

Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa
Mestrado em Fotografia



(des)construções: para uma arquitetura fotográfica

2013/2014

Cláudio António Moreira Alves do Carmo Reis

Professor Orientador: Professora Doutora Jenny Feray

Professor Co-Orientador: Mestre Carlos Lobo

Setembro de 2014

Dedicatória

Aos meus pais.

Agradecimentos

À Professora Doutora Jenny Feray e ao Mestre Carlos Lobo, pela orientação, assim como aos vários docentes e colegas com quem tive o prazer de aprender na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

Ao Camilo Rebelo e Philipp Schaerer, por todo o empenho e interesse.

Ao Marco Rocha e Victor Guedes, pela dedicação e profissionalismo.

Ao Virgílio Ferreira e ao coletivo da Aldeia da Luz, por terem despertado algo.

Aos de sempre, Ana Neiva, Cristina Chicau, Daniel Mocreia, Diogo Assunção, Patrício Guedes, Pedro Lourenço, Susana dos Santos, Sven Ricman, Teresa Galvão.

Ao Joe Hisaishi, por tornar tudo um pouco mais fácil.

La reproduction interdite, René Magritte, 1937.

Fonte: PAQUET, M. – *René Magritte, 1898-1967: La pensée visible*. Colónia: Taschen, 2012.



Resumo

No presente paradigma digital, a criação e receção crítica da fotografia denota uma ambiguidade sem precedentes, ao mesmo tempo que a sociedade em geral é predominantemente movida por estímulos visuais. Em tempos de crescente ceticismo, a fotografia é percebida com naturalidade enquanto construção, o que, tratando-se da representação fotográfica de arquitetura, se traduz na intrincada construção de uma construção, operada entre o desígnio do autor fotógrafo e o desígnio do autor arquiteto.

Abordar novamente a cumplicidade entre fotografia e arquitetura visa indagar a condição contemporânea da fotografia enquanto documento, o seu poder de sugestão e a pertinência da criação de ficções, equacionando em profundidade a natureza e o alcance do ato fotográfico relativamente à obra de arquitetura.

(des)construções enquanto projeto prático de natureza artística assume um caráter laboratorial. Desenhar um entendimento renovado da prática fotográfica perante o universo da arquitetura – uma temática extremamente diversificada e complexa, tanto em termos de conteúdo arquitetónico como de legado fotográfico – desde cedo evidenciou que a adoção de uma única postura ou procedimento metodológico, apesar de consequente, seria uma opção demasiado redutora em termos do espectro de práticas abordado.

Por conseguinte, no lugar do desenvolvimento de um projeto fotográfico de fôlego (no sentido porventura mais convencional do termo, em torno de um determinado contexto e/ ou linguagem), a vertente prática da investigação desdobra-se em três aproximações distintas, derivadas do cariz da mediação fotográfica adotada face à realidade concreta, tentando no conjunto estabelecer um mapeamento abrangente de possibilidades de atuação: da fotografia realizada *in situ*, passando pela apropriação de fotografias de outros autores, à fotografia construída em estúdio.

(des)construções consiste portanto na exploração de processos de desestabilização dos mecanismos correntes de produção de imagens de arquitetura, na senda de possibilidades renovadas de confluência entre ambas as disciplinas, capazes de enfatizar a dimensão participativa da fotografia, estimulando o observador a vivenciar uma possível *arquitetura fotográfica*.

Palavras-chave:

Arquitetura; Desconstruções; Fotografia; Imagem; Pós-fotografia.

Índice de conteúdos

	LISTA DE FIGURAS	1
	GLOSSÁRIO	19
1	INTRODUÇÃO	21
	1.1 Apresentação do tema, problemática e projeto de investigação	21
	1.2 Metodologia e estrutura da dissertação	23
2	ENCONTROS ENTRE FOTOGRAFIA(S) E ARQUITETURA(S)	29
	2.1 Primeiras aproximações	29
	2.2 Para um olhar moderno	37
	2.3 O fascínio da forma	40
	2.4 Idealização e sedução	47
	2.5 A deriva artística	55
3	(DES)CONSTRUÇÕES	71
	3.1 Uma declaração de tempo, (des)construções I	71
	3.2 Através do espelho, (des)construções II	93
	3.3 A soma de possibilidades, (des)construções III	123
4	CONCLUSÃO	147
	BIBLIOGRAFIA	153
	Apêndice A: EXP#04	161
	Apêndice B: Impressões fugidias	165
	Anexo A: Notas biográficas	169
	Anexo B: Entrevista a Philipp Schaerer	171

Lista de Figuras

Nota:

Sempre que possível, a legenda de cada figura indica o título atribuído pelo respectivo autor, na língua utilizada na publicação de referência. Por uma questão de normalização de conteúdos, na ausência da informação do título, e tratando-se de fotografias de arquitetura, foi utilizado o título da obra de arquitetura retratada. Seguindo o mesmo critério de normalização, foram omitidos os títulos de eventuais séries fotográficas, à exceção do conteúdo produzido no âmbito de *(des)construções: para uma arquitetura fotográfica*, cuja respectiva legenda inclui a referência “(CR)”. O conteúdo produzido em *através do espelho, (des)construções II*, indica na respectiva fonte a menção à fotografia original, alvo de apropriação.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

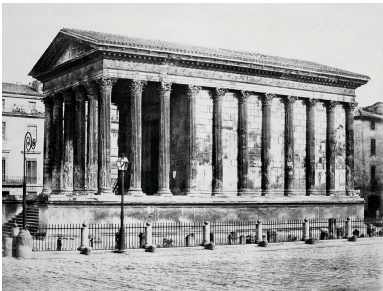


Fig. 6

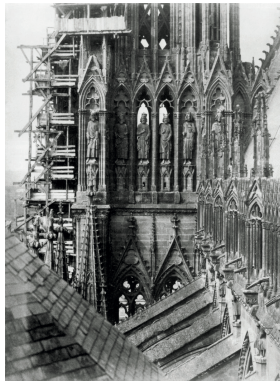


Fig. 7

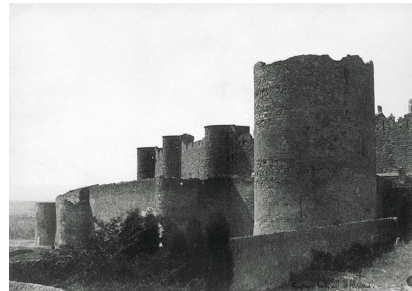


Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

Lista de Figuras 1-11

Fig. 1 – *Point de vue du Gras*, Joseph N. Niépce, c. 1826. (p. 28).

Fonte: MARIEN, M. W. – *Photography: A Cultural History*. 3ª ed. Londres: Laurence King Publishing, 2010.

Fig. 2 – *The Open Door*, William H. F. Talbot, 1844. (p. 30).

Fonte: MARIEN, M. W. – *Op. cit.*

Fig. 3 – *The Haystack*, William H. F. Talbot, 1844. (p. 30).

Fonte: MARIEN, M. W. – *Op. cit.*

Fig. 4 – *Vue de Propylaea de de l'Acropole, Athènes*, Joly de Lotbinière, 1839. (p. 32).

