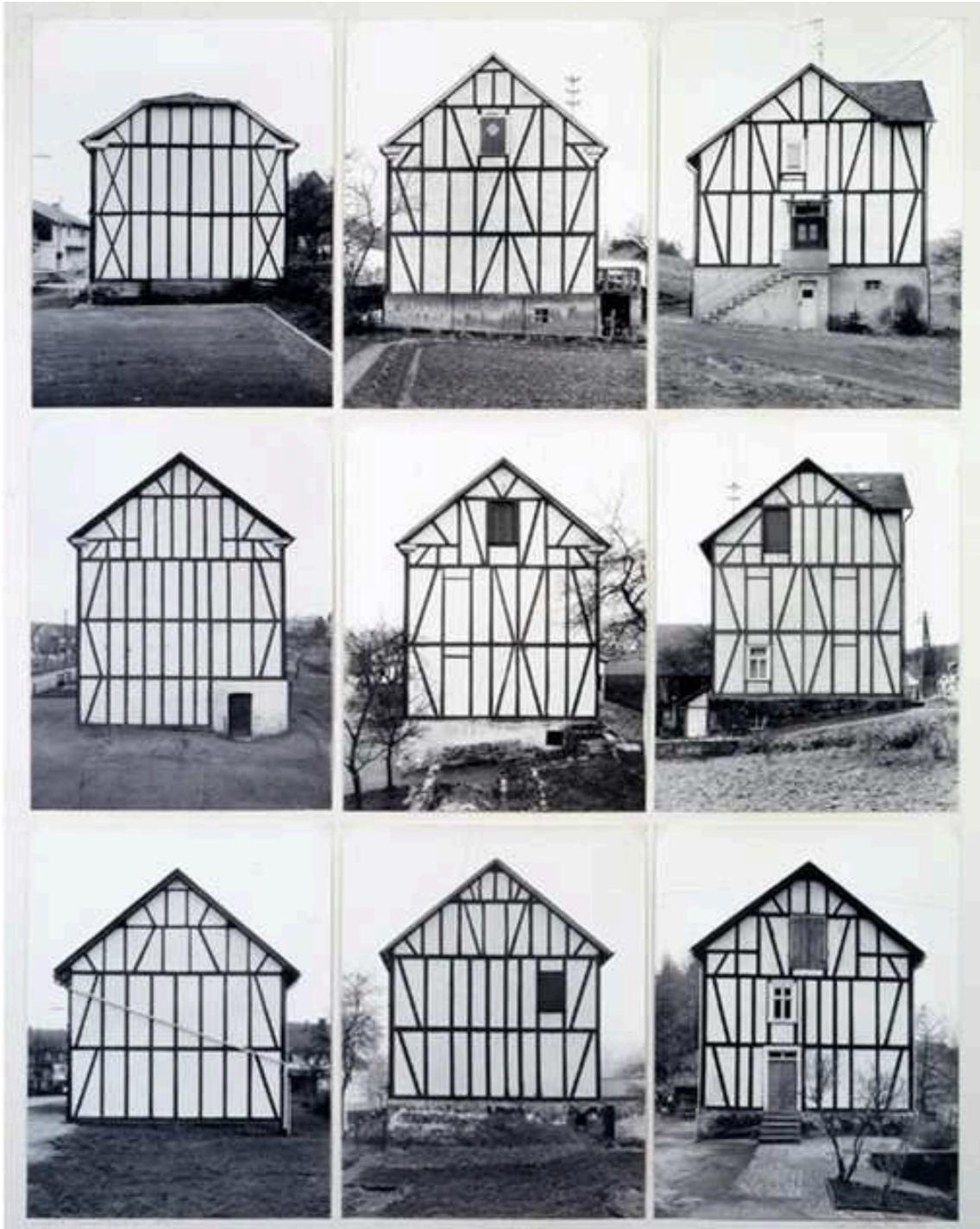
Stoller, Shulman, o estúdio Hedrich Blessing, entre outros, sugeriram através das suas fotografias, um país forte, cheio de vida, sem temor pelo futuro, sendo fundamentais para o sucesso da divulgação dos valores do *American Dream*, do *American Way of Life*.⁴⁹

Na Alemanha, no final dos anos 50, contrariamente às fotografias tiradas nos Estados Unidos, o casal Berndt (1931-2007) e Hilla Becher (1934), estava a criar um corpo de fotografias radicalmente imparciais, inspirados por fotógrafos da região do Reno, como August Sander e Albert Renger-Patzsch, anos antes. O objecto, encontra-se ao centro da composição, com luz neutra de forma a não ocultar pormenores, evitando as distorções auferidas pela perspectiva, conseguidas através de um ponto de vista ligeiramente acima do solo e a uma distância que não acentuasse a convergência de linhas verticais paralelas. Para acentuar o efeito de neutralidade, nas exposições, as fotografias eram colocadas segundo a tipologia das estruturas capturadas, nomeadamente, torres de água, armazéns industriais, torres de refrigeração, etc. O agrupamento de fotografias correspondentes à mesma tipologia permitia uma análise comparativa do mesmo tipo de estruturas mas com diferenças ténues. O trabalho do casal Becher orientava-se, não pelo valor da arquitectura em si, mas para uma abstracção, uma visão perfeita e estéril da arquitectura, que viria a ser criticada por diversas entidades, por consolidar, o que o Movimento Moderno havia já feito, o de se afastar da realidade sensível. O arquitecto britânico Sir William Holford (1907-1975) escrevia sobre a fotografia de arquitectura:

*A arquitectura torna-se, não o espaço onde as pessoas habitam, mas numa série de retratos. Pessoas normais têm que olhar para estes edifícios através de uma lente e um filtro, em vez de se moverem dentro dele, se aperceberem da sua estrutura, por absorção e uso.*⁵⁰

⁴⁹ ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.161.

⁵⁰ DE MARÉ, Eric. *Photography and Architecture*, Londres: HarperCollins, 1961, p.18.



037. *Fachwerkhäuser* (1959-1961/1974)

f. Bernd e Hilla Becher

O arquitecto americano, Russell Lynes rejeitava a fotografia que encorajava o observador a exercitar o seu gosto arquitectónico preferencialmente à análise do espaço e se concentrar no estilo e não na estrutura⁵¹. Segundo o crítico de arquitectura Reyner Banham (1922-1988), o trabalho dos Becher, apesar de distante e paradigmático do período moderno soube revelar o engenho humano presente nas mais modestas estruturas industriais.

O trabalho do casal Becher, teve pouca influência na disciplina de arquitectura, mas na fotografia foi profundo. Os seus sucessores são primeiramente olhados como artistas e apenas depois como fotógrafos. Entre eles, reconhecem-se os nomes da fotografia mundial, Candida Höfer (1944), Thomas Struth (1954) e Andreas Gursky (1955).⁵²

Esta nova categoria de fotógrafos de arquitectura, promoveu uma mudança gradual nas comissões das reportagens fotográficas. Os editores das revistas começaram a perder a sua influência sobre o trabalho final, sendo essa influência adquirida pelos arquitectos que contratavam directamente os fotógrafos. Dessa forma, as fotografias eram posteriormente cedidas pelos arquitectos às revistas. Por vezes, a situação era outra, em que arquitecto e dono de obra, contratavam directamente o fotógrafo de forma a seduzir potenciais clientes, onde o fotógrafo convertia a arquitectura num objecto de desejo, um produto de consumo.

Apesar de na sua grande maioria, os fotógrafos concordarem que trabalhavam para “vender arquitectura”, alguns, descontentes com a abordagem da fotografia de arquitectura, inspiraram-se no fotojornalismo, de modo a tornar a arquitectura um espaço de vida real, onde nada, a não ser a própria arquitectura foi pensada, onde as pessoas, de facto utilizam aquele lugar. A fotografia de arquitectura tinha-se tornado “cega” pela criação de composições gráficas perfeitas, impedindo qualquer intromissão do “banal”.

⁵¹ *Architecture in America: Photographic History from the Colonial Period to the Present*, Londres. Thames & Hudson, 1960

⁵² ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.162.



038. *Hayward Gallery, South Bank* (Londres, Inghilterra, 1968)

f. John Donat

a. Hubert Bennett e Jack Whittle

Segundo Robert Elwall, entre as principais influências do fotojornalismo na fotografia de arquitectura, encontram-se nomes com Walker Evans e Henri Cartier-Bresson, a fotografia amadora e o fotojornalismo de guerra.⁵³

Fotógrafos como David Moore (1927-2003), John Szarkowski (1925) e John Donat (1933), fotografavam os edifícios no seu contexto, capturando as pessoas a realizar as suas tarefas quotidianas, contrário às utilizadas pela fotografia de arquitectura, para dar o sentido de escala. A tentativa de certos fotógrafos em apresentar a arquitectura tal e qual os desenhos do arquitecto era, segundo eles, inaceitável, pois a realidade é complexa e cheia de surpresas, onde as pessoas podem utilizar os espaços de uma forma completamente inesperada. John Donat denominou as fotografias cuidadosamente preparadas e encenadas como *trigger diarrhea*⁵⁴ dando preferência a imagens “vivas do edifício, povoado, para que fique na memória a ideia do real e do possível.”⁵⁵

Neste movimento, era comum as fotografias serem ampliadas a partir de pequenos negativos, o “grão” resultante dessa ampliação assim como a margem do negativo eram qualidades apreciadas, afirmando que a imagem presente, já não pertencia ao momento em que o observador a visualizava, mas sim a outro espaço-tempo.

Szarkowski, no seu primeiro discurso como curador do *MoMA*, afirmava: “Nos nossos dias, talvez as melhores fotografias de arquitectura têm sido casualmente fotografadas por fotojornalistas, onde a vida que envolve e alimenta o edifício é perceptível. Se a tal abordagem, houvesse uma preocupação com a forma arquitectónica, a fotografia poderia tornar-se num médium poderoso e crítico, ao invés de ser apenas superficialmente descritivo.”⁵⁶

Este movimento não era apenas apoiado por fotógrafos, arquitectos como Aldo van Eyck (1918-1999) e Herman Hertzberger (1932) procuravam fotógrafos que retratassem as suas obras de modo a enfatizar o aspecto humano no desenho arquitectónico, tornando a fotografia menos estática e mais casual. Algumas revistas holandesas

⁵³ ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.92.

⁵⁴ Termo que se pode traduzir como “diarreia mental”, *Jornal RIBA*, vol. 75, Fevereiro 1968, pág. 15 como referido em ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.92.

⁵⁵ Carta enviada por John Donat a Pancho Guedes a 9 de Janeiro de 1963.

⁵⁶ *The Idea of Louis Sullivan*, Minnesota University Press, 1956 como referido em ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.92.



039. *Pearly king and queen of Southwark* (Londres, Inglaterra, 1977)

f. Patrick Ward

como a *Forum* e a *Wonen-TA/BK*, empenhadas na acção social e altamente críticas à prática contemporânea de arquitectura apreciavam a abordagem mais “natural” deste movimento.

Segundo Elwall, o trabalho de John Donat é talvez, o que melhor representa este movimento. Donat apresentou ao *RIBA* uma palestra com o título *The Camera Always Lies* na qual critica severamente a fotografia de arquitectura onde a realidade e a experiência desaparecem para dar lugar exclusivo à arte. Seguindo o exemplo de Henry Cartier-Bresson, que segundo Donat, conseguia enfatizar a vida e a arquitectura nas suas fotografias, Donat procura uma fotografia que seja uma “fatia de tempo na vida de um edifício” nem que para isso tenha que sacrificar a perfeição técnica.⁵⁷ John Donat acreditava que “devido a muitas fotografias de arquitectura substituírem a experiência dos edifícios para a maioria de nós, era mais importante o fotógrafo recriar essa experiência através das lentes do que tirar poucas e belas fotografias.”⁵⁸

Em Setembro de 1969, a *Architecture Review*, iniciou a série *Manplan* que contava com os principais fotojornalistas do Reino Unido onde cada fotojornalista escolheria um tema relacionado de arquitectura e o retratasse. As fotografias de, Tim Street-Porter, Peter Baistow, Patrick Ward (1937) e Tony Ray-Jones (1941-1972) revelaram-se altamente críticas para com a arquitectura moderna dos subúrbios das principais cidades inglesas. Numa fotografia de Patrick Ward apresentando um casal idoso com três edifícios é possível ler a seguinte frase “a riqueza de East End é substituída pela monotonia e pela desumanização.”⁵⁹

Esta série apresentava a disparidade que os arquitectos e urbanistas tinham criado para a sociedade inglesa. Pouco habituados a verem o seu trabalho criticado, muitos deles cancelaram as suas subscrições da *Architecture Review*. A série *Manplan* demonstrou o poder da fotografia para o julgamento da arquitectura, tendo sido este tão radical para a arquitectura que apenas John Donat e outros o continuaram.⁶⁰

Segundo Robert Elwall, a *Architecture Review* utilizou na série *Manplan* uma tinta preto mate, especialmente produzida para indiciar no espectador um sentimento de

⁵⁷ *Architecture Through the Lens*, VHS, Pidgeon Audio Visual, Londres, 1980

⁵⁸ *RIBA Journal*, vol. 75, Fevereiro 1968, pág. 62

⁵⁹ Patrick Ward *In Manplan 1: Frustration*, *Architectural Review*, vol. 146 como referido em ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.163.

⁶⁰ ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.163.



040. *Pruitt-Igoe collapse series* (Saint Louis, Estados Unidos da América, 1972)

f. desconhecido

a. Minoru Yamasaki

claustrofobia e maus pressentimentos.⁶¹ A *Architecture Review* eventualmente cancelou a série por reacções hostis por parte dos leitores e grande queda dos números em circulação.

COR, DIGITAL E WWW

Em 1977, o crítico de arquitectura, Charles Jencks (1939), anunciou no seu livro *The Language of Post-Modern Architecture*, a morte do Modernismo com uma fotografia da destruição do complexo habitacional *Pruitt-Igoe* do arquitecto Minoru Yamasaki (1912-1986).

Segundo Elwall, o desenvolvimento da fotografia de arquitectura nos últimos trinta anos deve-se principalmente a três factores, o domínio pela primeira vez da cor, o interesse crescente apresentando por museus e galerias de arte e, pela introdução da tecnologia digital nos últimos dez anos.⁶²

A morte de Henk Snoek e de Richard Einzig em 1980, e as desistências de Shulman e de Stoller, deixaram a fotografia de arquitectura à mercê de uma nova geração de fotógrafos.

O artista Michael Rothenstein (1908-1993) num artigo seu intitulado “*Colour and Modern Architecture or the Photographic Eye*” afirmou que o arquitecto moderno imitava o fotógrafo, ele construía com luz e sombras, a preto e branco que negligenciava toda uma panóplia de cores e onde a maioria dos edifícios modernos eram concebidos com base num *chiaroscuro*.⁶³

O grande crescimento da fotografia a cores deu-se no final da década de 70 e início da de 80, onde a utilização da cor nos fotógrafos profissionais passou de 10% para 90% entre 1974 e 1989. Os principais motivos para esta alteração, não advêm de nenhuma teoria a favor da fotografia de arquitectura a cores, mas sim de uma pressão crescente dos publicitários onde a cor desempenhava um papel sedutor para cativar o consumidor e a crescente confluência entre o mundo da arquitectura e o mundo da moda e da publicidade. Pela primeira vez, a fotografia a cores tornou-se

⁶¹ ELWALL, Robert. In <http://www.culture24.org.uk/art/architecture/art76477> - retirado a 15.04.2014

⁶² ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.194.