Fonte: MARIEN, M. W. – *Op. cit.*

Fig. 5 – *Gournah, tombeau d'Osymandias, Thèbes*, Maxime Du Camp, 1852. (p. 32).

Fonte: NYPL – *Digital Gallery*. [Em linha]. Nova Iorque: NYPL. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchresult.cfm?keyword=maxime+du+camp&submit.x=0&submit.y=0>.

Fig. 6 – *Maison carrée, Nîmes*, Edouard Baldus, 1851. (p. 34).

Fonte: L'HISTOIRE PAR L'IMAGE – *Maison carrée, Nîmes*. [Em linha]. Paris: L'Histoire par l'image. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.histoire-image.org/pleincadre/index.php?i=1199>.

Fig. 7 – *Tour des Rois, Cathédrale de Rheims*, Henri Le Secq, 1851. (p. 34).

Fonte: MARIEN, M. W. – *Op. cit.*

Fig. 8 – *Les Remparts de Carcassonne*, Gustave Le Gray, Auguste Mestral, 1851. (p. 34).

Fonte: THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART – *The Ramparts of Carcassonne*. [Em linha]. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2005.100.34>.

Fig. 9 – *Rue des Sept Voies*, Charles Marville, 1865. (p. 36).

Fonte: ART BLART – *Charles Marville*. [Em linha]. Melbourne: Art Blart. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://artblart.com/tag/charles-marville/>.

Fig. 10 – *Cour, 41 rue Broca*, Eugène Atget, 1912. (p. 36).

Fonte: ATGET, E. – *Photographe de Paris*. Nova Iorque: Errata Editions, 2008.

Fig. 11 – *Attics, Kelmscott Manor*, Frederick Henry Evans, 1896. (p. 36).

Fonte: ART BLART – *Frederick H. Evans*. [Em linha]. Melbourne: Art Blart. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://artblart.com/tag/frederick-h-evans/>.



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

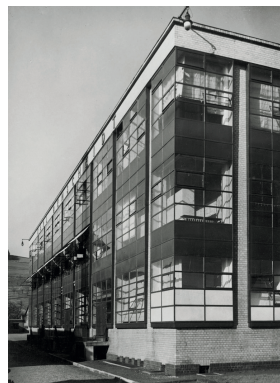


Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

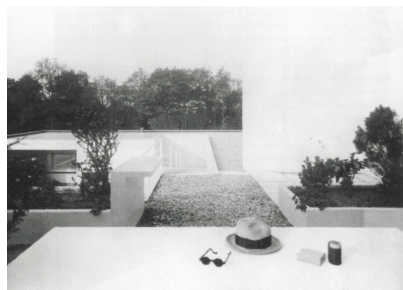


Fig. 19

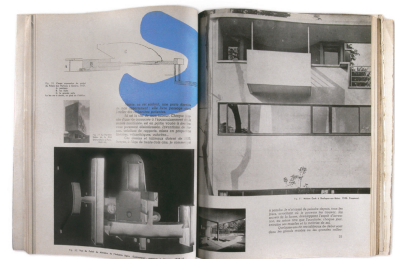


Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23

Lista de Figuras 12-23

Fig. 12 – *Stairs*, Alexandr Rodchenko, 1929. (p. 42).

Fonte: LUMIERE GALLERY – *Alexander Rodchenko*. [Em linha]. Atlanta: Lumiere Gallery. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://lumieregallery.net/wp/238/alexander-rodchenko/>.

Fig. 13 – *Bauhaus Balconies*, Lázló Moholy-Nagy, 1926. (p. 42).

Fonte: ELWALL, R. – *Building With Light: An International History of Architectural Photography*. Londres: Merrell Publishers, 2004.

Fig. 14 – *Abstractions, Porch Shadows, Connecticut*, Paul Strand, 1915. (p. 42).

Fonte: MARIEN, M. W. – *Op. cit.*

Fig. 15 – *Bauhaus Dessau*, Lucia Moholy, 1927. (p. 44).

Fonte: EXIT: *Arquitectura II. La mirada del artista*. Madrid: Olivares y Asociados. Vol. 37 (2010).

Fig. 16 – *Fagus Factory*, Albert Renger-Patzsch, 1928. (p. 44).

Fonte: ELWALL, R. – *Op. cit.*

Fig. 17 – *Housing, Kalkerfeld*, Werner Mantz, 1928. (p. 44).

Fonte: ELWALL, R. – *Op. cit.*

Fig. 18 – *Farnsworth House*, Jack E. Boucher, 1971. (p. 46).

Fonte: LIBRARY OF CONGRESS – *North Elevation: Edith Farnsworth House, 14520 River Road, Plano, Kendall County, IL*. [Em linha]. Washington: Library of Congress. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.loc.gov/pictures/item/il0323.photos.062520p/>.

Fig. 19 – *Villa Savoye*, Claude Gravot, [s. d.]. (p. 46).

Fonte: RATTENBURY, K. (ed.) – *This is not architecture*. Londres: Routledge, 2002.

Fig. 20 – *L'Architecture d'aujourd'hui, édition spéciale Le Corbusier*, 1948. (p. 46).

Fonte: HERSCHDORFER, N.; UMSTÄTTER, L. (ed.) – *Le Corbusier and the power of photography*. Londres: Thames & Hudson, 2012.

Fig. 21 – *Mill Owner's Association, Ahmedabad*, Lucien Hervé, 1955. (p. 50).

Fonte: BEER, O. – *Lucien Hervé: Building Images*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.

Fig. 22 – *Second Room of the Shoiken, Katsura*, Yasuhiro Ishimoto, 1953-1954. (p. 50).

Fonte: NAKAMORI, Y. – *Katsura: Picturing Modernism in Japanese Architecture*. New Haven: Yale University Press, 2010.

Fig. 23 – *Seagram Building*, Ezra Stoller, 1958. (p. 50).

Fonte: RAPPAPORT, N.; STOLLER, E. – *Ezra Stoller: Photographer*. New Haven: Yale University Press, 2013.



Fig. 24

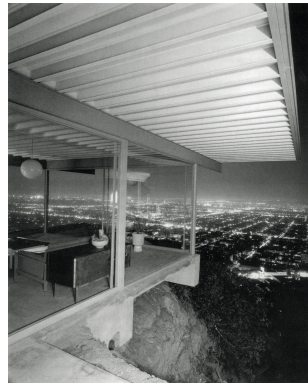


Fig. 25



Fig. 26

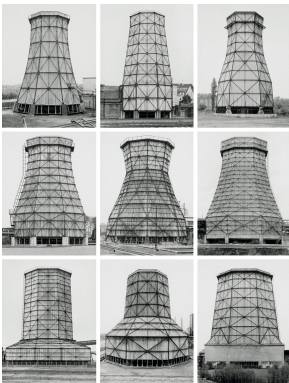


Fig. 27



Fig. 28

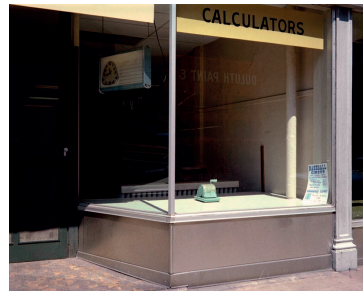


Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33

Lista de Figuras 24-33

Fig. 24 – *Case Study House #22*, Julius Schulman, 1960. (p. 52).

Fonte: RATTENBURY, K. (ed.) – *Op. cit.*

Fig. 25 – *Case Study House #22*, Julius Schulman, 1960. (p. 52).

Fonte: RATTENBURY, K. (ed.) – *Op. cit.*

Fig. 26 – *Man on the Economist Plaza*, Michael Carapetian, 1964. (p. 52).

Fonte: SMITHSON, A.; SMITHSON, P. – *The Charged Void: Architecture*. Nova Iorque: The Monacelli Press, 2002.

Fig. 27 – *Cooling Towers, Ruhr District*, Bernd & Hilla Becher, 1983. (p. 54).

Fonte: PHILLIPSAUCTION – *Bernd & Hilla Becher set of nine gelatin prints*. [Em linha]. [s. l.]: PhillipsAuction. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://phillipsauction.tumblr.com/post/18075112557/bernd-hilla-becher-set-of-nine-gelatin-prints>.

Fig. 28 – *Tract House #22*, Lewiz Baltz, 1971. (p. 56).

Fonte: GEORGE EASTMAN HOUSE – *Lewis Baltz*. [Em linha]. Rochester: George Eastman House. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em http://www.geh.org/ar/strip87/htmlsrc2/baltz_sum00002.html.

Fig. 29 – *J. J. Summers Agency, First Street, Duluth, Minnesota*, Stephen Shore, 1973. (p. 56).

Fonte: SHORE, S. – *Uncommon Places*. 6ª Ed. Londres: Thames & Hudson, 2012.

Fig. 30 – *Gallaratese II Housing*, Luigi Ghirri, [s. d.]. (p. 58).

Fonte: PARADISE BACKYARD – *Aldo Rossi by Luigi Ghirri: Things Which Are Only Themselves*. [Em linha]. [s. l.]: Paradise Backyard. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://paradisebackyard.blogspot.pt/2011/11/aldo-rossi-by-luigi-ghirri.html>.

Fig. 31 – *Casa Gálvez*, Armando Salas Portugal, [s. d.]. (p. 58).

Fonte: SALAS PORTUGAL, A. – *Barragán: Armando Salas Portugal photographs of the architecture of Luis Barragán*. Nova Iorque: Rizzoli, 1992.

Fig. 32 – *Tunnel #2*, James Casebere, 2003. (p. 60).

Fonte: ENWEZOR, O. – *James Casebere: Works 1975-2010*. Bolonha: Damiani, 2011.

Fig. 33 – *The destroyed room*, Jeff Wall, 1978. (p. 60).

Fonte: NAEF, H.; VISCHER, T. – *Jeff Wall, Catalogue Raisonné 1978-2004*. Göttingen: Steidl/ Schaulager, 2005.



Fig. 34

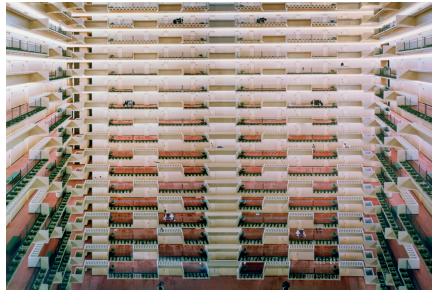


Fig. 35



Fig. 36

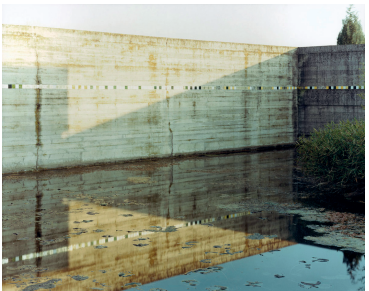


Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41

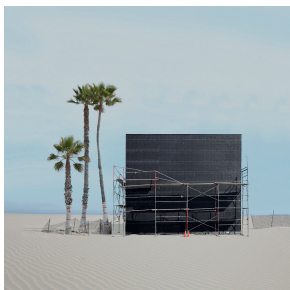


Fig. 42



Fig. 43

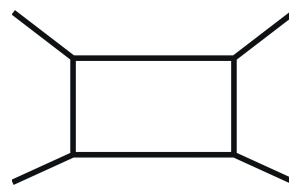


Fig. 44

Lista de Figuras 34-44

Fig. 34 – *Buksoe Dong, Pyongyang*, Thomas Struth, 2007. (p. 62).

Fonte: STRUTH, T. – *Thomas Struth: Photographs 1978-2010*. Nova Iorque: The Monacelli Press, 2010.

Fig. 35 – *Atlanta*, Andreas Gursky, 1996. (p. 62).

Fonte: SAATCHI GALLERY – *Andreas Gursky*. [Em linha]. Londres: Saatchi Gallery. [Consult. 15 Ago. 2014].

Disponível em http://www.saatchigallery.com/aip/andreas_gursky.htm.

Fig. 36 – *d.b.p.02, Barcelona Pavillion*, Thomas Ruff, 1999. (p. 62).

Fonte: RILEY, T.; BERGDOLL, B. (ed.) – *Mies in Berlin*. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 2003.

Fig. 37 – *#1176, Tomba Brion*, Guido Guidi, 1997. (p. 64).

Fonte: FRONGIA, A. (ed.) – *Guido Guidi: Carlos Scarpa's Tomba Brion*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.

Fig. 38 – *Villa Savoye, Poissy*, Hiroshi Sugimoto, 1998. (p. 64).

Fonte: SUGIMOTO, H. – *Architecture*. Chicago: The Museum of Contemporary Art, 2003.

Fig. 39 – *0806, Glass House*, James Welling, 2006. (p. 64).

Fonte: WELLING, J. – *Glass House*. Bolonha: Damiani, 2011.

Fig. 40 – *Therme Vals*, Hélène Binet, 1996. (p. 66).

Fonte: BINET, H. – *Composing Space: The Photographs of Hélène Binet*. Londres: Phaidon, 2012.

Fig. 41 – *National Stadium Beijing*, Iwan Baan, 2010. (p. 66).

Fonte: BUSTLER – *Iwan Baan to Receive Julius Shulman Photography Award*. [Em linha]. [s. l.]: Bustler.

[Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em http://www.bustler.net/index.php/article/iwan_baan_to_receive_julius_shulman_photography_award.

Fig. 42 – *Black Square*, Lauren Marsolier, 2011. (p. 68).

Fonte: LAUREN MARSOLIER – *Transition: Part 3*. [Em linha]. Los Angeles: Lauren Marsolier. [Consult. 15

Ago. 2014]. Disponível em <http://www.laurenmarsolier.com/index.php?/ongoing/projects/>.

Fig. 43 – *Bildbauten N°01A*, Philipp Schaerer, 2007. (p. 68).

Fonte: SCHAERER, P. – *Bildbauten*. Basileia : Standpunkte, 2010.