⁶³ Micheal Rothenstein In *Architectural Review*, vol. 99, pág. 160



041. *Piazza d'Italia* (Nova Orleães, Estados Unidos da América, 1978)

f. Norman McGrath

a. Charles Moore

economicamente viável e os avanços técnicos tornaram-na mais apetecível para fotógrafos profissionais. Os editores também aderiram à mudança, estando frustrados com as limitações cromáticas, descobriram a natureza policromática da arquitectura, onde a *Unité d'Habitation* foi redescoberta pelo ritmo de cores fortes, que eram imperceptíveis nas fotografias de Lucien Hervé.

Fotógrafos como Stephen Shore (1947) e Joel Meyerowitz (1938), comprovaram o valor da fotografia a cores com publicações como *Cape Light* (1978) e *St. Louis and the Arch* (1980). A altamente detalhada fotografia a preto e branco cedia assim o seu domínio ao colorido da vida real.

O efeito da revolução da cor na prática da fotografia de arquitectura foi significativo. As dificuldades técnicas de trabalhar com a cor, nomeadamente em ambientes onde a iluminação era muito contrastada, seria necessário tirar várias fotografias de forma a obter uma foto com os níveis correctos de exposição. Este factor levou a muitos fotógrafos capturassem mais pormenores e menos vistas gerais interiores. Os pormenores foram responsáveis por um regresso à composição abstracta, onde a presença humana não está presente. Esta situação tornou-se recorrente na fotografia de arquitectura, a procura de uma composição mais simples, depurada, como o fotógrafo Richard Bryant (1947) afirmou, “em termos de linhas ou texturas, quando menos for visível, mais se consegue comunicar.”⁶⁴

Segundo Robert Elwall, se um pormenor fotografado por Bryant pode ser elucidativo de todo o sistema construtivo do edifício, caso este seja fotografado por alguém cujo conhecimento de arquitectura seja reduzido, pode-se tornar num *cliché*. Para Elwall, os pormenores utilizados como material para composições fotográficas abstractas tornaram-se num dos mais decadentes *clichés* da fotografia de arquitectura.⁶⁵

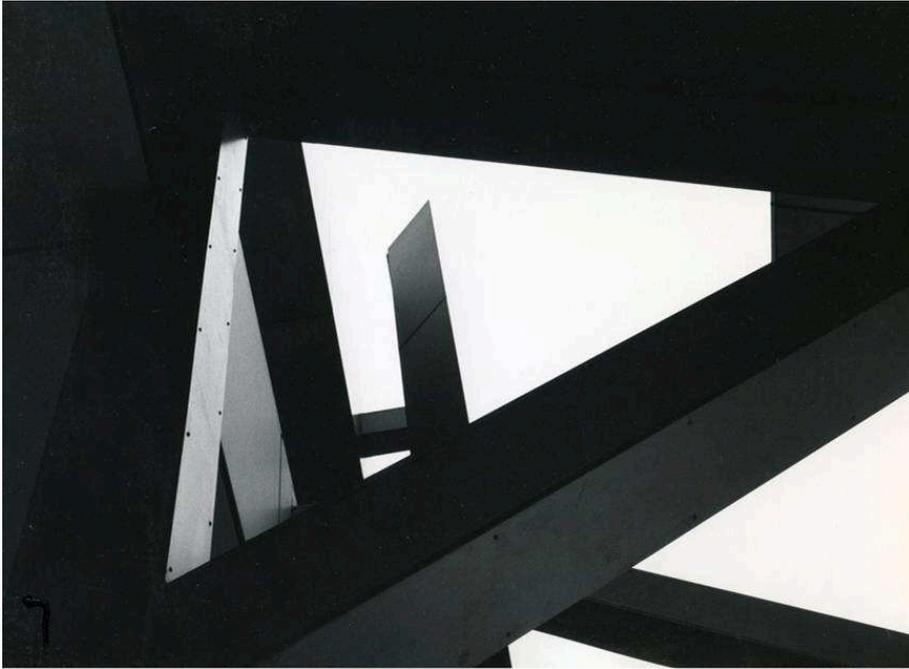
A proximidade entre a fotografia a preto e branco e o movimento moderno, levanta a questão se a relação da cor é semelhante aos movimentos pós-modernistas. Segundo Elwall, a utilização da cor na fotografia de arquitectura está associada à crescente utilização da cor na arquitectura contemporânea.⁶⁶

Enquanto Ezra Stoller fotografava a preto e branco o *High Art Museum* em Atlanta, do arquitecto Richard Meier (1934), Norman McGrath fotografava um dos edifícios mais

⁶⁴ Janet Abrams citada em ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.195.

⁶⁵ ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.196.

⁶⁶ *Idem*.p.197.



042. *Tepia Science Pavillion* (Tóquio, Japão, 1989)

f. Judith Turner

a. Fumihiko Maki



043. *Vitra Fire Station* (Weil-am-Rhein, Alemanha, 1993)

f. Hélène Binet

a. Zaha Hadid

importantes do Pós-Modernismo, a *Piazza d'Italia* do arquitecto Charles Moore (1925-1993). Nesta situação é perceptível a relação directa entre a fotografia e a arquitectura, onde a arquitectura cheia de cor é fotografada a cores e onde a arquitectura de um dos *New York Five* é realizada a preto e branco.

Segundo William Feaver, o Pós-Modernismo é o resultado de um *zapping* de uma biblioteca de imagens.⁶⁷

Pode-se afirmar que a fotografia a cores, teve um papel essencial na reputação de diversos arquitectos. O arquitecto mexicano Luis Barragán (1902-1988) ganhou um novo interesse por parte de arquitectos e do grande público, quando o seu fotógrafo de longa data, Armando Salas Portugal (1916-1996), expôs no *Museum of Modern Art* em Nova Iorque em 1978. O crescente interesse pelos arquitectos do Movimento *Art Nouveau* como Antoni Gaudí (1852-1926) e Victor Horta (1861-1947), deve-se a uma visão mais pluralista por parte dos críticos e historiadores pós-modernistas mas também auxiliados pela fotografia a cores, cujas características já anteriormente descritas se adaptam melhor à captura de espaços decorados. Segundo Elwall, não é por acaso que de todas as principais fotografias a preto e branco, raras são as obras de estilo *Art Nouveau*.⁶⁸

O domínio da cor na fotografia comercial nos últimos 30 anos, confirmou a fotografia a preto e branco como suporte de eleição para a fotografia documental e paradoxalmente como o principal suporte para a expressão artística. Esta tendência é evidenciada no trabalho da fotógrafa americana Judith Turner (1939) e da suíça Hélène Binet (1959). De formas diferentes, estas foram significativamente influenciadas pelo arquitecto John Hejduk (1929-2000), nomeadamente devido à seguinte afirmação: “é impossível ver a arquitectura em toda a sua complexidade de uma só vez. A arquitectura é feita de detalhes, fragmentos, materiais. E a ideia é possível ser captada num fragmento, num detalhe.”⁶⁹ Este sentimento redutor que influencia o trabalho de ambas as fotografas, onde em Turner a arquitectura é sintetizada aos seus elementos essenciais e capturada em séries abstractas. A fotografia de Binet tem um sentimento místico, mágico, onde os enquadramentos mostram detalhes muito particulares.

⁶⁷ William Feaver citado em ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004.p.197.

⁶⁸ ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004.p.198.

⁶⁹ TURNER, Judith. *Photographs Five Architects*, Londres: Academy Editions, 1980. p. 11.



044. *The Villas of Palladio, Villa Emo* (Fanzolo di Vendelago, Itália, 1984)

f. Philip Trager

a. Andrea Palladio



045. *Beirut* (Beirute, Líbano, 1991)

f. Gabriele Basílico

Apesar das semelhanças entre ambas, existem muitas diferenças. Enquanto que o trabalho de Turner alberga alguma ambiguidade e utiliza tons de cinzento pouco contrastado, as fotografias de Binet, caracterizam-se por um negro intenso, revelando uma permanente obsessão pelo jogo luz/sombra. Ambas reconhecem que é necessário sentir uma certa afinidade para com a arquitectura que estão a retratar, sendo que Turner reconhece que as fachadas detalhadas do Pós-Modernismo e Binet, a “falta de hierarquia dos detalhes e da forma”⁷⁰ no Movimento *High-Tech* não se coadunam com as suas respectivas abordagens. Esta situação não se poderia verificar num fotógrafo comercial, o facto de poder decidir não fotografar um determinado estilo de arquitectura. O trabalho de ambas as fotógrafas, é publicado e disposto em museus, nunca servindo para a divulgação da arquitectura em revistas da especialidade. Entre os principais exemplos de publicações de Binet encontra-se *The Inns of Court* (1996) e *Architecture of Zaha Hadid* (2000), sendo esta última trabalhada para que a fotografia tivesse um poder de síntese tornando desnecessário o auxílio a qualquer texto. São diversos os fotógrafos que apenas trabalham para museus e para publicações próprias, entre eles destacam-se Philip Trager (1935) e Richard Pare (1948), sendo o primeiro sensível às relações entre a arquitectura e o lugar e o segundo às relações espaciais na arquitectura de Tadao Ando (1941).⁷¹

Num ambiente urbano que se transforma e redesenha continuamente, onde a cidade se dissolve e o centro e o subúrbio se tornam cada vez mais entidades ambíguas, a fotografia a preto e branco tem-se mantido como o principal suporte. O fotógrafo-arquitecto italiano Gabriele Basilico (1944-2013) e os seus compatriotas como Mimmo Jodice (1934), Vincenzo Castella (1952) e Guido Guidi (1941) têm retratado esta natureza mutável da cidade, tentando perceber o tecido urbano contemporâneo. As fotografias desoladas, monocromáticas de Basilico apreendem a realidade urbana como se todas as pessoas tivessem desaparecido, deixando apenas as estruturas mais perenes. A atenção é dada a todos os edifícios, independentemente da sua qualidade, função ou dimensão, sendo importante a ausência de qualquer distração causada por veículos ou pessoas que normalmente habitam o espaço urbano. A metodologia de Basilico permanece igual independentemente do lugar onde ele se encontra, seja em Itália, em Barcelona ou Berlim, permitindo uma comparação tipológica da mesma forma que o casal Becher retratava estruturas industriais. Tal

⁷⁰ *Architects' Journal*, vol. 216, Dezembro 2002, p. 17 como referido em ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.198

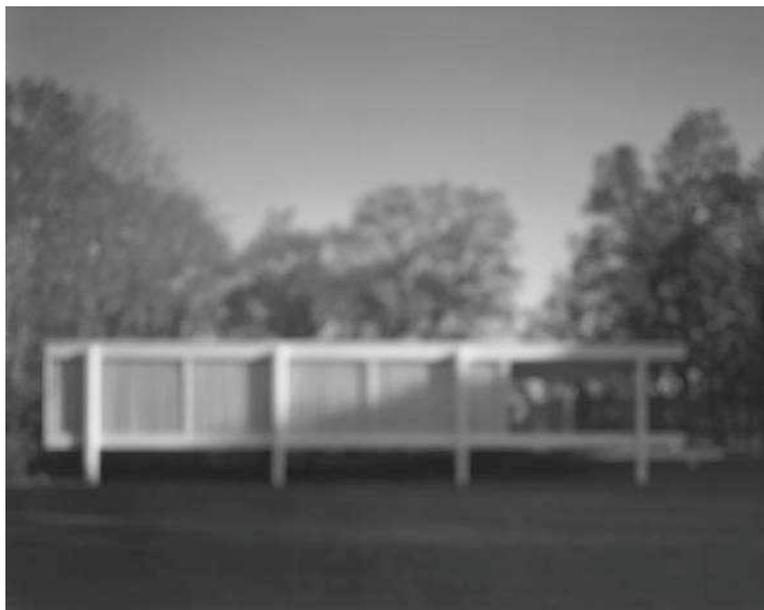
⁷¹ ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.198.



046. Palácio da Bolsa (Porto, Portugal, 2006)

f. Cândida Höfer

a. Joaquim da Costa Lima



047. *Farnsworth House* (Illinois, Estados Unidos da América, 2001)

f. Hiroshi Sugimoto

a. Mies van der Rohe

como as tipologias do casal Becher, as tipologias de Basilico permitem analisar as diferentes realidades construídas, sendo uma importante contribuição para a forma como nos apercebemos das cidades. As principais ideias que se podem retirar do trabalho destes italianos são: o optimismo do pós-guerra nunca se veio a concretizar, devido à negligência urbana, corrupção social e da cidade não crescer de uma forma contínua, deixando estruturas abandonadas por períodos indefinidos de tempo. Pode-se afirmar que este conjunto de trabalho prova ser altamente crítico, tal como foi o trabalho do fotógrafo inglês Patrick Ward perante os espaços urbanos deixados pelo Modernismo.⁷²

Fotógrafos como Basilico, Turner e Binet, beneficiaram de uma crescente atenção dada por museus, galerias de arte e colecionadores. Esta tendência tem sido acelerada por uma diluição das esferas entre a fotografia e a arte. Para aqueles, com formação em arquitectura, como Bryant, Basilico e Steve Rosenthal (1940) a relação com a arquitectura é directa, sendo que para outros, cujas formações não são em arquitectura o seu principal objectivo é a análise social, politica e cultural. Entre estes, encontram-se os fotógrafos japoneses, Hiroshi Sugimoto (1948) e Ryuji Miyamoto (1947) e os alemães formados pelo casal Becher, Thomas Ruff (1958), Thomas Struth (1954), Andreas Gursky (1955) e Candida Höfer (1944), cujos trabalhos são “devorados” por museus e galerias de arte. Enquanto as fotografias de Turner e Binet procuram interpretar a arquitectura, as fotografias de Gursky como a desapaixionada, hiper-realista fotografia do Banco de Hong Kong e Shanghai (1994) do arquitecto Norman Foster (1935), ultrapassam a análise formal da arquitectura para enfatizar o carácter robótico, a natureza desumana da sociedade contemporânea, como parte de uma ampla investigação sobre espaços sobrepovoados.⁷³

Apesar das diferenças significativas entre os fotógrafos-artistas, existem várias características semelhantes. A utilização de impressões em grandes formatos, imitando a pintura, as séries produzidas em reduzidos números de forma a controlarem a procura/oferta dos mercados específicos; a normal representação da arquitectura é sempre trabalhada como se de um produto artesanal se tratasse, sendo a colecção *Architecture* de Sugimoto um claro exemplo.

⁷² ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.199.

⁷³ *Idem*



048. *Construction CCTV* (Pequim, China, 2005-2011)

f. Iwan Baan

a. OMA



049. *Construction CCTV* (Pequim, China, 2005-2011)

f. Iwan Baan

a. OMA

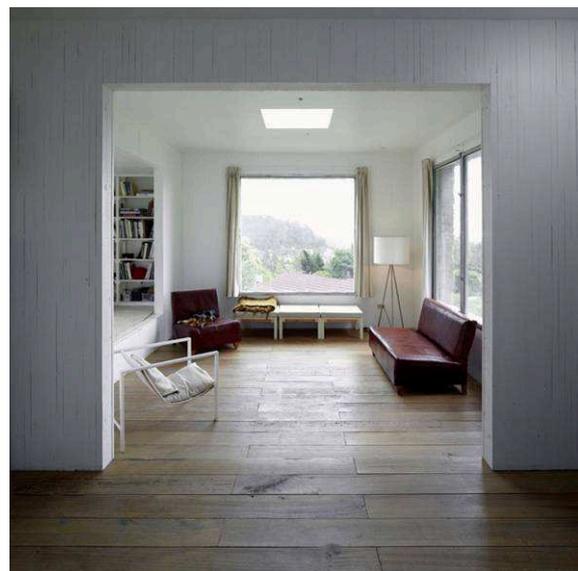
Os últimos 10 anos foram marcados pelo grande desenvolvimento das tecnologias digitais tanto na fotografia como na arquitectura.

O desenvolvimento de sensores digitais capazes de igualar a definição obtida por máquinas fotográficas de grande formato aliada à facilidade de transmissão e edição ditaram a sua utilização pelos principais fotógrafos comerciais da actualidade. A utilização de programas de *software* como o *Photoshop* ou o *Aperture*, permitiram um controlo mais rápido e com uma variedade infindável de opções passíveis de alterar a imagem. Admitem corrigir situações de grandes diferenças lumínicas, facilitando a correcta exposição da imagem, ajustes de perspectiva, obliteração de pessoas e objectos, mas também a alteração da própria arquitectura conforme o trabalho do belga Filip Dujardin (1971). Outro principal avanço potenciado pelas tecnologias digitais foi a possibilidade de criar imagens, que simulam a arquitectura como se de uma fotografia se tratasse. Esta tecnologia denominada C.G.I. (*Computer Generated Image*) permitiu a clientes e arquitectos visualizarem as obras ainda em fase de estudo, sendo quase nula a diferença para uma fotografia.

Iwan Baan (1975), Fernando Guerra (1970) e Cristobal Palma (1974), geração que beneficiou da crescente utilização da *Internet*, conseguindo num curto espaço de tempo difundir as suas reportagens publicadas nos seus próprios sites ou em plataformas de arquitectura. A facilidade em reproduzir a imagem digitalmente, possibilitou o conhecimento por parte do público de novas obras quase instantaneamente.

Iwan Baan, inicialmente destacou-se pela criação de uma imagem panorâmica interactiva 3D que permitia a visualização na totalidade de um ponto fixo no interior ou exterior da obra arquitectónica. Rem Koolhaas (1944) influenciado pelo carácter documental e de fotojornalismo de Baan, aceitou que este documentasse todo o processo de construção da torre para a Televisão Chinesa em Pequim. Baan aproveitou para documentar a construção da aldeia Olímpica que contava com obras dos principais arquitectos mundiais tendo assim começado inúmeras parcerias.

As plataformas de arquitectura presentes na *Internet*, como o *Archdaily*, *Archinet*, com várias publicações diárias ganharam um imenso impacto em detrimento das publicações em papel. Apresentam projectos dos mais diferenciados continentes e arquitectos sem preocupação crítica, apenas pela notícia, sendo os próprios arquitectos e fotógrafos de arquitectura quem controlam o fluxo a que as notícias são



050. e 051. *Casa Cien* (Lo Pequen, Chile, 2011)
f. Cristobal Palma
a. Pezo von Ellrischausen

apresentadas. O desejo do arquitecto em dar a conhecer o seu trabalho, o desejo do dono em rentabilizar o seu investimento e o desejo do fotógrafo em ganhar notoriedade alimentam as plataformas de arquitectura. A crítica de arquitectura sendo quase inexistente nas principais plataformas, existe apenas em *sites/blogues* pessoais de uma forma constante, estando particularmente reservada a publicações em papel. A fotografia de arquitectura em circulação nas principais plataformas de arquitectura, sendo possivelmente demasiado cedo para perceber novas tendências, caracteriza-se por uma continuidade ao corpo de trabalho desenvolvido desde a segunda metade do séc. XX. A influência herdada do fotojornalismo, documentando a vivência real dos edifícios com os seus utilizadores e com a envolvente, utilizando geralmente pontos de vista clássicos pontuados ocasionalmente por vistas mais arrojadas; a utilização da cor, com contrastes que variam essencialmente das condições climatéricas e composições geralmente mais cuidadas que no fotojornalismo.

Os principais estilos arquitectónicos da actualidade, faltando a necessária distância temporal para os classificar devidamente, encontram o Regionalismo Crítico, herdeiro do Pós-Modernismo presente na obra de Siza Vieira (1933), Rafael Moneo (1937), Tadao Ando e Peter Zumthor (1943); o Desconstrutivismo na obra de Rem Koolhaas, Zaha Hadid (1950), Peter Eisenman (1932), Daniel Libeskind (1946), Frank Gehry (1929) e Bernard Tschumi (1944) e o Movimento *High-Tech* na obra de Norman Foster (1935), Renzo Piano (1937), Richard Rogers (1933) e Jean Nouvel (1945).

O Regionalismo Crítico apesar de ter surgido na segunda metade do século passado através das obras de Alvar Aalto (1898-1976) e Jorn Utzon (1918-2000), pela necessidade de devolver um carácter humano e de lugar à Arquitectura Moderna, mantém-se presente na actualidade através da obra literária e arquitectónica de Peter Zumthor, Juhani Pallasmaa (1936) e Steven Holl (1947). Tendo como base a fenomenologia, corrente filosófica que estuda a percepção do espaço através da conjugação dos materiais, texturas e formas de modo a perceber uma certa atmosfera no seu contexto cultural.⁷⁴

O Desconstrutivismo surgiu na década de 70, pela colaboração do filósofo francês Jacques Derrida (1930-2004) e do arquitecto Peter Eisenman como uma reacção ao Modernismo e essencialmente ao Pós-Modernismo. Este movimento foi bem

⁷⁴ KENNETH, Frampton. *História crítica da arquitectura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.p.397.



052 e 053. *Galaxy Soho* (Pequim, China, 2014)

f. Fernando Guerra

a. Zaha Hadid e Patrick Schumacher

caracterizado numa das suas primeiras obras em 1978, quando Frank Gehry, ao realizar a sua residência nos subúrbios de Los Angeles, “des”construiu com um jogo de massa e planos, a própria ideia da casa⁷⁵.

O movimento *High-Tech* também emergiu na década de 70, inspirado nos projectos utópicos do Grupo *Archigram* dos anos 60, onde se procuravam estruturas leves modulares, o esqueleto da construção, as infra-estruturas essenciais para o funcionamento como parte do todo, os elementos pré-fabricados e a pele⁷⁶. O Centro *Pompidou* em Paris dos arquitectos Renzo Piano e Richards Rogers, construído em 1971 demonstra clara influência na arquitectura monumental e futurista de *Archigram*. O clima intelectual contra o Modernismo no Reino Unido traduziu-se numa abordagem com maior preocupação na integração da tecnologia e da natureza. Estes princípios são visíveis nas recentes obras de Norman Foster com a sede da *Mclaren* e o Museu de História Natural da Academia de Ciências da Califórnia de Renzo Piano.

⁷⁵ KENNETH, Frampton. *História crítica da arquitectura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.p.379.

⁷⁶ *Idem*.p.368.



054. *Salt Lake Institute* (Salt Lake, Estados Unidos da América, 1977)

f. Ezra Stoller

a. Louis I. Kahn



055. *Pamatnik Vitkov Praha I* (Praga, República Checa, 2004)

f. Candida Höfer

a. Jan Zázvorka

CAPÍTULO II - A ANÁLISE DA IMAGEM

A fotografia de arquitectura não é documentação puramente racional de uma dada realidade, nem uma expressão artística puramente livre. A captura de arquitectura construída resulta da combinação de meios técnicos e da capacidade expressiva do fotógrafo. Apesar de não existirem regras em como se cria uma fotografia de arquitectura, esta possui diversos factores que contribuem para uma boa imagem.

O conteúdo é o mais importante na fotografia de arquitectura. Para que este seja correctamente apresentado é necessário perceber como a fotografia pode influenciar a percepção do espaço construído. Para uma fácil análise, a imagem deverá ser decomposta nos seguintes factores:

O PONTO DE VISTA

O ponto de vista é um dos mais importantes factores para a fotografia de arquitectura e consiste na colocação do observador num dado lugar. Os pontos de vista principais são a vista frontal e vista diagonal.

A vista frontal enfatiza a geometria da fachada imitando o desenho do arquitecto. A vista frontal é utilizada para demonstrar a escala, proporção e simetria/assimetria do edifício. A utilização de apenas um ponto de fuga direcciona o olhar do observador para o centro do edifício. A vista diagonal, aquela que olha para o canto do edifício, informa o observador da volumetria e relação do edifício no seu contexto. A utilização de dois pontos de fuga tende a direccionar o olhar pelas fachadas do edifício. Pela sua natureza possui linhas diagonais que conferem movimento e dinamismo. Esta vista proporciona primeiro, texturas, e segundo, a percepção da volumetria do objecto construído e da sua envolvente.

A vista frontal e diagonal são as principais vistas da fotografia de arquitectura, sendo que alguns fotógrafos caracterizam-se por destacar apenas uma. No trabalho de Ezra Stoller é perceptível a grande utilização que faz da vista diagonal e no trabalho de Cândida Höfer pela sua catalogação de espaços construídos utiliza maioritariamente a vista frontal.



056. *United Engineering Center* (Nova Iorque, Estados Unidos da América, 1961)

f. Ezra Stoller

A LINHA DE VISTA

A linha de vista caracteriza-se pela inclinação que esta toma relativamente aos planos que compõem a arquitectura. Na sua maioria, a fotografia de arquitectura respeita uma linha de vista paralela ao solo, de forma a evitar distorções não naturais para o olho humano. Equilibra também, dependendo da escala do edifício, a fotografia em três partes iguais sendo num plano mais próximo, o solo que vem ao encontro do observador, ao centro o edifício portador da mensagem da fotografia encimado pelo céu geralmente neutro. A linha de vista paralela ao solo é também muito utilizada na fotografia de interiores.

Através de lentes *tilt/shift*, a inclinação da linha de vista pode ser alterada sem ocorrer distorção, sendo utilizado para remover uma parte significativa do plano do solo ou do céu, colocando em evidência o edifício como é perceptível na obra de Ezra Stoller.

Pode-se afirmar que a linha de vista paralela ao solo como uma convenção clássica que olha naturalmente para o horizonte e reproduz a perspectiva clássica de um ponto de vista ao centro utilizado no Renascimento Italiano.

Quando ocorre uma inclinação acentuada na linha de vista, denomina-se picado quando olha para baixo e contra-picado quando olha para cima. Estas linhas de vista procuram criar tensão acentuando perspectivas sendo, maioritariamente, utilizadas para acessos verticais em edifícios, como caixas de escadas e átrios. Quando utilizadas no exterior servem para criar composições formais com texturas da fachada e para mostrar o edifício ou praça com a sua envolvente próxima, como uma vista de pássaro sobre a cidade.

A linha de vista pode ser esticada ou reduzida dependendo da lente utilizada. A grande angular afasta o objecto, reduzindo-o apesar da proximidade do fotógrafo. Acentua a convergência de linhas de força para o centro. O oposto acontece com a tele-objectiva que aproxima o objecto, reduzindo o efeito de perspectiva. A visão natural corresponde a cerca de uma distância focal igual a 50mm. Sem a grande angular a fotografia de interiores seria apenas fotografia de detalhes.



057. Sem nome

f. Autor desconhecido (atribuída a Ezra Stoller)

A COMPOSIÇÃO

“A composição, ou geografia interior da mensagem visual, é um dos seus utensílios plásticos fundamentais. Tem um papel essencial na hierarquização da visão e, portanto, na orientação da leitura da imagem”⁷⁷

A fotografia é restringida por um limite, o enquadramento do real, que não permite ver para além deste. Esta condição obriga a que o objecto seja acondicionado de forma a respeitar este limite. O fotógrafo pode sugerir o que se encontra fora-de-campo pela forma como utiliza o limite. O encontro de linhas de força visuais com os cantos da fotografia acentuam a percepção de que o espaço se encontra fixo. Quando são deixados espaços negativos junto ao limite, o observador elabora uma imagem mental espontânea do que se encontra fora-de-campo.

A composição na fotografia de arquitectura procura o equilíbrio gráfico, rejeitando do enquadramento todos os elementos que possam criar desarmonia. Existem muitas semelhanças entre a composição arquitectónica e a composição fotográfica. Tal como arquitecto ordena o movimento dos corpos no espaço, o fotógrafo utiliza os planos e linhas de força para encaminhar o olhar. É este controlo sobre o olhar que concede uma interpretação pessoal sobre a obra de arquitectura.

A COR, LUZ E CLIMA

A cor tem um papel preponderante na fotografia de arquitectura pelo facto de conferir um ambiente natural comparativamente à fotografia a tons de cinzento. A falta de cor na fotografia afasta-a da realidade permitindo ao observador se concentrar na forma, textura e contraste de luz da arquitectura. A fotografia a tons de cinzento é possivelmente a manipulação mais evidente na fotografia de arquitectura praticada actualmente.

Uma Arquitectura com muita cor, torna-se mais difícil de harmonizar dentro do limite que é a fotografia. Uma fotografia desequilibrada torna-se numa imagem pouco atraente. Talvez, por esse motivo, se encontra uma paleta tão reduzida nos projectos de arquitectura contemporânea. Tendo em conta que a envolvente poderá conter um

⁷⁷JOLY, Martine *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, p. 112.



058. Casa em Alcobaça (Alcobaça, Portugal, 2014)

f. Fernando Guerra

a. Aires Mateus



059. Plataforma das Artes e da Criatividade (Guimarães, Portugal, 2014)

f. João Morgado

a. Pitágoras Arquitectos

cromatismo ainda mais diverso deixando a obra de arquitectura e a obra fotográfica difícil de conciliar.

Pode-se conceder sentimento através das escolhas das cores, da luz e das condições atmosféricas. Uma reportagem de um edifício com acabamento branco realizada num dia nublado com neve, será diferente caso o mesmo edifício seja reportado com um céu limpo, um sol forte sobre um prado verde. A luz e as condições atmosféricas geralmente tendem a ser utilizadas para maximizar o impacto da obra de arquitectura. A opção de fotografar no crepúsculo, onde as luzes interiores já se encontram acesas convidam ao recolhimento, o contraste de luz é esbatido com um céu geralmente emotivo. Os principais fotógrafos de arquitectura portugueses da actualidade utilizam o crepúsculo para evitar grandes contrastes de luz/sombra.

A utilização de luz artificial pode ser efectuada de duas formas: a utilização da luz disponível na obra de arquitectura ou com recurso a diversos equipamentos. O recurso a equipamentos de luz alternativos tem como objectivo realçar determinados pormenores, ou até mesmo evitar que ocorram grandes diferenças lumínicas de forma a obter uma imagem mais equilibrada. Recordo agora o comentário de Sir John Betjeman sobre a dupla de fotógrafos Dell & Wainwright:

*They could make anything look
wonderful by putting bright lights on it
and giving it shadows.*⁷⁸

O OBJECTO FOTOGRAFADO

A qualidade estética da obra de arquitectura é essencial para a qualidade estética da fotografia. A obra de arquitectura define qual o tipo de abordagem que o fotógrafo deve tomar. Uma obra que respeita a simetria, o equilíbrio formal, a fotografia deverá apresentar essas qualidades.

Através de vistas sequenciais, uma *promenade*, é possível ao observador aperceber-se ainda de forma limitada, do volume e da qualidade espacial e funcional da

⁷⁸ Sir John Betjeman citado em ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.123.