Fig. 44 – *diagrama conceptual, uma declaração de tempo, (des)construções I*. (p. 70).

Fonte: (CR).

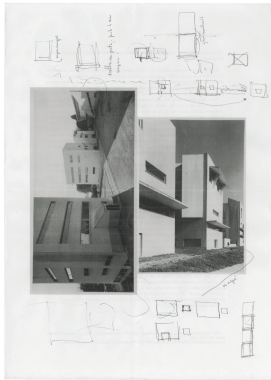


Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47

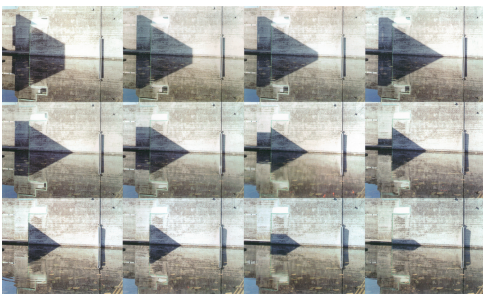


Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55

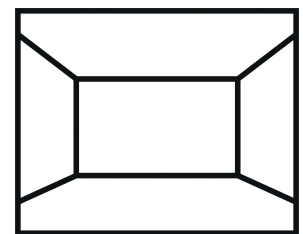


Fig. 56

Lista de Figuras 45-56

Fig. 45 – imagem de processo: folha de arquivo. (p. 72).

Fonte: (CR).

Fig. 46 – *Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto*, Roberto Collovà, [s. d.] (cópia danificada). (p. 74).

Fonte: SIZA, Á.; DIAS, A. – *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto: Percursos do Projecto*. Porto: FAUP Publicações, 2003.

Fig. 47 – *Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto*, Roberto Collovà, [s. d.] (cópia danificada). (p. 74).

Fonte: SIZA, Á.; DIAS, A. – *Op. cit.*

Fig. 48 – #17131; #17132; #17133; #17134; #17136; #17137; #17140; #17142; #17144; #17145; #17146; #17147, Guido Guidi, 2007. (p. 76).

Fonte: FRONGIA, A. (ed.) – *Op. cit.*

Fig. 49 – imagem de processo (CR). (p. 78).

Fonte: (CR).

Fig. 50 – *FK04.2003*, Mikael Olsson, 2003. (p. 80).

Fonte: OLSSON, M. – *Södrakull Frösakull*. Göttingen: Steidl, 2010.

Fig. 51 – *sem-título, uma declaração de tempo, (des)construções I*, 2013. (p. 83).

Fonte: (CR). Impressão jato de tinta, 70 x 56 cm, edição de 5 + 1.

Fig. 52 – *sem-título, uma declaração de tempo, (des)construções I*, 2013. (p. 85).

Fonte: (CR). Impressão jato de tinta, 70 x 56 cm, edição de 5 + 1.

Fig. 53 – *sem-título, uma declaração de tempo, (des)construções I*, 2013. (p. 87).

Fonte: (CR). Impressão jato de tinta, 70 x 56 cm, edição de 5 + 1.

Fig. 54 – *sem-título, uma declaração de tempo, (des)construções I*, 2013. (p. 89).

Fonte: (CR). Impressão jato de tinta, 70 x 56 cm, edição de 5 + 1.

Fig. 55 – *sem-título, uma declaração de tempo, (des)construções I*, 2014. (p. 91).

Fonte: (CR). Impressão jato de tinta, 102 x 56 cm, edição de 5 + 1.

Fig. 56 – *diagrama conceptual, através do espelho, (des)construções II*. (p. 92).

Fonte: (CR).



Fig. 57

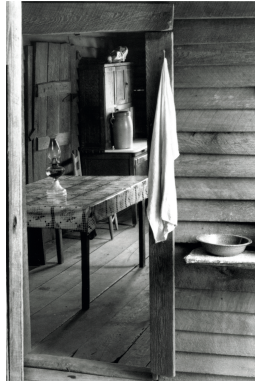


Fig. 58

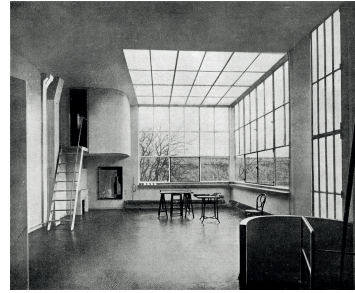


Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65



Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68

Lista de Figuras 57-68

Fig. 57 – *Videodrome*, David Cronenberg, 1983 (fotograma). (p. 94).

Fonte: ALAMO DRAFTHOUSE CINEMA – *Videodrome*. [Em linha]. Austin: Alamo Drafthouse Cinema. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em http://drafthouse.com/movies/the_late_show_videodrome/austin.

Fig. 58 – *After Walker Evans: II*, Sherrie Levine, 1981. (p. 96).

Fonte: AFTER SHERRIE LEVINE – *After Sherrie Levine*. [Em linha]. Valencia: After Sherrie Levine. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.aftersherrielevine.com/images6.html>.

Fig. 59 – *Maison-atelier Ozenfant*, [s. n., s. d.]. (p. 98).

Fonte: PRIVATE – *Ozenfant House by Le Corbusier (1922)*. [Em linha]. Copenhaga: Private. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.weareprivate.net/blog/?p=23012>.

Fig. 60 – imagem de processo. (p. 98).

Fonte: (CR). Fotografia original: *vide* legenda Fig. 59.

Fig. 61 – imagem de processo. (p. 100).

Fonte: (CR). Fotografia original: *Swiss Embassy, Berlin*, Christian Richters, [s. d.]. *vide* ABRAM, J. – *Diener & Diener*. Londres: Phaidon, 2011.

Fig. 62 – imagem de processo. (p. 100).

Fonte: (CR). Fotografia original: *vide* legenda Fig. 61.

Fig. 63 – *Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona*, Jeff Wall, 1999. (p. 102).

Fonte: COSTELLO, D.; IVERSEN, M. (ed.) – *Photography After Conceptual Art*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010.

Fig. 64 – *Duval Factory, Saint-Dié-des-Vosges*, Guido Guidi, 2003. (p. 104).

Fonte: HERSCHDORFER, N.; UMSTÄTTER, L. (ed.) – *Le Corbusier and the power of photography*. Londres: Thames & Hudson, 2012.

Fig. 65 – imagem de processo (CR). (p. 104).

Fonte: (CR). Fotografia original: *vide* legenda Fig. 64.

Fig. 66 – *after Guido Guidi, P., através do espelho, (des)construções II*, 2014. (p. 107).

Fonte: (CR). Impressão jato de tinta, 16,5 x 16,5 cm, edição de 5 + 1.

Fotografia original: *A13, Preganziol*, Guido Guidi, 1983. *vide* GUIDI, G. – *Preganziol*. Londres: Mack, 2013.

Fig. 67 – *Office Building Kohlenberg*, Bernhard Strauss, [s. d.]. (p. 108).

Fonte: ABRAM, J. – *Op. cit.*

Fig. 68 – *after Bernhard Strauss, DDOBKB., através do espelho, (des)construções II*, 2014. (p. 109).

Fonte: (CR). Impressão jato de tinta, 20,6 x 16,5 cm, edição de 5 + 1.

Fotografia original: *vide* legenda Fig. 67.



Fig. 69



Fig. 70



Fig. 71

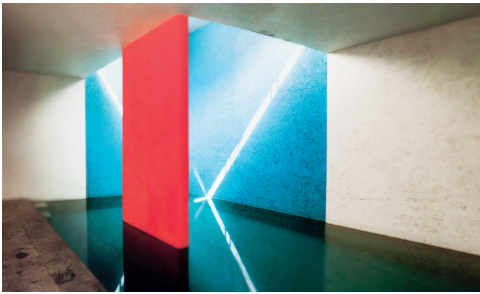


Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74

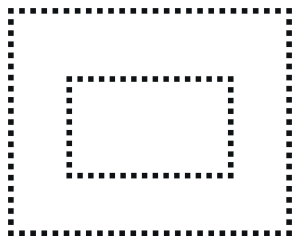


Fig. 75



Fig. 76

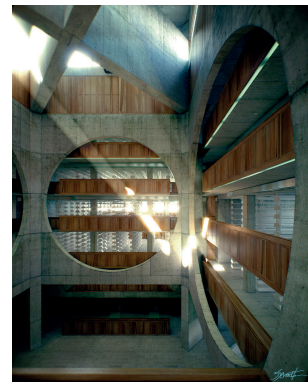


Fig. 77

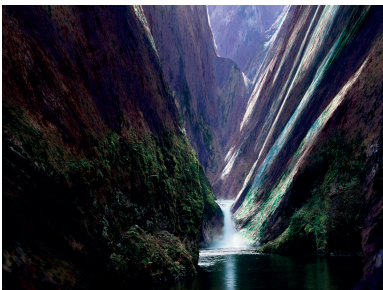


Fig. 78

Lista de Figuras 69-78

Fig. 69 – *after Ishimoto Yasuhiro, KVOTTRFTSROTS., através do espelho, (des)construções II, 2014. (p. 111).*

Fonte: (CR). Impressão jato de tinta, 20,6 x 16,5 cm, edição de 5 + 1.

Fotografia original: *vide* legenda Fig. 22.

Fig. 70 – *after Jeff Wall, MCMVDRFB., através do espelho, (des)construções II, 2014. (p. 113).*

Fonte: (CR). Impressão jato de tinta, 30,3 x 16,5 cm, edição de 5 + 1.

Fotografia original: *vide* legenda Fig. 63.

Fig. 71 – *after Lucien Hervé, LCFOTSBC., através do espelho, (des)construções II, 2014. (p. 115).*

Fonte: (CR). Impressão jato de tinta, 16,5 x 16,5 cm, edição de 5 + 1.

Fotografia original: *Facade of the Secretariat Building, Chandigarh, Lucien Hervé, 1961, vide* BEER, O. – *Op. cit.*

Fig. 72 – *after Yutaka Saito, LBCG., através do espelho, (des)construções II, 2014. (p. 117).*

Fonte: (CR). Impressão jato de tinta, 27,5 x 16,5 cm, edição de 5 + 1.

Fotografia original: *Luis Barragán, Casa Gilardi, Yutaka Saito, [s. d.], vide* SAITO, Yutaka – *Luis Barragán.*

Cidade do México: Grupo Noriega Editores, 1994.

Fig. 73 – *after Hélène Binet, PZTV., através do espelho, (des)construções II, 2014. (p. 119).*

Fonte: (CR). Impressão jato de tinta, 20,6 x 16,5 cm, edição de 5 + 1.

Fotografia original: *vide* legenda Fig. 40.

Fig. 74 – *after Alison & Peter Smithson, APSHOTFIHEED., através do espelho, (des)construções II, 2014. (p. 121).*

Fonte: (CR). Impressão jato de tinta, 15,8 x 20,6 cm, edição de 5 + 1.

Fotografia original: *House of the Future, Ideal Home Exhibition, entrance door, Alison & Peter Smithson, 1956,*

vide SMITHSON, A.; SMITHSON, P. – *Op. cit.*

Fig. 75 – *diagrama conceptual, a soma de possibilidades, (des)construções III. (p. 122).*

Fonte: (CR).

Fig. 76 – *Bedroom, Richard Kolker, 2008. (p. 126).*

Fonte: RICHARD KOLKER – *The Game.* [Em linha]. Londres: Richard Kolker. [Consult. 15 Ago. 2014].

Disponível em <http://www.richardkolker.com/game.htm>.

Fig. 77 – *Phillips Exeter Academy Library, Alex Roman, 2008. (p. 126).*

Fonte: EVERMOTION – *Alex Roman: I love architecture.* [Em linha]. Bialystok: Evermotion [Consult. 15 Ago.

2014]. Disponível em <http://www.evermotion.org/articles/show/8268/alex-roman-i-love-architecture>.

Fig. 78 – *Orogénesis: Derain, Joan Fontcuberta, 2004. (p. 128).*

Fonte: FONTCUBERTA, Joan – *Camouflages.* Barcelona: Gustavo Gili, 2013.



Fig. 79



Fig. 80

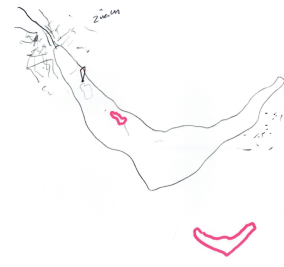


Fig. 81



Fig. 82



Fig. 83

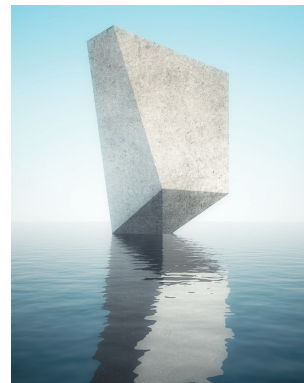


Fig. 84



Fig. 85



Fig. 86

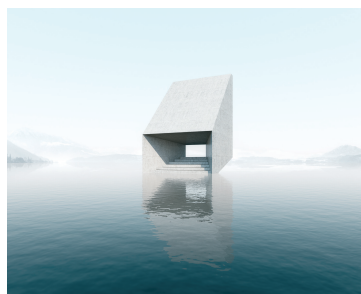


Fig. 87



Fig. 88

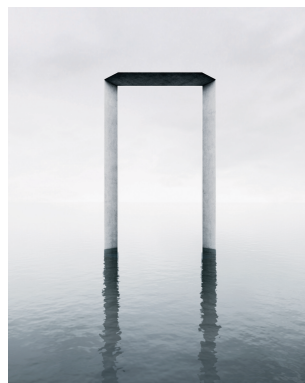


Fig. 89

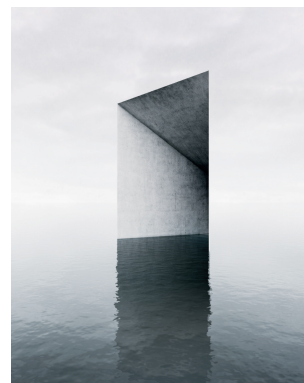


Fig. 90

Lista de Figuras 79-90

Fig. 79 – imagem de processo: lago de Zurique. (p. 130).