060. *New day* (Dubai, Emiratos Árabes Unidos, 2011)

f. Alisdair Miller



061. *Silence..* (Dubai, Emiratos Árabes Unidos, 2010)

f. Alisdair Miller

arquitectura. Para um maior entendimento funcional da obra, recorre-se à fotografia dos diversos espaços com mobiliário e pessoas nas suas normais actividades, conferindo um ambiente natural. As pessoas e o mobiliário possibilitam também à fotografia compensar a composição e escala.

A PÓS-PRODUÇÃO

Após a reportagem fotográfica *in situ*, ao fotógrafo é permitida/desejada a manipulação de forma a se alcançar uma imagem mais forte de forma a produzir mais impacto no observador. A pós-produção actualmente efectuada em suportes digitais permite a total alteração da imagem inicial.

A pós-produção tem como principal finalidade a correcção do olho fotográfico para o olho natural. Por ainda não ter sido desenvolvida uma máquina fotográfica que imite o olho humano torna-se assim necessário o ajuste da imagem.

O exagero da manipulação fotográfica pode acarretar que a obra retratada não seja coerente com a da obra construída. Esta prática não é comum aos principais fotógrafos de arquitectura, sendo mais perceptível na comunidade amadora.

Resumindo, o fotógrafo através das diferentes escolhas pode induzir no observador as mais diversas emoções, controlando os parâmetros acima indicados. Ao optar pelo ponto de vista frontal, com linha de vista paralela ao solo, com luz natural difusa do fim do dia e enquadrar a arquitectura sempre ao centro da composição terá uma imagem tranquila pelo facto de se encontrar em harmonia e não haver elementos de desequilíbrio. A uma Arquitectura ortogonal, clássica, moderna, pode ser conferida dinamismo pela utilização de muitos ângulos picados e contra picados e com um grande uso de linhas diagonais com diferentes tipos de lentes de forma a acentuar essas mesmas linhas diagonais. A vontade do fotógrafo determina como a obra é apercebida. Em função do cliente, da revista de arquitectura, do crítico de arquitectura, o fotógrafo pode conceder as sensações que entender.



062. Giões, Alcoutim (Portugal, 1955)

f. Ordem dos Arquitectos

CAPÍTULO III – O VALOR DA FOTOGRAFIA DE ARQUITECTURA

O presente capítulo assenta na análise dos diferentes estados em que a fotografia de arquitectura é praticada e qual o seu contributo para o exercício da arquitectura, sendo abordada a fotografia de cariz documental, comercial e artística, segundo uma observação de natureza pessoal.

DOCUMENTAL

Um edifício pode ser retratado com a finalidade de testemunhar a sua existência num determinado tempo e espaço. No entanto, tal só é considerado se se assumir a fotografia como verdadeira, como não tendo sofrido qualquer alteração.

Desde o aparecimento da fotografia no séc. XIX, a mesma foi utilizada para catalogar e inventariar essencialmente a Arquitectura em decadência ou em vias de transformação. A fotografia conduz ao passado, faz parte da memória colectiva. Permite registar vivências que desapareceram, como por exemplo, as vielas de Glasgow retratadas por Thomas Annan ou as aldeias algarvias retratadas no Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa entre 1955 e 1960, onde é possível ter a percepção do ambiente envolvente. De que outra forma se poderia aceder a esse passado, que não existe mais, do qual não se tem memória?

Ouvi o meu pai dizer que o local onde habitamos foi outrora um jardim. Só a imagem pode corroborar esta afirmação, nada mais. A Fotografia permite abrir a “janela” ao observador. Sugere uma atmosfera, algo particular que atrai e que justifica e alimenta o trabalho do arquitecto. A fotografia revela quem somos ao mostrar o nosso passado. Coloca-nos nos braços maternos quando ainda não temos consciência de nós. Coloca-nos em lugares da nossa infância dos quais não temos memória.

Ao ver fotografias do espaço a intervir, na qualidade de arquitecto, estas permitem identificar as qualidades espaciais, que justificam o comentário de meu pai. Entender para reinterpretar. A noção de continuidade/ruptura para com o trabalho de quem conheceu e habitou o Algarve é essencial para o exercício arquitectónico.

De uma forma mais directa, pode-se questionar como seria Colónia hoje, após a reconstrução, sem as fotografias de August Sander?

Pode-se assim, considerar toda a fotografia como documental, uma vez que a mesma permite capturar um acontecimento, um lugar no tempo.



063. e 064. Casa em Figueirinha (Loulé, Portugal, 2014)

f. Alexandre da Luz Mendes

a. Cristina Rodrigues

Retratar vários locais e colocá-los lado a lado possibilita a análise de diferentes características por diferença ou similitude, assim como retratar o mesmo local durante tempos diferentes permite a análise da evolução e transformação desse mesmo local. Pode-se considerar que a fotografia documental facilita a comparação e análise da evolução do espaço construído, não só da cidade, mas também de edifícios em particular. Esta mesma comparação e análise auxiliam o discurso crítico, reforçando a necessidade de registo e catalogação do tipo de arquitectura que foi produzida e que se produz actualmente.

Numa recente reportagem fotográfica de uma obra ainda em curso, procurámos entender as decisões do arquitecto para a construção de uma moradia em particular. A estrutura proposta acentuava o contraste com a tipologia e a vivência da aldeia. Depois da publicação da reportagem tivemos a oportunidade de ver a relação do “antes e depois” da obra. Inicialmente, uma casa de duas águas, singela, em harmonia com as restantes. A imagem da casa que já não existe ficou latente na nossa mente. A fotografia documental é memória.

COMERCIAL

A fotografia de arquitectura de cariz comercial tem uma finalidade muito específica, divulgar a obra de arquitectura. De forma a perceber as suas ramificações pode-se fazer a seguinte questão. Para quem? Quem é o público-alvo da fotografia de arquitectura? Arquitectos? Críticos? Clientes?

Os clientes de um modo geral apenas examinam algumas fotografias de obras já executadas no sentido de indicar quais os ambientes que mais lhes agrada. Outros porém, reúnem diversos recortes de revistas com as suas preferências. No entanto, quando a obra se encontra concluída, geralmente não demonstram interesse pelas imagens das suas casas, devendo-se esta situação certamente por vivenciarem a casa sem a necessidade de mediação de uma imagem.

Para os arquitectos, a entrega da obra, é como se um filho seu emigrasse. Só o poderá ver esporadicamente. Essa condição leva o arquitecto a desejar boas fotografias que exponham a sua ideia materializada, normalmente quando estas ainda não sofreram com uso natural da sua ocupação.



065. Casa Fez (Porto, Portugal, 2011)

f. Fernando Guerra

a. Álvaro Leite Siza Vieira



066. Casa ML (Caxias, Portugal, 2014)

f. João Morgado

a. JPS Atelier

Por este motivo, para a maior parte dos arquitectos, a reportagem fotográfica deve ocorrer quando a obra se encontra ainda imaculada.

A fotografia serve também para mostrar aos amigos, o belo “filho” que temos, e nós queremos mostrá-lo a toda a gente. Queremos que toda a gente veja a qualidade do nosso magnífico trabalho. Isso leva-nos a contratar profissionais que sabemos, vão realizar as melhores fotografias, vão dissecar a nossa ideia e trespassá-la para uma colecção de belas imagens. Quando a reportagem chegar à revista, à plataforma *online*, todos nos irão felicitar pelo nosso “filho”, e quão belo ele é. A imagem da “casa” que permanece na memória, é a imagem ideal, perfeita.

No entanto, o “filho”, vai envelhecendo e as duas visões vão-se distanciando. Talvez seja por isso, que aos olhos dos nossos pais, somos sempre crianças.

As plataformas de arquitectura são como uma creche. Estão cheias de bebés. Para uma pessoa sem ligação afectiva a nenhum desses bebés, poderá vaguear pelos corredores, achando uns mais bonitos que outros, mas chegando ao fim, dificilmente se irá recordar dos seus rostos. A única diferença é que os “bebés” nas plataformas de arquitectura têm o nome dos “pais” e onde “nasceram”. Raramente se encontra uma verdadeira história pela qual nos possamos interessar, possamos aprender, que nos ligue afectivamente a essa obra. Se contarem a historia de um bebé em particular, e que esta nos toque, dificilmente esqueceremos o seu rosto.

Aos arquitectos, deveria ser solicitado que visitassem menos “creches” e mais “lares de idosos”. Assim, poderiam compreender o que realmente é importante para que a sua obra envelheça bem, seja resiliente aos usos e ao tempo.

Os arquitectos são os principais consumidores de fotografia de arquitectura. Cabe a eles, seleccionar o tipo de produto que consomem. Se hoje assistimos a múltiplas publicações *online* diárias, é porque os arquitectos consumidores assim o exigem. Eles alimentam a plataforma em dois sentidos, ao contratar o fotógrafo e a visualizar os projectos. Quanto maior visibilidade tiver a plataforma, mais vontade terão os arquitectos de divulgar a sua obra, criando um ritmo cada vez maior de publicações.

Tanta energia para tão pouca informação.



067. e 068. Casa em Leiria (Leiria, Portugal, 2014)

f. Fernando Guerra

a. Aires Mateus

Cabe às entidades divulgadoras, plataformas, revistas, seleccionar, purgar os trabalhos que são submetidos para divulgação. Caso isso não aconteça, o ritmo continuará a acelerar, até que deixaremos de ver o quer que seja⁷⁹.

Cabe essencialmente ao arquitecto consumidor de imagens, moderação de forma a evitar o efeito *blasé*⁸⁰, em que qualquer tipo de sentimento crítico se torna impossível.

A fotografia de arquitectura comercial é acrítica, pois o fotógrafo não pode apresentar nada que reduza a imagem perfeita que os seus mecenas ambicionam.

ARTÍSTICA

A fotografia de arquitectura com cariz artístico é realizada principalmente por fotógrafos que exercem o seu trabalho de uma forma autónoma, sendo poucos os que possuem formação em arquitectura, os seus trabalhos encontram-se maioritariamente expostos em galerias de arte e museus.

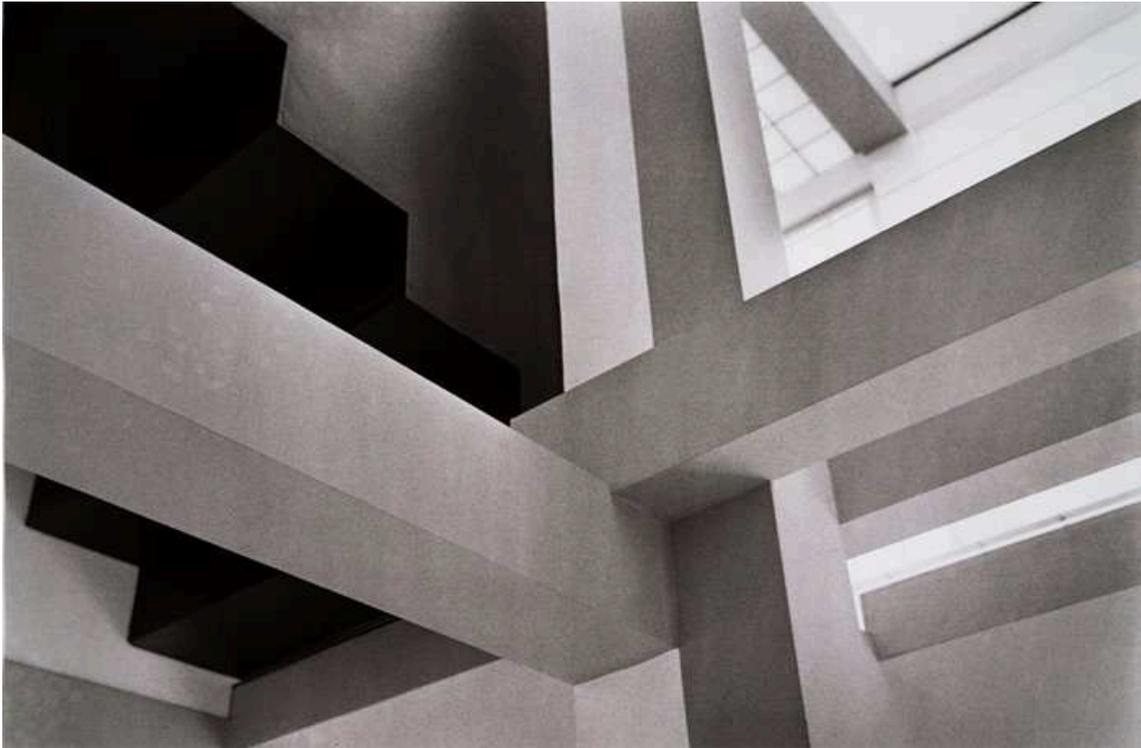
A fotografia artística de arquitectura possui duas vertentes. Uma, direccionada para a crítica, colocando em evidência situações peculiares do habitat construído e, outra, que procura interpretar a arquitectura, tornando-a numa experiência mais próxima do real.

A primeira, tende a ser uma experiência de carácter intelectual procurando impregnar no observador uma ideia nova, uma situação especial, de forma a conferir experiência como se de um testemunho trágico e inolvidável se tratasse. A segunda, de carácter sensorial busca apelar às qualidades espaciais através da procura do que é belo e harmonioso, que expire um estado de espírito particular.

A qualidade da fotografia de arquitectura artística pode apenas ser medida pelo próprio observador e quais as sensações que produzem neste.

⁷⁹ LIPOVETSKI, Gilles. *A Era do Vazio*. Lisboa: Relógio d'Água, 1983.p.42.

⁸⁰ LEACH, Neil. *A anestésica da arquitectura*. Lisboa: Antígona, 2005.p.66. – *Blasé*: mecanismo de autodefesa do indivíduo para se proteger do excesso de estímulos mentais.



069. *Frank Residence* (Connecticut, Estados Unidos da América, 1976)

f. Judith Turner

a. Peter Eisenman



070. *Therme Vals* (Vals, Suíça, 2006)

f. Hélène Binet

a. Peter Zumthor

Judith Turner e Hélène Binet são autoras de duas fotografias que permitem exemplificar o acima descrito. A fotografia de Turner da *Frank Residence* (1975) de Peter Eisenmann, representa um pormenor que deixa perceber a complexidade estrutural, revelando a ideia definidora da obra de arquitectura. A questão que se coloca é: terá Turner intencionalmente deixado a fotografia desequilibrada, de forma a criar um sentimento de desordem? Certamente que sim! Na qualidade de observador/arquitecto, essa imagem, melhor do que o texto, transparece o conceito de uma arquitectura conceptual, plástica que não se rege por uma ordem lógica da estrutura, do espaço e da função, indo contra o que devem ser as preocupações primárias da arquitectura. Contrariamente ao que acontece com Turner, Binet fotografa as Termas de Vals (1996) de Peter Zumthor, de forma a enfatizar o espaço entre os volumes, o contraste luz/sombra e essencialmente as texturas. Utilizando fotografias com composições equilibradas e planos próximos e afastados, fornecendo assim ao observador uma riqueza de texturas e, ao mesmo tempo, uma percepção espacial do lugar. Procura induzir no observador muitas das qualidades perceptíveis na obra arquitectónica.

A fotografia de arquitectura artística na sua forma perfeita aspira à transcendência através da contemplação.