Fonte: (CR).

Fig. 80 – imagem de processo: lago de Zurique. (p. 130).

Fonte: (CR).

Fig. 81 – *esquisso conceptual*, Camilo Rebelo, 2014. (p. 132).

Fonte: Arquivo Camilo Rebelo, Arquiteto.

Fig. 82 – imagem de processo. (p. 133).

Fonte: (CR).

Fig. 83 – imagem de processo. (p. 133).

Fonte: (CR).

Fig. 84 – imagem de processo. (p. 134).

Fonte: (CR).

Fig. 85 – imagem de processo. (p. 134).

Fonte: (CR).

Fig. 86 – imagem de processo. (p. 136).

Fonte: (CR).

Fig. 87 – imagem de processo. (p. 137).

Fonte: (CR).

Fig. 88 – *sem-título, a soma de possibilidades, (des)construções III*, 2014. (p. 141).

Fonte: (CR). Impressão jato de tinta, 85 x 68 cm, edição de 5 + 1.

Fig. 89 – *sem-título, a soma de possibilidades, (des)construções III*, 2014. (p. 143).

Fonte: (CR). Impressão jato de tinta, 85 x 68 cm, edição de 5 + 1.

Fig. 90 – *sem-título, a soma de possibilidades, (des)construções III*, 2014. (p. 145).

Fonte: (CR). Impressão jato de tinta, 85 x 68 cm, edição de 5 + 1.

Glossário

Ato fotográfico:

Ato de proceder ao registo de imagens mediante a impressão luminosa sobre a emulsão do filme analógico ou superfície do sensor digital.

Ato pós-fotográfico:

Ato de proceder à fabricação de imagens de aparência fotográfica, no laboratório digital.

(des)construções:

Processos de desestabilização dos mecanismos correntes de produção de imagens de arquitetura.

Fotografia construída:

Imagem encenada ou fabricada, por meios analógicos ou digitais.

Imagem:

Superfície significativa, fotográfica, cujo conteúdo visual produz no observador uma representação mental.

Imagem de síntese:

Variante da imagem pós-fotográfica, gerada integralmente por meios computacionais.

Imagem pós-fotográfica:

Imagem de aparência fotográfica, fabricada digitalmente.

Refotografia:

Ato fotográfico exercido sobre uma fotografia já existente.

Simulacro:

Imagem sem referente na realidade concreta.

1. Introdução

1.1 Apresentação do tema, problemática e projeto de investigação

A prática fotográfica estabeleceu desde os seus primórdios uma relação umbilical com a prática de arquitetura. A capacidade de verosimilhança inerente ao “*ato fotográfico*”¹ permitiu documentar o espaço construído com uma fidelidade sem precedentes, afirmando-se como alternativa à experiência única de estar no lugar. Esta ilusão de apreensão espacial mediante o tempo próprio da superfície fotográfica constitui o ponto de partida da problemática a explorar, procurando-se questionar as complexidades e contradições imagéticas que permitem ao observador demorar-se na ilusão da experiência e da memória do espaço.

Na presente “*revolução digital*”², a criação e receção crítica da fotografia denota uma ambiguidade sem precedentes, ao mesmo tempo que a sociedade em geral é predominantemente movida por estímulos visuais. Em tempos de crescente ceticismo, a fotografia é percebida com naturalidade enquanto construção, o que, tratando-se da representação fotográfica de arquitetura, se traduz na intrincada construção de uma construção, operada entre o desígnio do autor fotógrafo e o desígnio do autor arquiteto.

Plenamente embebida na conjuntura contemporânea, a investigação *(des)construções: para uma arquitetura fotográfica* desenvolve-se em torno da seguinte inquietude: **será possível (e consequente) estabelecer o paradigma de uma arquitetura fotográfica?**

Por outras palavras, qual poderá ser hoje o estado limite da representação fotográfica de arquitetura? Poderá a fotografia ultrapassar o impasse da inclusão da experiência espacial na superfície fotográfica? Poderá a fotografia evidenciar ainda outras formas de representar essa mesma experiência (ou memória) espacial?

(des)construções consiste portanto na exploração de uma “*lógica de desestabilização*”³ dos mecanismos correntes de representação fotográfica de arquitetura, na senda de possibilidades renovadas de confluência entre ambas as disciplinas, algo que, na ausência de contornos

1. Sobre a natureza do ato fotográfico, vide DUBOIS, P. – *O ato fotográfico e outros ensaios*. 2ª Ed. São Paulo: Papirus Editora, 1998.

2. Sobre a problemática da revolução digital, vide RITCHIN, F. – *After Photography*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2009.

3. Referência ao pensamento seminal de Jacques Derrida, vide ROYLE, N. – *What is Deconstruction*. In ROYLE, N. (ed.) – *Deconstructions: A User's Guide*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2000, p. 1-13.

palpáveis, assume de início a expressão especulativa *para uma arquitetura fotográfica* ⁴.

Tendo em vista a auscultação ponderada da polissemia evidenciada na prática fotográfica contemporânea, e suas implicações no universo da arquitetura, torna-se premente ler a fotografia segundo o conceito mais abrangente e permeável de imagem, “*superfície significante na qual os elementos da imagem atuam de forma mágica uns para os outros*” ⁵, tocando na sua compreensão ao nível fenomenológico, enquanto possível “*reprodução mental de uma percepção anteriormente experimentada, na ausência do estímulo que a provocou*” ⁶.

Fotografar pressupõe na essência um ato de captação, tendo como resultado imediato a representação visual de algo. Nas palavras de Roland Barthes, a cristalização palpável de um “*ça a été*” ⁷. No entanto, a representação fotográfica constitui necessariamente uma realidade distinta da realidade representada, determinada por uma série de fatores complementares, desde o olhar do fotógrafo e as características técnicas do equipamento utilizado, até ao contexto de leitura do documento e natureza do observador.

A fotografia é passível das mais variadas leituras, mesmo que o conteúdo representado seja, na aparência, simples. Tratando-se do registo de arquitetura, a questão complexifica-se de modo particular ao estar associada à noção da experiência sensorial de formas concretas, desdobrando-se no ato solitário de conhecer o espaço – e de certa maneira, de conhecer uma ideia de arquitetura – através da sua representação bidimensional. Se a fotografia sempre constituiu uma realidade autónoma face ao conteúdo representado, plasmar na superfície fotográfica a experiência espacial de arquitetura nunca terá verdadeiramente ultrapassado a condição de falácia.

Abordar novamente a cumplicidade entre fotografia e arquitetura visa indagar, através das particularidades da representação da espacialidade arquitetónica, a validade contemporânea da fotografia enquanto documento, o seu poder de sugestão e a pertinência da criação de ficções, equacionando em profundidade a natureza e o alcance do ato fotográfico relativamente à obra de arquitetura.