CAPÍTULO IV – A ARQUITECTURA E A IMAGEM

A INSENSIBILIDADE

“As televisões, os faxes, as fotocopiadoras e os computadores converteram-se nas janelas virtuais da auto-estrada da informação, condutas de impulsos digitalizados que ligam o indivíduo a uma rede global de comunicações”⁸¹

A sociedade contemporânea, nas suas mais diversas formas tornou-se digital. O único intermediário, a máquina que o Homem utiliza para aceder a essa informação. Todo o trabalho, o social e o lazer do homem contemporâneo encontram-se ligados a esse dispositivo e em rede. O que seria do Homem contemporâneo sem essa máquina que o medeia perante o mundo? Essa máquina que emana uma luz constante, à qual o Homem não resiste. Ele sabe que aquela luz lhe permite contemplar um mundo diferente do seu mundo real. Passa muitas horas investigando por tudo o que lhe interessa. Sabe que a informação é necessária para o seu desenvolvimento enquanto elemento activo da sociedade. A exposição prolongada do homem perante essa máquina resulta numa sobre estimulação sensorial e mental. O fluxo contínuo de informação resulta numa perda de sentido do conteúdo. Ao Homem que *habita* esse espaço virtual resta-lhe a criação de um mecanismo de defesa. A esse mecanismo de defesa, Neil Leach chama de atitude *blasé*.

Os arquitectos e os fotógrafos contemporâneos não são alheios a esta realidade cada vez mais virtual, sendo os seus principais instigadores. O arquitecto por produzir uma arquitectura que adoptou a estratégia do marketing e da persuasão instantânea e cujos edifícios se tornaram produtos de imagens e separados da profundidade e sinceridade existencial⁸² e o fotógrafo por criar um dilúvio de imagens que nada têm para ver.

O arquitecto contemporâneo vê-se confrontado com a desterritorialização do seu campo de actuação, com a necessidade de desenvolver projectos para clientes e

⁸¹ LEACH, Neil. *A anestésica da arquitectura*. Lisboa: Antígona, 2005.p.13.

⁸² PALLASMAA, Juhani. *The eyes of the skin*. Chichester: John Wiley and Sons, 2005, p. 30.



072. Extracto do filme *Koyaanisqatsi: A Life Out of Balance* (Estados Unidos da América, 1982)

r. Godfrey Reggio

f. Ron Fricke (director de fotografía)

lugares que conhece apenas virtualmente. Não se trata de utopias ou de projectos tipo. Estamos perante níveis avançados de falta de referências sensoriais do lugar e da presença física do cliente. Como é possível ao arquitecto projectar o espaço para uma pessoa e um lugar que desconhece?

Segundo Juhani Pallasmaa, a arquitectura vernacular encontra-se intimamente ligada com o corpo, da mesma forma que um ninho está para um pássaro. As estruturas construídas pelas culturas tradicionais parecem ser fruto de um reflexo muscular, mais do que um produto da visão. Pallasmaa afirma que a arquitectura ocidental desde o Renascimento tem sido desenvolvida tendo em principal consideração a percepção visual, a harmonia e a proporção.⁸³

A predominância do papel da visão no Modernismo e Pós Modernismo acentuou a diferença entre a visão e os restantes sentidos, sendo esta posteriormente agravada pela massificação da imagem fotográfica e vídeo.

Numa realidade cada vez mais duplicada, onde todos os artefactos são produzidos para o prazer do olho, emerge a ideia de um corpo desabitado, insensível de tal forma que deixa de conhecer as qualidades tácteis intrínsecas dos corpos e dos materiais.

O MUNDO-IMAGEM

O homem de um país ocidental necessita da imagem para afirmar que existe. Afirma a sua condição material ao se ver representado numa imagem. Contrariamente a uma pessoa de um país não industrializado que sente que parte dela lhe é retirada quando é fotografada.⁸⁴

A fotografia apresenta sempre o passado. A realidade, o presente. Quando o nosso presente se encontra envolto de imagens, claramente estamos perante um presente imperfeito. A realidade perde significado e a imagem toma o seu lugar. Num mundo repleto de imagens, o tempo e o espaço diluem-se. O limbo é a condição perfeita da experiência virtual.

⁸³ PALLASMAA, Juhani. *The eyes of the skin*. Chichester: John Wiley and Sons, 2005.p.26

⁸⁴ SONTAG, Susan. *O mundo-imagem*. Como referido em SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004



073. Castelo da Cinderela, *Disneyland* (Paris, França)



074. *New York New York Hotel & Casino* (Las Vegas, Nevada, Estados Unidos da América)

a. Neal Gaskin

A cultura contemporânea procura assemelhar-se ao mundo da imagem. Esteticamente perfeita e intemporal. É, no entanto, apenas uma ilusão, uma fantasia do querer ser.

Las Vegas e a *Disneyland* utilizam os signos da cultura do espectáculo, a reapropriação de realidades distintas, dando-lhes uma nova vida. Apresentam “um mundo superficial, sem profundidade, onde a ironia reina acima do conteúdo e o *pastiche* se sobrepõe à sensibilidade histórica”.⁸⁵

Ao entrarmos no recinto da *Disney*, o Castelo da Cinderela surge sobre o horizonte imitando a imagem da marca. Durante a aproximação física temos a sensação de que é um Castelo verdadeiro, imitando os mais belos castelos europeus. Lentamente nos apercebemos que não tem janelas e que de alguma forma os espaços interiores devem ser diminutos. Finalmente entramos. Grande engano, apenas lojas de *merchandising*, impossível de subir ao Castelo. A fantasia inicial dá lugar à decepção, porque simplesmente não há nada para ver.

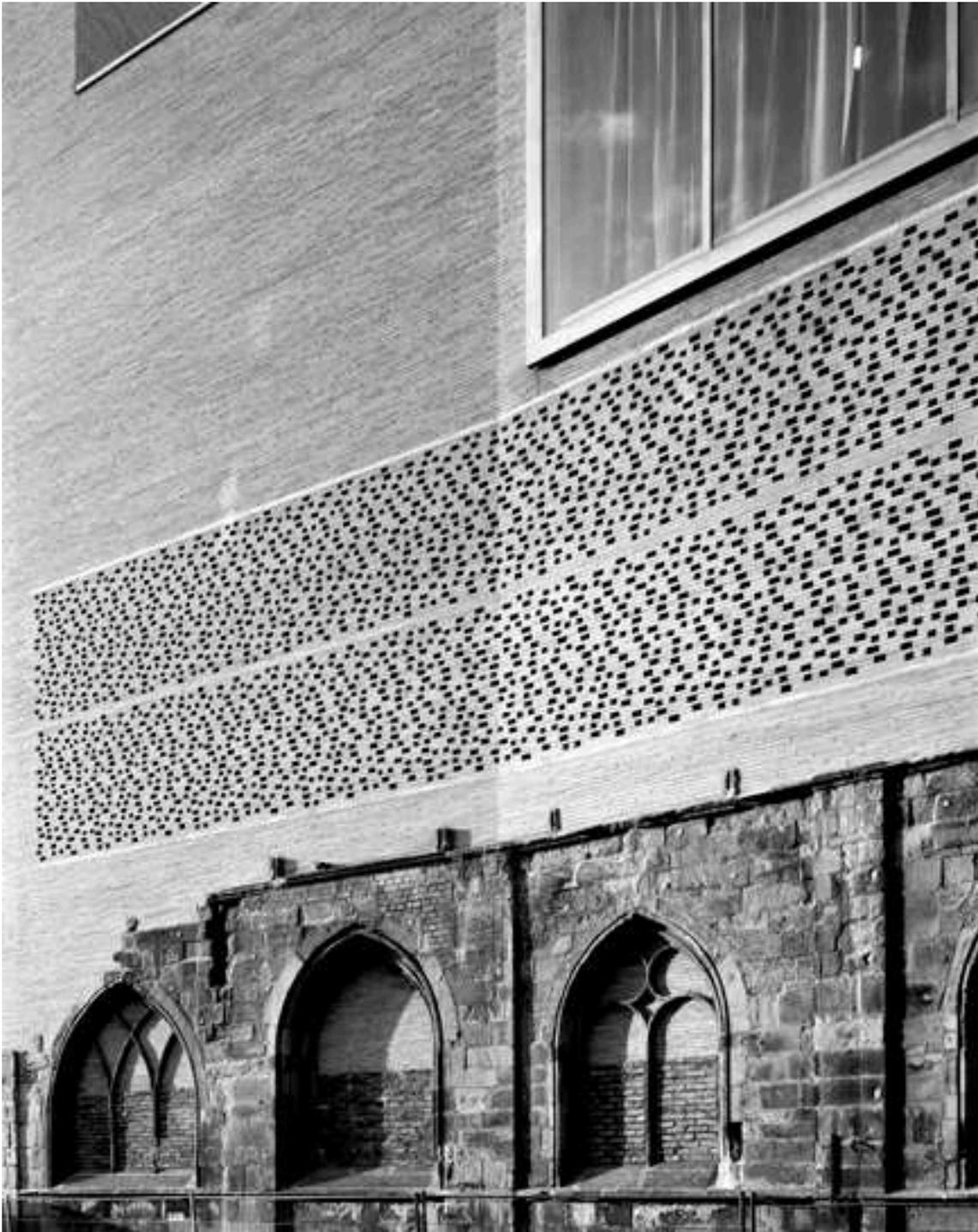
Quais as semelhanças entre Las Vegas e a *Disneyland*? Ambos são espaços de espectáculo e de entretenimento *ad aeternum*. São mundos de fantasia. Enquanto na *Disneyland* apenas temos actores, em Las Vegas as pessoas realizam o seu quotidiano. Vão à farmácia num “templo grego”, às compras num edifício projectado por um *starchitect* e trabalham em frente a uma esfinge de aparência egípcia. Verifica-se a disseminação do mundo-fantasia, no mundo real.

Muitos arquitectos contemporâneos adoptaram a linguagem da estetização, do efeito fantástico como forma de se nomearem de “radicais”, de sobressaírem sobre os demais.⁸⁶ A pouco e pouco, o mundo da fantasia vai espalhando as suas raízes sendo perceptível nos centros comerciais que hoje são pontos fulcrais das nossas cidades. Imitam as torres de igrejas, castelos e até mesmo as janelas decoradas da arquitectura tradicional algarvia às quais é impossível aceder.

Tal como o Castelo da Cinderela, repetem apenas os signos da arquitectura tradicional, signos esses que se encontram desprovidos de sentido. Reflectem uma paisagem deserta de valores culturais, uma profundidade inexistente, uma memória corrompida, um triunfo desprovido de sentido.

⁸⁵ LEACH, Neil. *A anestésica da arquitectura*. Lisboa: Antígona, 2005.p.122.

⁸⁶ *Idem*.p.120.



075. *Kolumba Diocesan Museum* (Colônia, Alemanha, 2008)

f. Hélène Binet

a. Peter Zumthor

A realidade presente não pode ser totalmente absorvida por imagens, nem estas devem cessar de existir. Utilizamos a fotografia e o vídeo para nos localizarmos no tempo passado, para lembrar o que já não volta. Alguém que esteja permanentemente a rever o passado, acaba por dissipar o presente. O sentimento *dasein*, de existir enquanto corpo/mente neste espaço-tempo requer uma determinada memória de acontecimentos passados. Que seja com fotografia e vídeos quando a mente disso não for capaz. Sabendo que, tal como as memórias são falíveis, as imagens podem não contar toda a verdade.

A IMAGEM HABITADA

Segundo vários autores, a corrente principal da Filosofia Ocidental desvalorizou o significado da imaginação e da imagem mental, ao ponto de ter negligenciado totalmente estas realidades.⁸⁷

A realidade tal como a conhecemos é o resultado dos estímulos recebidos pelo corpo e interpretados pela mente. A criação de imagens mentais encontra-se intrinsecamente associada à experiência física do corpo. As imagens mentais são desenvolvidas na mesma zona do córtex cerebral dedicado à visão e são apreendidas da mesma forma.⁸⁸

A percepção do eu, enquanto parte integrante deste espaço-tempo resulta de todas as faculdades humanas para lembrar e compreender vastas quantidades de informação que são armazenadas e organizadas através de fragmentos de esquemas mentais, imagens e sensações.

“A alma nunca pensa sem imagens”⁸⁹, já afirmava Aristóteles.

Pallasma diferencia dois tipos de imagem que influenciam a discernimento individual do observador. Existem imagens que ditam, manipulam e condicionam e outras que emancipam, concedem e inspiram. O primeiro grupo de imagens é utilizado para produtos de consumo e mensagens políticas. O segundo grupo ao qual Pallasmaa

⁸⁷ PALLASMAA, Juhani. *The embodied image*. Chichester: John Wiley and Sons, 2011. p.31.

⁸⁸ *Idem*. p.37.

⁸⁹ <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/a/aristotle148503.html> - dia 9/05/2014 às 19:37



076. 077. e 078. Casa em Segóvia (Segóvia, Espanha, 2013)

f. Fernando Guerra

a. CH + QS Arquitectos

chama de imagens poéticas, reforça a autonomia, independência e sentimento do eu.⁹⁰

As imagens artísticas profundas projectam um sentimento de pertença, de uma vida enraizada e mágica. Essas imagens encerram em si uma experiência de vida. São um caminho directo para o nosso ser profundo. É no subconsciente que as imagens poéticas encontram o solo fértil das sensações e influenciam o trabalho do arquitecto conferindo a este novas experiências.

Numa recente reportagem fotográfica, Fernando Guerra apresentou uma pequena casa em Segóvia, dos arquitectos CH+QS construída recentemente. O facto de se tratar de uma habitação unifamiliar indica que dificilmente o nosso corpo físico terá acesso aquele espaço, no entanto, a sua materialidade já foi reconstruída pela nossa mente. Os sentidos absorveram as qualidades tácteis da madeira áspera do exterior e envernizada do interior, o cheiro do solo húmido depois da chuva, o peso dos grandes caixilhos, o som da chuva a cair sobre a clarabóia.

A imagem permite-nos habitar espaços distantes, imaginando e reconstruindo os modelos reais de uma forma rigorosa ou não. Apesar de nunca termos tocado aqueles materiais em concreto, sabemos o que estes sentem.

A imagem poética é a imagem habitada pelo observador no sentido em que todo o seu ser está desperto e atento à informação dada pela imagem.

A IMAGEM CRIADORA

Quando trabalho num projecto, deixo-me guiar por imagens e ambientes da minha memória, que consigo relacionar com a arquitectura que procuro. (...) Enquanto estou a projectar procuro descobrir, o que significam as imagens, para aprender como se produz certas formas e ambientes imaginados.⁹¹

⁹⁰ PALLASMAA, Juhani. *The embodied image*. Chichester: John Wiley and Sons, 2011. p.21.

⁹¹ ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. p. 23



079. e 080. Casa GM (Silves, Portugal, 2012)

f. Alexandre da Luz Mendes

a. NAdA Arquitectos

O exercício do acto de projectar envolve todo o ser intelectual, com base na sua experiência mental e física. A interiorização do lugar despoleta na mente uma torrente de imagens de forma a integrar a arquitectura. O projecto começa com uma imagem mental, imperfeita e inacabada, que apela aos sentidos, como se de um sonho se tratasse. O desafio do arquitecto é tornar essa imagem em arquitectura palpável.

Em cada projecto recorre-se a fragmentos de imagens velhas, já utilizadas e vividas. Servem apenas para despoletar novas imagens, uma nova arquitectura que estará sempre condicionada a um lugar, uso e cliente específico. Com o avançar do projecto todas as imagens visam completar a imagem inicial.