(des)construções enquanto projeto prático de natureza artística assume um carácter laboratorial. Desenhar um entendimento renovado da prática fotográfica perante o universo

4. Enquanto expressão, “*para uma arquitetura fotográfica*”, faz igualmente homenagem ao livro manifesto *Vers une architecture*, da autoria de Le Corbusier. Vide Cap. 2.4 *Idealização e sedução*, p. 48.

5. Trad. livre de: “*A significant surface on which the elements of the image act in a magic fashion towards one another.*” FLUSSER, V. – *Towards a Philosophy of Photography*. Londres: Reaktion Books, 2007, p. 83.

6. ENCICLOPÉDIA E DICIONÁRIOS PORTO EDITORA – *Infopédia*. [Em linha]. Porto: Porto Editora, Lda. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/pesquisa-global/imagem>.

7. Pensamento transversal à reflexão de Roland Barthes sobre a fotografia, vide BARTHES, R. – *A câmara clara*. 2ª Ed. Lisboa: Edições 70, 2008.

da arquitetura – uma temática extremamente diversificada e complexa, tanto em termos de conteúdo arquitetônico como de legado fotográfico – desde cedo evidenciou que a adoção de uma única postura ou procedimento metodológico, apesar de consequente, seria uma opção demasiado redutora em termos do espectro de práticas abordado.

Por conseguinte, no lugar do desenvolvimento de um projeto fotográfico de fôlego (no sentido porventura mais convencional do termo, em torno de um determinado contexto e/ ou linguagem), a vertente prática da investigação desdobra-se em três aproximações distintas, derivadas do cariz da mediação fotográfica adotada face à realidade concreta, tentando no conjunto estabelecer um mapeamento abrangente de possibilidades de atuação: da fotografia realizada *in situ*, passando pela apropriação de fotografias de outros autores, à fotografia construída em estúdio⁸.

Na senda da plena experimentação, as três aproximações foram delineadas de modo completamente autónomo como um sistema em aberto, passível de ser redirecionado consoante a qualidade dos resultados alcançados de ensaio para ensaio. Por esse mesmo motivo, no lugar de operar linearmente em torno do mesmo referente base, cada aproximação toma sobre si a liberdade (e responsabilidade) de atuar sobre referentes distintos, indagando linguagens visuais em maior consonância com a exploração em curso.

1.2 Metodologia e estrutura da dissertação

A natureza teórico-prática da investigação segue uma lógica pragmática de complementaridade. O arranque do projeto prático é substanciado pela contextualização histórica realizada no segundo capítulo, “Encontros entre fotografia(s) e arquitetura(s)”, percorrendo o advento da fotografia até à atualidade, realizando-se de seguida, ao longo do terceiro capítulo, “(des)construções”, o cruzamento e o aprofundamento das várias referências teóricas com os ensaios práticos.

Para a correta elaboração de um projeto de natureza artística, e de maneira a promover uma redefinição fundamentada do espectro da prática fotográfica contemporânea relativamente ao espaço construído – cujas múltiplas posturas aparentam ser cada vez mais demonstrativas de hibridez e autonomia face ao (suposto) referente que lhes dá origem e justificação – tornou-se indispensável a realização de um esforço de síntese histórica.

8. O teor de cada aproximação foi sintetizado mediante diagramas conceptuais, referenciando a perspetiva linear de um espaço interior: apenas com as linhas das superfícies (Fig. 44, p. 70: *uma declaração de tempo*); o mesmo conteúdo sob o enquadramento fotográfico (Fig. 56, p. 92: *através do espelho*); o todo fabricado (Fig. 75, p. 122: *a soma de possibilidades*).

Releva-se como ponto de partida a constatação de que, mesmo no caso da célebre primeira prova impressa de Joseph Nicéphore Niépce, com o simples propósito de registrar a envolvente espacial em frente da sua janela em Le Gras (Fig. 1, p. 28), “*as fotografias, originalmente limitadas no formato e na intenção de registrar a existência de um certo tipo de arquitetura (...) operam de seguida como uma meta-linguagem sobre a percepção e a experiência estética do passado*”⁹. Por outras palavras, a fotografia sempre constituiu uma mediação face à realidade a representar, dotada portanto de autonomia crítica, passível de dar azo a diferentes interpretações.

O segundo capítulo, “Encontros entre fotografia(s) e arquitetura(s)”, baseia-se na definição criteriosa de cinco patamares de reflexão, capazes de em conjunto estabelecerem um mapeamento evolutivo de práticas. No lugar de uma abordagem estritamente cronológica da relação entre fotografia e arquitetura, desadequada perante a complexa rede de sincronias e mutações de autores e tendências, cada patamar é apoiado em casos de estudo representativos das principais mudanças de paradigma, promovendo-se o estudo de ramificações adicionais sempre que necessário.

“Primeiras aproximações” trata de forma breve a génese da relação entre fotografia e arquitetura, revisitando as primeiras explorações fotográficas realizadas no séc. XIX, nomeadamente a arte-ciência preconizada por William H. Fox Talbot e os grandes levantamentos de território como a *Mission Héliographique*, iniciada em 1851 pela Comissão para os Monumentos Históricos de França, atentando na heterogeneidade dos resultados a lenta eclosão da problemática da fotografia enquanto documento e expressão artística.

“Para um olhar moderno” prossegue a problemática no decurso da segunda metade do séc. XIX, inícios do séc. XX, articulando a consolidação da prática fotográfica profissional com a crescente democratização do acesso à fotografia e a legitimação da mesma enquanto criação artística, acentuada na emergência do pictorialismo. O pensamento seminal de Walter Benjamin, em particular no ensaio *A obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, assim como uma releitura do corpo de trabalho desenvolvido em Paris por Eugène Atget, revelam-se fundamentais para uma clarificação das potencialidades da prática fotográfica.

“O fascínio da forma” conjuga as aspirações revolucionárias da nova visão, em sintonia com a supremacia do processo de industrialização, com a vontade de retorno à essência da nova objetividade, acompanhando a implementação dos valores modernistas na arquitetura. Se a

9. Trad. livre de: “*photographs, which were originally limited in format and in their intention to record the existence of a certain kind of architecture (...) operate afterwards as a meta-language on perception and the aesthetic experience of past*”. MARCHÁN FIZ, S. – *The Aesthetic Perception of Architecture Through Photography*. In EXIT: *Arquitectura II. La mirada del artista*. Madrid: Olivares y Asociados. Vol. 37 (2010), p. 36.

vanguarda de autores como Alexandr Rodchenko e László Moholy-Nagy traça uma dilatação entre a percepção humana e o resultado fotográfico propriamente dito, o enfoque mais distanciado de autores como Albert Renger-Patzsch e Wernet Mantz aponta o trilho de confluência para uma maior racionalidade documental.

“Idealização e sedução” centra-se no período de maior hegemonia da arquitetura moderna, em que a fotografia é plenamente entendida como testemunho de uma determinada idealização, procurando construir uma imagem destinada a veicular essa mensagem a um público-alvo. Por entre a multiplicidade de autores, Le Corbusier surge como ator síntese da revolução conceptual em curso. O prolongamento no tempo da visão modernista, segundo encarnações cada vez mais heterogêneas, é exemplificado por práticas como as de Julius Schulman, figura icónica da condição do fotógrafo enquanto autor face à prática de arquitetura.