Em 2008, tivemos oportunidade de desenvolver uma moradia unifamiliar para um casal suíço. O terreno com um acesso íngreme bastante acima da cota da moradia pré-existente que se localizava junto ao ribeiro. A ideia da casa surgiu numa ida ao local, junto à entrada do lote com vista privilegiada sobre o terreno e uma imagem irrompeu na mente. A imagem mental sobrepôs-se à imagem real, a ideia de dois volumes de duas águas ligados por outro de cobertura plana a delimitar um pátio interior. Esta imagem resolvia todos os problemas levantados até então e servia de base para organizar os espaços interiores de acordo com o programa. Com o natural desenvolvimento do projecto este sofreu consideráveis alterações mas sem nunca perder a imagem inicial. Hoje, volvidos 5 anos e a obra se encontrar concluída, é com enorme satisfação que se percorre o acesso entre a entrada do lote e da moradia. A convite dos donos, inicia-se uma refeição ligeira no pátio. Uma leve brisa, um céu azul em contraste com a telha branca. Passamos para o interior e a claridade do pátio ilumina a zona de refeições. É um espaço tranquilo, agradável na sua utilização. As horas passam rapidamente. No final de tarde sobre a luz ténue de Inverno, o sol alinha com o acesso do pátio, é hora de despedir dos atenciosos donos e aguardar ansiosamente por um próximo convite.

O acto de projectar não é linear e encerra em si uma multiplicidade de condicionantes no qual não é possível replicar fielmente o método utilizado anteriormente. Desde o início do trabalho como arquitecto, os projectos em que a imagem surgiu prontamente foram escassos e apenas uma se tornou arquitectura concreta. Apesar de ter início como uma imagem, é a obra que mais apela aos meus sentidos e na qual, a que mais gostamos de habitar. Sentimo-nos parte daquele lugar.

Neste sentido a imagem é criadora de arquitectura.



081. *Neues Museum* (Berlim, Alemanha, 2009)

f. Christian Richters

a. David Chipperfield com Julian Harrap

O ARQUITECTO E A IMAGEM FOTOGRÁFICA

Importância e Condicionamento

A imagem fotográfica revela-se importante no trabalho do arquitecto, pela forma como permite “habitar” lugares longínquos no espaço ou no tempo, contribuindo assim para uma cultura espacial mais ampla e rica. No entanto, a imagem não substitui a experiência física de se habitar um ambiente construído, permitindo apenas informar parcialmente a nossa mente, das texturas, da luz, do ambiente envolvente de forma a auxiliar a nossa reconstrução mental do espaço. Esta imagem mental será sempre um fragmento do objecto real, imprecisa, mas uma experiência própria e tão real quanto a nossa mente o permitir.

A fotografia de arquitectura condiciona a experiência da obra construída por retirar o factor surpresa de se habitar um espaço pela primeira vez, reduzindo assim a atenção e sensibilidade para com os diferentes elementos que compõem uma atmosfera particular. A apreensão e sensibilidade da arquitectura por parte do arquitecto, é maior quando este desconhece o espaço onde está prestes a entrar. O acima descrito pode ser verificado tendo em conta a visita efectuada ao *Neues Museum* em Berlim requalificado por David Chipperfield (1953) e Julian Harrap e ao *Kolumba Kunstmuseum* em Colónia, projectado por Peter Zumthor. As duas obras são volumetricamente complexas e extensas pela sua dimensão mas, que simultaneamente, trabalham com ritmos de massa, de textura e de luz de uma forma distinta, atraindo constantemente a atenção de quem frequenta o espaço.

Na visita ao *Neues Museum*, sabendo que apenas decorreram trabalhos de requalificação mas sem ter oportunidade de ver plantas, fotografias ou textos que caracterizassem a natureza dos trabalhos, este revelou-se uma agradável surpresa. Os padrões de tijolo maciço com diversas tonalidades e dimensões evidenciando as alterações ocorridas ao longo do tempo na estrutura do edifício, assim como a sua justaposição com os novos materiais, conferem um ambiente rico e acolhedor mesmo numa estrutura de grande dimensão. O baixo-relevo provocado por projecteis de armas de fogo nos pilares do pórtico sul, possivelmente da Segunda Guerra Mundial nunca teriam a mesma sensação se fossem apercebidos através de uma imagem, no



082. *Kolumba 01* (Colónia, Alemanha, 2007)

f. Hélène Binet

a. Peter Zumthor

entanto, neste caso em particular não se pode desvalorizar o imaginário colectivo criado em torno deste acontecimento do século passado.

No *Kolumba Kunstmuseum*, a surpresa ocorreu de uma forma distinta, tendo visualizado plantas e diversas fotografias do piso térreo, a zona superior do museu mantinha-se desconhecida. Visitamos o museu ao final da tarde, começando pela parte inferior onde se pode encontrar as ruínas de um templo romano. A luz natural fraca e difusa não enaltecia o jogo de luz que entrava por entre os tijolos maciços, tal como se pode verificar nas fotografias de Hélène Binet. Houve uma ligeira sensação de não poder habitar aquele espaço na sua condição mais triunfal, no entanto, todas as outras características como a forma do passadiço, o seu guarda corpos sobredimensionado, as colunas em betão polido, os vitrais da capela e o contraste entre a pedra gasta e o novo tijolo branco enriquecem o espaço da ruína. Ao acedermos ao piso superior onde se encontram as colecções do museu, este colmatou positivamente as nossas expectativas pela sua organização e simplicidade. Permitia o livre deambular entre espaços mais encerrados ou mais amplos, onde a cada esquina nos era oferecido uma nova perspectiva, fosse uma janela para o exterior, um pé-direito exageradamente alto, uma estátua barroca, ou um revestimento diferente do cinzento cimentício com o qual é revestido grande parte do museu.

Em ambas as situações, o não condicionamento *a priori* proporcionado por imagens ou plantas, tornou possível a contemplação do lugar de uma forma mais directa, sem intermediários, onde o nosso corpo físico e mental encontra o corpo da arquitectura. A imagem condiciona a nossa percepção do espaço, mas revela-se uma parte da nossa memória quando já habitamos o espaço nela representado. É neste ponto que se torna importante perceber a utilização que se faz da imagem, essencialmente por parte das pessoas responsáveis por intervir no habitat construído.

A imagem fornece aos arquitectos uma memória extra, faz reviver as sensações sentidas no espaço com a sua visualização. Relembra determinados pormenores, ambientes e contrastes anteriormente identificados, sempre que o arquitecto necessite.

Prática

Como vimos anteriormente, os principais consumidores de fotografia de arquitectura são os próprios arquitectos, sendo sua responsabilidade a forma como utilizam e



083. Casa em Boliqeime (Loulé, Portugal, 2002)

f. Fernando Guerra

a. Ricardo Bak Gordon

consomem a imagem fotográfica. Por que motivo, visualizam eles fotografias? Existem vários motivos que levam ao arquitecto procurar imagens de arquitectura, designadamente para ganhar uma cultura espacial mais ampla e diversificada, como forma de complemento aos estímulos quotidianos sentidos no seu ambiente construído; como fonte de inspiração para uma situação particular, por exemplo, diferentes formas de piscina, diferentes entradas numa moradia, etc.; para uma melhor percepção dos estilos e tendências do mercado de forma a redireccionar o seu público-alvo, na esfera comercial que é a realidade da grande maioria dos gabinetes de arquitectura.

A frequência com que os arquitectos observam imagens encontra-se relacionada com experiência espacial e prática de cada um, sendo os estudantes e jovens arquitectos os propensos a recorrer a estas. A sobre-exposição a uma vasta quantidade de imagens fotográficas intuitivamente podem moldar a cultura espacial do arquitecto caso este não seja crítico de forma a filtrar a informação que lhe é apresentada. Aos arquitectos com mais experiência, o recurso a imagens fotográficas é residual e muitas vezes quase inexistente, devido ao exercício contínuo da profissão os dotar de métodos de trabalho alternativos.

As imagens fotográficas de fácil acesso e as quais os estudantes de arquitectura mais recorrem são as que circulam nas plataformas *online*, nas revistas da especialidade com maior circulação, que se podem considerar como fotografias comerciais de arquitectura e que procuram divulgar uma obra nova ou um gabinete de arquitectura para fins comerciais. A fotografia comercial procura ser apelativa, através de uma composição formal forte. Não procura evocar um espaço, utiliza apenas as suas características para se fixar na mente do observador. Aos estudantes de arquitectura deveria ser ensinado a analisar as fotografias dos espaços arquitectónicos como imagens e não como ambientes construídos, pois o papel da fotografia em comunicar arquitectura encontra-se enraizado na academia assim como em muitos gabinetes de arquitectura.

A fotografia utilizada para aprendizagem da história e crítica de arquitectura deveria possuir características documentais e artísticas para apelar à memória e sobretudo aos sentidos, tendo em conta a impossibilidade de se visitar as obras de referência *in situ*.



084. Quarteirão em Lagos (Lagos, Portugal, 2014)
f. João Morgado
a. Vitor Vilhena



085. *Villa Escarpa* (Luz, Portugal, 2014)
f. Fernando Guerra
a. Mário Martins

A partilha

Tal como verificamos no primeiro capítulo, a fotografia beneficiou no final do séc. XIX da vontade dos promotores e arquitectos em divulgar as suas obras para fins comerciais e de renome. Podemos verificar que ainda hoje a fotografia desempenha este papel, com uma breve ida à livraria encontraremos obras de diversos arquitectos portugueses editadas em livro, sendo na sua grande maioria com fotografias da autoria de Fernando Guerra. Por que motivo estamos dispostos a despende uma considerável parte dos honorários para obtermos belas imagens das nossas obras? E porquê com o mais notório fotógrafo de arquitectura português? A obra acabada representa a materialização da ideia do arquitecto, o fim de um longo processo de estudo, execução, construção e constante diálogo com donos de obra, empreiteiros e entidades licenciadoras. Quando esta permanece fiel à ideia inicial, o arquitecto deleita-se e sente a necessidade de partilhar a sua obra. As principais razões que o levam a divulgar a sua obra é obter reputação e esperando com isso obter um número maior de encomendas. Desta promoção excepcionalmente surge alguma contrapartida comercial, tratando-se apenas de um luxo ocasional. Existe sim, uma real divulgação no meio artístico onde arquitectos irão absorver algumas qualidades dos projectos executados e no meio académico onde historiadores e críticos poderão aceder a esse conteúdo fotográfico de forma a corroborarem as suas análises. O arquitecto procura o reconhecimento do seu trabalho. Uma obra de arquitectura, uma reportagem fotográfica e uma extensa divulgação podem garantir esse esperado reconhecimento. Uma obra não divulgada é uma obra desconhecida para todos aqueles que não a habitam.

*Un arquitecto sin fotógrafo no es nadie. U buen arquitecto sin un buen fotógrafo no es nada. Los mejores arquitectos son en parte lo que los mejores fotógrafos les han hecho ser y parecer. Luis Barragán es Armando Salas Portugal y Mies van der Rohe es Richard Nickel. Le Corbusier es Lucien Hervé. Neutra es Julius Shulman y Richard Meier es Ezra Stoller.*⁹² – Alberto Campo Baeza

⁹² <http://www.archdaily.mx/mx/625675/dia-mundial-de-la-fotografia-javier-callejas-por-alberto-campo-baeza/> - dia 02/02/2015 às 19:41



086. e 087. *House N* (Oita, Japão, 2007)

f. Iwan Baan

a. Sou Fujimoto

Segundo Alberto Campo Baeza, os principais arquitectos tudo devem aos fotógrafos que retrataram as suas obras. Ainda hoje se assiste a parcerias relevantes como Sou Fujimoto e Iwan Baan, Pezo von Ellrichausen e Cristobal Palma, Aires Mateus e Fernando Guerra.

Este factor leva-nos a questionar que a nossa cultura arquitectónica muito deve à encomenda e partilha de reportagens fotográficas das mais diversificadas obras e lugares. Neste sentido, os arquitectos devem partilhar imagens que tenham uma sensibilidade com uma realidade particular, que procurem amplificar a cultura arquitectónica do observador.

Tendências

Neste subcapítulo interessa contextualizar os indícios de mudança na fotografia de arquitectura e algumas das suas implicações na percepção e exercício da arquitectura.

Gilles Lipovetsky caracteriza a sociedade contemporânea como uma sociedade apoiada na cibercultura⁹³ e com características hipermodernas⁹⁴, no sentido em que parte das interacções quotidianas se realizam no espaço virtual com um movimento contínuo de informação. Identifica também um paradoxo entre a cultura do excesso e da moderação, onde a cultura do excesso advém do tempo acelerado, da agenda preenchida, da urgência de fazer muitas e diversificadas coisas, de adquirir muitos e diversificados bens. A cultura da moderação é apercebida pelo retorno dos valores tradicionais, da memória, da consciência ambiental e social, procurando o autêntico, num mundo cada vez mais globalizado⁹⁵. Assiste-se hoje à recuperação de tecnologias analógicas em fotografia e a revalorização e reapropriação de técnicas construtivas vernaculares na arquitectura contemporânea. Ao mesmo tempo, as evoluções tecnológicas multiplicam-se e aperfeiçoam-se de forma a integrar sistemas digitais cada vez mais complexos de forma a apelar aos nossos sentidos até que tudo se encontre verdadeiramente conectado e em constante interacção. O mundo real converte-se rapidamente num mundo digital, onde toda a informação pode ser encontrada em poucos segundos. A título de exemplo encontram-se as tecnologias disponibilizadas pela *Google*, com o serviço *Google Maps* e *Google Street View* e o *web feed* nas redes sociais como o *Facebook*, *Instagram* e *Flickr*.

⁹³ <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cibercultura> - dia 18/06/2014 às 19:51

⁹⁴ <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hipermodernidade> - dia 18/06/2014 às 19:52

⁹⁵ *idem*



088. Printscreen do Google Streetview com Disney Concert Hall (Los Angeles, Estados Unidos da América, 2012)

f. Google Street View

a. Frank Gehry



089. Extracto do Vídeo: *Plataforma das Artes e da Criatividade* (Guimarães, Portugal, 2014)

f. Archmov (Ivo Tavares Studio)

a. Pitágoras Arquitectos

No âmbito da fotografia de arquitectura, as suas características mantêm-se constantes desde a banalização do suporte digital a partir do ano 2000, com o uso da cor e das técnicas fotográficas já apreendidas ao fotojornalismo desde o final da década de 70 do séc. XX. A imagem fotográfica apresenta um grande cuidado com a exposição de luz, assistida por *software* digital, mantendo toda a cena correctamente focada e legível. As principais diferenças encontram-se intrinsecamente ligadas à natureza de cada fotógrafo não sendo ainda perceptível estilos ou correntes muito definidas.

Segundo Cristobal Palma, o número e a qualidade dos fotógrafos de arquitectura aumentou significativamente com a redução no custo de equipamentos e com a facilidade em editar e publicar os seus trabalhos *online*⁹⁶. Afirmo também que com a mudança do suporte onde a imagem de arquitectura é consumida, do papel para o digital possibilita que qualquer fotógrafo apresente o seu trabalho sem uma escolha prévia de editores. Essa mudança de suporte permite também uma transição para o audiovisual. Desde 2010 que realiza curtas-metragens sendo um dos factores de diferenciação perante os principais fotógrafos de arquitectura contemporâneos.

No domínio da Internet e redes sociais, é perceptível uma crescente utilização do vídeo para a divulgação de arquitectura, mais acessível pelas rápidas ligações de Internet e grande difusão de máquinas vídeo de alta-definição. Estas permitem ao observador assistir a uma imagem acompanhada de som e tempo em que a narrativa facilita a transmissão de ideias e emoções.

O excesso de imagens publicadas e as suas limitações sensoriais e narrativas cedem agora lugar ao audiovisual, possibilitando ao consumidor de imagens de arquitectura uma leitura mais complexa e completa do objecto arquitectónico.

⁹⁶ <http://www.dezeen.com/2014/06/25/architectural-photographer-cristobal-palma-interview-digital-making-everyone-photography-experts/> html - dia 25/09/2014 às 21:48



090. *Rue des Ursins* (Paris, França, 1900)

f. Eugène Atget

CONCLUSÃO

Ao chegarmos ao final do estudo proposto, torna-se necessário reflectir sobre a análise efectuada nos capítulos anteriores, com o objectivo de perceber qual a importância da fotografia de arquitectura para os arquitectos e para a própria Arquitectura assim como identificar quais os principais factores de mudança.

A invenção da fotografia na primeira metade do séc. XIX, quase simultaneamente em França e no Reino Unido, tornou-se afortunada pela sua utilização retratar com maior precisão e rapidez as ruínas de edifícios do período clássico e medieval, que serviam de inspiração à arquitectura revivalista predominante na Europa. A fotografia permitiu a rápida circulação de imagens de arquitectura pelos *ateliers* sendo considerada como um relato indiscutível e verdadeiro, tendo, segundo Robert Elwall influenciado arquitectos como James Hay e Antoni Gaudí. A fotografia neste período serviu também para documentar as cidades industriais que iriam ser alvo de grandes intervenções, como Paris, Hamburgo, Glasgow e Londres. Por iniciativa pública e privada a fotografia permitiu o registo de edifícios e ruas com as suas atmosferas próprias, as quais desapareceram com as respectivas demolições. A circulação de fotografias permitiu também a colocação lado a lado de edifícios fisicamente e temporalmente distantes, possibilitando a comparação e catalogação. Neste período os arquitectos aperceberam-se do poder da fotografia em comunicar a arquitectura e solicitaram reportagens de grande equipamentos como a *Ópera Garnier*, a *Torre Eiffel* e a *Basilica do Sacré-Coeur*, em Paris.

Os desenvolvimentos técnicos e artísticos do final do séc. XIX e início do séc. XX, procuraram introduzir a ideia que a fotografia poderia ser mais do que um meio mecânico de capturar uma porção de realidade, mas um meio de expressar emoções ou uma ideia, um objecto artístico. Com o Pictorialismo a Fotografia procurou interpretar a Arquitectura através de diversas vistas fragmentadas, sem que para isso fossem necessárias vistas gerais dos edifícios, as fotografias de Frederick H. Evans são disso prova.

Na década de 20 do séc. XX, os ideais modernistas enunciados no Manifesto Futurista, levaram a uma nova estética fotográfica que rompia com a fotografia praticada anteriormente e que esteticamente muito devia à Pintura. O elogio da velocidade, da evolução tecnológica, da indústria, da juventude, e de tudo o que



091. *Ramsgate Municipal Airport* (Kent, Reino Unido, 1937)

f. Dell & Wainwright

representasse o triunfo tecnológico da Humanidade sobre a Natureza permitiram um estilo unificado das artes, personificada pela *Bauhaus* e por alguns dos seus principais intervenientes como Lazlo Moholy-Nagy e Aleksandr Rodchenko. Assiste-se também a um maior controlo da reportagem fotográfica por parte do arquitecto que percebe que uma boa reportagem fotográfica pode ser determinante para o seu próprio sucesso, servindo como exemplo a deslocação de Albert Meyer à Fábrica *Fagus* durante a reportagem de Edmund Lill de forma a assegurar que pontos de vista essenciais seriam fotografados. Neste período, nos Estados Unidos e no Reino Unido, a Arquitectura Moderna era vista como um produto estrangeiro, tendo sido fundamental o papel da fotografia para familiarizar os arquitectos e o público em geral com este movimento. Francis Rowland Yerbury foi influente ao publicar diversos livros que viriam a circular entre os arquitectos ingleses, fruto das suas viagens à República de Weimar.

A percepção por parte de arquitectos, editores e empresas do poder da fotografia para divulgar a obra de arquitectura consolidou-se nos anos 30 do séc. XX, reflectindo-se num maior controlo sobre os fotógrafos. Dell & Wainwright, dupla de fotógrafos bastante activa no Reino Unido era conhecida por ter instruções precisas dos editores das principais revistas de arquitectura de forma a obter uma imagem forte para a capa da revista, de forma a consolidar o número de leitores. As principais indústrias procuram também fotógrafos capazes de produzir imagens fortes das suas fábricas de forma a divulgar as suas marcas, como a *Siemens*, a *Fagus* e a *van Nelle*.

Alguns arquitectos deste período criticam o rumo que a fotografia e a própria arquitectura tomaram, como é exemplo o comentário de Sir Hugh Maxwell Casson ao afirmar que a “arquitECTURA tornou-se na criada da fotografia... Muitas dessas casas são imagens de casas”⁹⁷, ao comentar as fotografias da Casa *Finella*, concluída em 1936. As Fotografias da Arquitectura tornavam-se mais importantes que a própria Arquitectura. No entanto, segundo Philip Morton Shand, a Arquitectura Moderna nunca teria amadurecido sem uma nova visão fotográfica e vice-versa. Afirmou ainda que a base da Arquitectura e da Fotografia era a forma abstracta e que a revolução na técnica da fotografia de arquitectura revolucionou a própria crítica da arquitectura.⁹⁸

⁹⁷ *Architectural Review*, vol. 83, Fevereiro 1938, p.90

⁹⁸ *New Eyes and Old*, *Architecture Review*, vol. 7, Janeiro 1934, p.12.



092. *Central Beheer Office Building* (Apeldoorn, Países Baixos, 1974)

f. Johan van der Keuken

a. Herman Hertzberger

Com o final da Segunda Guerra Mundial assiste-se a um múltiplo discurso na abordagem fotográfica da arquitectura, onde cada fotógrafo exhibe a sua própria visão. A Fotografia tende a caracterizar-se pelo seu propósito e função, documentar a arquitectura tradicional, como Edwin Smith no Reino Unido, George E. Kidder Smith no Brasil e Itália e Yukio Futagawa no Japão; para ser apresentada em edições periódicas como Julius Shulman e Ezra Stoller nos Estados Unidos; Heikki Havas, Eino Mäkinen e Otso Pietinen na Finlândia; Jan Vernel nos Países Baixos onde se procura atribuir à fotografia de arquitectura uma conotação de prosperidade e sucesso; e uma nova tipologia apresentada pelo casal Becher na Alemanha, que irá ser a base da fotografia artística, onde a arquitectura é apresentada de uma forma estéril, repetitiva e quase abstracta. Este tipo de fotografia destina-se maioritariamente a ser apresentado em museus e galerias de arte, como um objecto de arte.

Na década de 60 do séc. XX, surge um movimento que procura devolver à fotografia de arquitectura um ambiente natural e quotidiano recusando a composição gráfica perfeita em que esta se apresentava. Para isso inspira-se em fotógrafos como Henri Cartier-Bresson e Walker Evans que fotografavam espaços construídos sem abdicar de capturar a vida neles presente. Fotógrafos como John Donat, David Moore e John Szarkowski vão fotografar as obras de arquitectos como Aldo van Eyck e Herman Hertzberger que partilham uma visão da arquitectura habitada e não como um objecto meramente visual. A série *Manplan* publicada pela *Architecture Review* em Setembro de 1969 é o culminar deste movimento ao criticar firmemente a arquitectura moderna realizada nos subúrbios ingleses.

No final da década de 70, a fotografia a cores sofreu um crescimento significativo pressionada por publicitários que a utilizavam para cativar mais consumidores. Os arquitectos redescobriram obras como a *Unité d'Habitation* com as suas cores puras, anteriormente imperceptíveis nas fotografias de Lucien Hervé. O aparecimento da fotografia a cores está segundo Robert Elwall directamente relacionada com a utilização de mais cor nas obras arquitectónicas tal como é possível perceber nas principais obras do movimento Pós-Moderno, como a *Piazza d'Italia* em Nova Orleães do arquitecto Charles Moore ou a *Neue Staatsgalerie* em Estugarda dos arquitectos James Stirling e Michael Wilford. A utilização da cor na fotografia e as suas dificuldades técnicas de forma a evitar aberrações cromáticas irá levar muito fotógrafos a se focarem apenas em detalhes, que poderiam ser elucidativos do sistema construtivo do edifício, caso fossem devidamente pensados, ou tornar-se num



093. *Philips Exeter Academy Library* (Exeter, Estados Unidos da América, 1971) (C.G.I.)

f. Alex Roman (modelação e renderização da imagem gerada digitalmente)

a. Louis I. Kahn

dos mais decadentes clichés da fotografia de arquitectura. Com o domínio da cor na fotografia de arquitectura de carácter comercial, a fotografia a preto e branco tornou-se o suporte de eleição para a fotografia de carácter documental e artístico.

A última grande mudança na fotografia de arquitectura ocorre com o aparecimento das tecnologias digitais que irão alterar a forma e a velocidade com que esta é divulgada. A sua veracidade é também colocada em questão pela facilidade na adulteração/aprimoramento da imagem ou até mesmo na representação de espaços não edificadas através de programas de CGI. A facilidade de difusão e leitura da fotografia colocou-a sempre em posição de destaque face ao texto, tornando-se assim o veículo para ensinar, informar e inspirar arquitectos. Esse privilégio repetido até à exaustão, esse fluxo contínuo de informação resultou numa sobre estimulação sensorial e mental e uma consequente perda do sentido do conteúdo da imagem assim como da arquitectura.

Neste sentido verifica-se uma deslocação de fotógrafos para o formato vídeo, permitindo utilizar as técnicas fotográficas e dotá-las de uma nova dimensão, de uma nova narrativa, apenas disponível pelas novas máquinas fotográficas equipadas de sistema vídeo aliadas à facilidade de transmissão de grandes quantidades de dados por Internet.

A fotografia de arquitectura continuará a sua adaptação a esta nova realidade forçando cada fotógrafo a repensar o seu papel na contribuição para a divulgação e reconhecimento da Arquitectura, seja através de novas tecnologias ou novos movimentos estéticos/teóricos.

Assim sendo, cabe ao arquitecto promover e partilhar a boa fotografia de arquitectura, aquela que procura induzir no observador o máximo das qualidades perceptíveis na obra construída, apesar das devidas limitações, aquela que sugere uma atmosfera particular, aquela que coloca em evidência um detalhe capaz de fazer compreender toda uma obra, aquela que apela a todos os sentidos, aquela que inspira a novas formas.



094. *The Ossuary in Winter* (Modena, Itália, 1986)

f. Luigi Ghirri

a. Aldo Rossi

BIBLIOGRAFIA

- AMAR, Pierre-Jean. *História da fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2007
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Lisboa: Editora 90º, 2005
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2006
- BATE, David. *Photography*. Oxford: Berg, 2009
- BAUDRILLARD, Jean. *O crime perfeito*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996
- BOTTA, Mario. *Ética do construir*. Lisboa: Edições 70, 1998
- BAURET, Gabriel. *A fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2006
- BENEVOLO, Leonardo. *A cidade e o arquitecto*. Lisboa: Edições 70, 1998
- COTTON, Charlotte. *The photography as contemporary art*. Londres: Thames & Hudson, 2004
- ELWALL, Robert. *Building with light*. Londres: Merrel Publishers, 2004
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998
- LEACH, Neil. *A anestésica da arquitectura*. Lisboa: Antígona, 2005
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. Lisboa: Relógio d'Água, 1983
- GERVEREAU, Laurent. *Ver, compreender, analisar as imagens*. Lisboa: Edições 70, 2007
- HEINRICH, Michael. *Architectural photography*. Basileia: Birkhauser, 2009
- HUISMAN, Denis. *A estética*. Lisboa: Edições 70, 2000
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 2007
- KENNETH, Frampton. *História crítica da arquitectura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008
- KRIER, Léon. *Arquitectura: escolha ou fatalidade*. Lisboa: Estar Editora, 1999
- PALLASMAA, Juhani. *The eyes of the skin*. Chichester: John Wiley and Sons, 2005
- PALLASMAA, Juhani. *The embodied image*. Chichester: John Wiley and Sons, 2011
- PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999
- SONTAG, Susan. *On photography*. Londres: Penguin Books, 2002
- STIERLIN, Henri. *La vision photographique en architecture*. Gollion: Infolio, 2005
- TANIZAKI, Junichiro. *Elogio da sombra*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999



095. *Pantheon* (Roma, Itália, 1990)

f. Thomas Struth

a. Apolodoro de Damasco

TRACHTENBERG, Alan. *Ensaaios sobre fotografia de Niépse a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013

VIRILIO, Paul. *A inércia polar*. Lisboa: Dom Quixote, 1993

ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006

ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005



096. Igreja de Santa Maria (Marco de Canaveses, Portugal, 1997)

f. Duccio Malagamba

a. Álvaro Siza Vieira

BIBLIOGRAFIA ELECTRÓNICA

BREIER, Ana Cláudia Bøer; PEREIRA, Maíra Teixeira; SCHLEE, Andrey Rosenthal. *Fotógrafos perpetuando visões da arquitectura*. Disponível em <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/108.pdf> [28.01.2014]

PARNELL, Steve. *Manplan: The Bravest Moment in Architectural Publishing*. Disponível em <http://www.architectural-review.com/manplan-the-bravest-moment-in-architectural-publishing/8659437.article> [17.04.2014]

POLA, Mora. *Día Mundial de la Fotografía: Javier Callejas por Alberto Campo Baeza*. Disponível em <http://www.archdaily.mx/mx/625675/dia-mundial-de-la-fotografia-javier-callejas-por-alberto-campo-baeza>, [19.08.2014]

<http://www.amazingcameraobscura.co.uk/howitworks.htm>, [09.01.2014]

http://www.kodak.com/ek/US/en/Our_Company/History_of_Kodak/Milestones_-_chronology/1878-1929.htm , [14.01.2014]

<http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/a/aristotle148503.html>, [09.05.201]

http://en.wikipedia.org/wiki/Missions_H%C3%A9liographiques [10.01.2014]

<http://en.wikipedia.org/wiki/Pictorialism>, [12.01.2014]

http://pt.wikipedia.org/wiki/Alexander_Rodchenko, [15.01.2014]

http://en.wikipedia.org/wiki/American_Dream, [05.02.2014]

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cibercultura>, [18.06.2014]

] <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hipermodernidade>, [18.06.2014]

] <http://www.dezeen.com/2014/06/25/architectural-photographer-cristobal-palma-interview-digital-making-everyone-photography-experts/> html, [25.09.2014]

<http://www.photoshop.com/spotlights>, [25.10.2014] <http://filmnosis.com/interviews/alex-roman-on-the-making-of-the-third-the-seventh/>, [16.08.2014]

] <http://www.disneylandparis.pt/disney-parks/disneyland-park/> , [25.10.2014]

<http://ultimasreportagens.com>, [25.09.2014]

http://www.iwan.com/photo_index.php?category=photography, [27.09.2014]

<http://architizer.com>, [20.10.2014]

<http://www.dezeen.com/2013/05/21/3d-printing-architecture-print-shift/>, [10.12.2014]



097. Museu da Memória de Andaluzia (Granada, Espanha, 2009)

f. Javier Callejas

a. Alberto Campo Baeza

INDICE DE IMAGENS

001. <http://sleurope.deviantart.com/art/sekunden-113347760>, [02.02.2015]
002. <http://sleurope.deviantart.com/art/minuten-ohne-baum-418841854>, [02.02.2015]
003. <http://sleurope.deviantart.com/art/peace-of-mind-213574938>, [02.02.2015]
004. <http://sleurope.deviantart.com/art/der-anderen-376308039>, [02.02.2015]
005. <http://sleurope.deviantart.com/art/untold-333361239>, [02.02.2015]
006. <http://sleurope.deviantart.com/art/holzern-apparat-378384096>, [02.02.2015]
007. <http://sleurope.deviantart.com/art/atmospheretwelve-177573344>, [02.02.2015]
008. <http://sleurope.deviantart.com/art/turbine-hall-133685750>, [02.02.2015]
009. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/Camera_obscura2.jpg, [02.02.2015]
010. <http://www.phaidon.com/resource/daguerre-boulevard-du-temple.jpg>, [02.02.2015]
011. <http://www.getty.edu/museum/media/images/web/enlarge/044867B1V1.jpg>, [02.02.2015]
012. http://www.israeldailypicture.com/2012_07_01_archive.html, [03.02.2015]
013. ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.56.
014. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meydenbauer_Franzoesischer_Dom.jpg, [03.02.2015]
015. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palais_Garnier_15_August_1867_facade_-_Delmaet_and_Durandelle_-_Mead_1991_p185.jpg, [03.02.2015]
016. <http://www.classic-photographers.com/frederick-h-evans/>, [03.02.2015]
017. <http://www.classic-photographers.com/frederick-h-evans/>, [03.02.2015]
018. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Alvin_LangdonCoburnHouseofaThousandWindows_Google_Art_Project.jpg, [03.02.2015]
019. <http://cs.nga.gov.au/IMAGES/400/90444.jpg>, [03.02.2015]
020. <https://www.tate.org.uk/art/artists/werner-mantz-14941>, [03.02.2015]
021. ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.142.
022. <http://www.architecturetoday.co.uk/?p=8089>, [03.02.2015]
023. <http://www.architecture.com/LibraryDrawingsAndPhotographs/Exhibitionsandloans/ModernShop/MultiplesAndStandardisation/JaegerOxfordStreetLondon.aspx#.U1WGh1VdVT>, [03.02.2015]
024. <http://www.trbimg.com/img-4fbcc94f/turbine/ct-best-us-house-tours-falling/750>, [14.08.2014]
025. <http://uk.phaidon.com/agenda/design/picture-galleries/2010/october/11/gerrit-rietvelds-universe-in-pictures/?idx=7>, [04.02.2015]

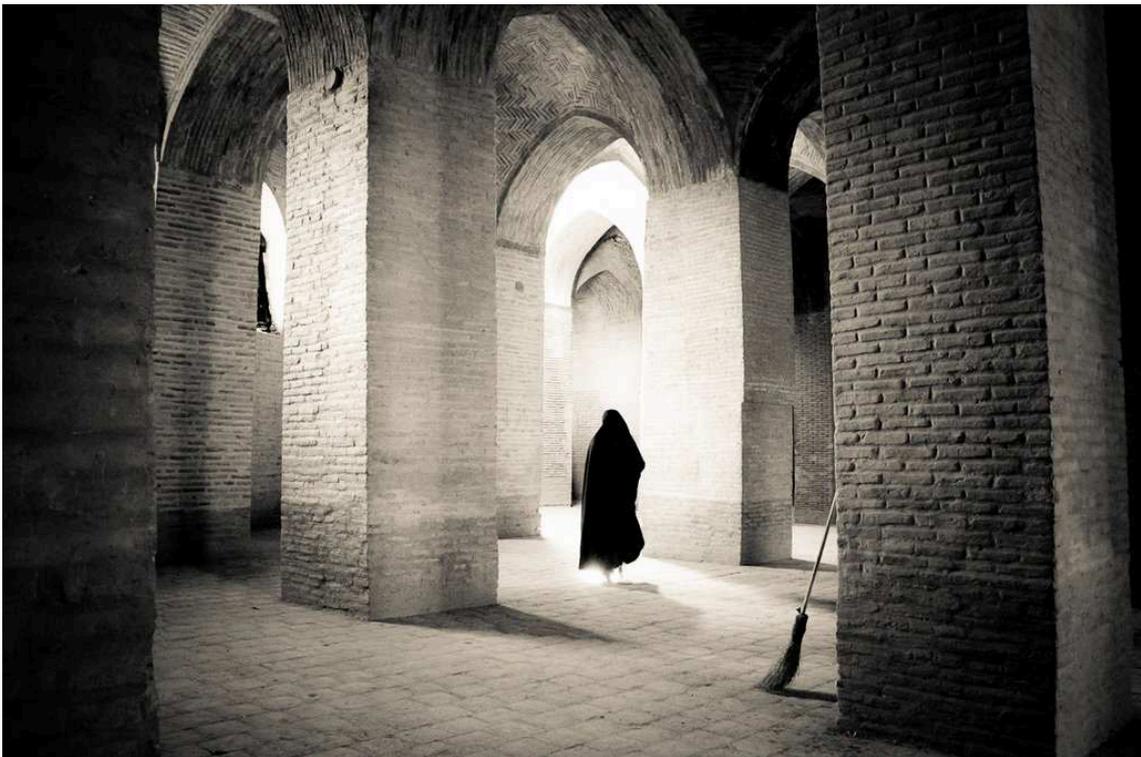


098. *Moritzkirche* (Augsburg, Alemanha, 2013)

f. Hufon + Crow

a. John Pawson

026. <http://schatkamer.nai.nl/en/projects/van-nelle-fabriek>, [04.02.2015]
027. <http://www.usace.army.mil/portals/2/siteimages/120106-M-LC381-012.jpg>, [04.02.2015]
028. https://artblart.files.wordpress.com/2011/12/moholynagy_bauhaus_balconies-1926.jpg, [04.02.2015]
029. <http://www.herbertmason.com/wp-content/themes/fifty-fifth-street/images/bg.jpg>, [14.08.2014]
030. <http://www.morayartcentre.org/wp-content/uploads/2011/05/Lower-Brockhampton-House.jpg>, [04.02.2015]
031. <http://library.osu.edu/projects/bennett-in-japan/images/full/06/34.jpg>, [04.02.2015]
032. <http://sauer-thompson.com/conversations/archives/2010/11/21/deMareEBradfordMill.jpg>, [04.02.2015]
033. http://www.photosapiens.com/IMG/jpg/8_c_L._Herve-LC-ADAGP.jpg, [04.02.2015]
034. <http://www.vaneesterenmuseum.nl/assets/images/museumwoning/goedwonen.jpg>, [04.02.2015]
035. <http://www.dailyicon.net/magazine/wp-content/uploads/2010/12/Stoller06dailyicon.jpg>, [04.02.2015]
036. <http://www.americansuburbx.com/series-2/j/julius-shulman-southern-california>, [04.02.2015]
037. <http://db-artmag.com/en/76/on-view/photo-artists-make-history-becher-students-in-deutsche-bank-luxe/>, [06.02.2015]
038. <http://20bedfordway.com/wp-content/uploads/2014/06/hayward-gallery.jpg>, [06.02.2015]
039. http://www.vam.ac.uk/_data/assets/image/0003/185466/2008BW3543_ward-pearly_king_and_queen_of_southwark.jpg, [06.02.2015]
040. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Pruitt-igoe_collapse-series.jpg, [06.02.2015]
041. ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.215
042. <http://artdaily.com/imagenes/2012/06/09/turner-2.jpg>, [09.02.2015]
043. http://www.helenebinet.com/image_cache/1339509561-1129746-450-450.jpg, [09.02.2015]
044. <http://www.philiptrager.com/users/PhilipTrager9601/images/PhilipTrager9601904056.jpg>, [09.02.2015]
045. <http://www.guiadasemana.com.br/system/pictures/2011/11/32608/cropped/basilico-beirut1991.jpg>, [09.02.2015]
046. http://www.yvon-lambert.com/2012/wp-content/uploads/2012/01/CAHO-0016_PalaciodaBolsaPortoII_2006-300dpi.jpg, [10.02.2015]
047. http://www.eternal-optimist.com/sites/default/files/imagecache/article_inside/965-1.jpg, [10.02.2015]
048. http://www.iwan.com/photo_CCTV_TVCC_China_Central_Television_Headquarters_Ole_Scheeren_Rem_Koolhaas_OMA.php?plaat=OMA-CCTV-08-05-1322.jpg, [09.02.2015]
049. http://www.iwan.com/photo_CCTV_TVCC_China_Central_Television_Headquarters_Ole_Scheeren_Rem_Koolhaas_OMA.php?plaat=OMA-CCTV-08-05-0832.jpg, [09.02.2015]
050. <http://www.archdaily.com/465633/cien-house-pezo-von-ellrichshausen/>, [09.02.2015]
051. <http://www.archdaily.com/465633/cien-house-pezo-von-ellrichshausen/>, [09.02.2015]



099. *Inside Jameh Mosque* (Isfahan, Irão, 2010)

f. Hofiak

052. <http://ultimasreportagens.com/newsletter/n22/>, [09.02.2015]
053. <http://ultimasreportagens.com/newsletter/n22/>, [09.02.2015]
054. <http://www.morehousegallery.com/images/inventory/600/STOLLER%20E%2000033.jpg>, [10.02.2015]
055. http://216.218.147.100/Images/JPEGs/Hofer_PamatnikPrahajpg, [10.02.2015]
056. http://farm5.static.flickr.com/4003/4274816259_c753b92989_b.jpg, [10.02.2015]
057. http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/ezra-stoller-1360640072_b.jpg, [10.02.2015]
058. <http://ideasgn.com/wp-content/uploads/2014/05/House-in-Alcobaca-by-Aires-Mateus-02-640x387.jpg>, [10.02.2015]
059. <http://www.dailytonic.com/wp-content/uploads/2012/12/c24b5797.jpg>, [10.02.2015]
060. <http://almler.deviantart.com/art/New-Day-265184128>, [10.02.2015]
061. <http://almler.deviantart.com/art/silence-157442912>, [10.02.2015]
062. *Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa: Associação de Arquitectos Portugueses, 1988. p.153.
063. <https://www.facebook.com/alm.architecture/photos/pb.428092977271668.-2207520000.1423683570./567092160038415/?type=3&theater>, [11.02.2015]
064. <https://www.facebook.com/alm.architecture/photos/pb.428092977271668.-2207520000.1423683570./567092463371718/?type=3&theater>, [11.02.2015]
065. <http://ultimasreportagens.com/urdata/459/index.html#57>, [11.02.2015]
066. <http://www.joaomorgado.com/pt/reportagens/casa-ml>, [11.02.2015]
067. <http://ultimasreportagens.com/urdata/506/content/images/large/74.jpg>, [11.02.2015]
068. <http://ultimasreportagens.com/urdata/506/content/images/large/20.jpg>, [11.02.2015]
069. http://www.sfmoma.org/images/artwork/large/2003.97_01_b02.jpg, [11.02.2015]
070. https://sobrearquitecturas.files.wordpress.com/2014/05/therme_2.jpg, [11.02.2015]
071. https://www.google.pt/search?q=architecture&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=mMrbVKOKE4v4UoepgMgF&ved=0CAgQ_AUoAQ&biw=1680&bih=926, [11.02.2015]
072. REGGIO, Godfrey (Produtor e Director) (1982). *Koyaanisqatsi: A Life Out of Balance* [DVD] EUA
073. <http://www.hdwallpapersinn.com/wp-content/uploads/2014/11/Beautiful-Disneyland-Castle-Wallpaper1.jpeg>, [11.02.2015]
074. <http://travellingthere.com/wp-content/uploads/2014/10/Las-Vegas-7.jpg>, [11.02.2015]
075. <http://www.phaidon.com/resource/kmk-bh-067-press-page.jpg>, [11.02.2015]
076. <http://ultimasreportagens.com/urdata/708/index.html#51>, [11.02.2015]
077. <http://ultimasreportagens.com/urdata/708/index.html#68>, [11.02.2015]
078. <http://ultimasreportagens.com/urdata/708/index.html#25>, [11.02.2015]
079. Imagem do autor



100. *Urban Lights, act 1* (Paris, França, 2010)

f. Damien Vassart

080. Imagem do autor

081. http://www.domusweb.it/content/dam/domusweb/en/architecture/2010/07/22/riba-stirling-prize-shortlist/big_262286_7979_NeuesMuseum3,Berlin,DavidChipperfieldArchitectswithJulianHarrapArchitects%C2%A9ChristianRichters_big.jpg, [12.02.2015]

082. http://www.designboom.com/weblog/images/images_2/anita/binet05.jpg, [12.02.2015]

083. http://www.bakgordon.com/200_projects/210_select_projects/210_0001_boliqueime/0001_boliqueime_10.JPG, [12.02.2015]

084. http://www.joaomorgado.com/image/src=/uploads/projects/jm_quarteiraolagos_001.jpg&w=600&h=400&zc=2, [12.02.2015]

085. http://www.archdaily.com/426935/villa-escarpa-mario-martins/522e73dde8e44e333b00007e_villa-escarpa-mario-martins_1643_164-jpg-2/, [12.02.2015]

086. http://www.iwan.com/work/photography/House_N_Sou_Fujimoto/pix/House-N-Fujimoto-4572.jpg, [12.02.2015]

087. http://www.iwan.com/work/photography/House_N_Sou_Fujimoto/pix/House-N-Fujimoto-4623.jpg, [12.02.2015]

088. <https://www.google.pt/maps/search/opera+house+perto+de+Los+Angeles,+CA,+Estados+Unidos/@34.055455,18.248763,3a,75y,337.88h,97.69t/data=!3m5!1e1!3m3!1sVk49cnRWy2YAAAAAAXMQ!2e0!3e11>, [12.02.2015]

089. <http://www.archdaily.com/tag/archmov/>, [12.02.2015]

090. <http://static.panoramio.com/photos/large/50855492.jpg>, [13.02.2015]

091. ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.144

092. ELWALL, Robert. *Building with Light*. Londres: Merrel Publishers, 2004. p.189

093. http://www.cgtrader.com/blog/wp-content/uploads/2013/02/phillips_exeter_library4.jpg, [13.02.2015]

094. http://adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/04/1335559666_06_luigi_ghirri.jpg, [13.02.2015]

095. http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/01943/struth5_1943187a.jpg, [13.02.2015]

096. http://adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/07/1343059285_1263479782_35_161.jpg, [13.02.2015]

097. http://img1.adsttc.com/media/images/53f2/a1e0/c07a/8009/6200/042d/large_jpg/1269375825-ma-javier-callejas-01.jpg?1408410072, [13.02.2015]

098. http://www.huftonandcrow.com/images/uploads/Moritzkirche_HuftonCrow_012_1.jpg, [13.02.2015]

099. <http://hofiak.deviantart.com/art/Inside-Jameh-mosque-Esfahan-191523087>, [13.02.2015]

100. <http://damienvassart.deviantart.com/art/Urban-Lights-act-1-186824461>, [13.02.2015]

There is still a need for good quality architecture, not paper architecture, but the real stuff.

Peter Zumthor