“A deriva artística” congrega a progressiva crise de valores modernistas até à atualidade, deslocando o enfoque de estudo para práticas fotográficas assumidamente artísticas, através das quais se interroga a natureza da fotografia e sua relação com o real. Do conceptualismo pioneiro de Bernd e Hilla Becher, passando pela observação paciente de Guido Guidi, até à artificialidade exacerbada de Thomas Ruff e Philipp Schaerer, procura-se lançar as bases para uma compreensão renovada das possibilidades da representação de formas e espaços, construídos ou por construir.

A seleção de casos de estudo incluídos em “Encontros entre fotografia(s) e arquitetura(s)” será necessariamente redutora perante a miríade de acontecimentos e autores passíveis de serem abordados, guiada pela vontade de desenhar um fio condutor, dentro do possível evolutivo, capaz de articular exemplos considerados relevantes para a elaboração conceptual da componente prática da presente investigação. Todavia, os vários exemplos aqui mencionados não visam estabelecer de maneira evidente uma relação com o desenvolvimento do projeto prático de natureza artística. Tal deve-se a uma opção metodológica de fundo: a de realizar primeiramente uma apreensão global e fundamentada de possíveis antecedentes e referências, para, apenas de seguida e no âmbito de uma análise teórico-artística avançada, aprofundar os mesmos através do cruzamento coerente com os ensaios práticos.

O terceiro capítulo, “(des)construções”, constitui o espaço privilegiado de confluência do contexto teórico de investigação com a materialização do projeto prático de natureza artística, plenamente embebido na condição difusa da fotografia contemporânea, ciente de que esta, “*tal como a temos conhecido, está tanto a desaparecer como a expandir-se*”¹⁰.

10. Trad. livre de: “*Photography, as we have known it, is both ending and enlarging, with an evolving medium hidden inside it as in a Trojan horse, camouflaged, for the moment, as if it were nearly identical: its doppelgänger, only better*”. RITCHIN, F. – *Op. cit.*, p. 15.

Em “uma declaração de tempo, (des)construções I” a relação entre fotografia e arquitetura é explorada no sentido mais convencional do termo, através da experiência física de percorrer o espaço. Os ensaios são realizados em torno de uma obra de arquitetura de relevo, a *Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto*, de Álvaro Siza, ao mesmo tempo dialogando com o legado fotográfico de uma série de autores de renome, procurando na observação da temporalidade e luz, modos renovados de apreensão da ambiência e da geometria das formas construídas. No fundo, trata-se de “estar lá.”

Em “através do espelho, (des)construções II” o processo de investigação centra-se na prevalência histórica do suporte fotográfico sobre a experiência de arquitetura na primeira pessoa, trabalhando-se exclusivamente a partir de mecânicas pós-modernas de apropriação e manipulação de material de arquivo, procurando novas imagens a partir dos vestígios de experiências anteriores. Em suma, fotografias icônicas de outros autores são fotografadas novamente, na tentativa de recriar o gesto impossível de “entrar na imagem.”

Em “a soma de possibilidades, (des)construções III” radicalizam-se as aproximações fotográficas enunciadas anteriormente, visando estudar a criação de realidades alternativas à realidade concreta, adensando a relação entre fotografia e arquitetura através da prática de fotografia construída, legado seriamente complexificado pela revolução digital, capaz de literalmente “fabricar a imagem”.

As várias aproximações realizadas no decurso de *(des)construções* constituem acima de tudo uma coleção de ensaios, esperando-se que da sucessão de tentativas e erros possa emergir o vislumbre de uma dialética renovada entre fotografia e arquitetura, cada conjunto de imagens materializando o arranque de um caminho discursivo a prosseguir no tempo, com maior fôlego e a necessária maturação.



Fig. 1 – *Point de vue du Gras*, Joseph N. Niépce, c. 1826.

2. Encontros entre fotografia(s) e arquitetura(s)

*“Qualquer um terá podido observar que uma imagem, mas, principalmente, uma obra de arte plástica, sobretudo a arquitetura, se apreende muito mais facilmente numa foto do que na realidade”*¹¹.

*“A arquitetura, sendo um fenómeno de espaço e tempo, pode apenas denotar aspetos limitados quando apresentada em duas dimensões. (...) O forte impacto inicial de uma fotografia não é suficiente (...) precisamos de aprender a ler uma fotografia tão cuidadosamente quanto um texto ou um conjunto de desenhos. De seguida, dada a apreciação, entendimento e necessária imaginação, é possível conseguirmos experienciar o prazer pessoal, em primeira mão, de perceber uma ideia”*¹².

2.1 Primeiras aproximações

No decurso de explorações em torno do processo fotográfico, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) realizou, por volta de 1826, a célebre prova impressa *Point de vue du Gras* (Fig. 1), considerada a primeira fotografia permanente. Após aproximadamente oito horas de exposição, a imagem daí resultante revela, como o título despretensiosamente enuncia, a vista a partir da janela da sua propriedade em Gras, na região de Borgonha, França. Os contornos difusos da representação, consequência da precariedade do invento, não minorizam o feito documental de Niépce. Pela primeira vez, era fixada com sucesso numa superfície a imensa complexidade do real¹³.

Por volta dos anos quarenta do séc. XIX, a fotografia, então nos inícios da sua implementação comercial na sociedade, era comumente entendida como arte-ciência, sublinhando

11. BENJAMIN, W. – *Pequena História da Fotografia*. In: BENJAMIN, W. – *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa : Relógio d’Água, 1992, p. 131.

12. Trad. livre de: “*Architecture, being a time and space phenomenon, can only have limited aspects when shown in two dimensions. (...) The strong initial impact of a photograph is not sufficient (...) one must learn to read a photograph as carefully as a text or a set of drawings. Then, given the appreciation, understanding and required imagination, it is possible that one might experience the personal, first-hand pleasure of perceiving an idea*”. STOLLER, E. – *Photography and the Language of Architecture*. In EXIT: *Arquitectura I. La mirada profesional*. Madrid: Olivares y Asociados. Vol. 36 (2009), p. 48.

13. Sobre Joseph N. Niépce e a referida fotografia, vide HARRY RANSOM CENTER, THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN – *The First Photograph*. [Em linha]. Austin: Harry Ransom Center. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphotograph/>.



Fig. 2 – *The Open Door*, William H. F. Talbot, 1844.

Fig. 3 – *The Haystack*, William H. F. Talbot, 1844.

a ambiguidade relativamente à origem técnica e possíveis campos de aplicação¹⁴. A fidelidade visual sem precedentes promoveu uma profunda mudança de paradigma face à representação da realidade, enquanto a lentidão técnica requerida pelos primeiros processos de exposição, nomeadamente o daguerreótipo e o calótipo, favoreceu desde cedo o carácter estático das formas construídas como um dos géneros fotográficos de eleição.

Apesar da fotografia não ser ainda questionada assertivamente do ponto de vista ontológico, poder-se-á dizer que a problemática entre documento e expressão artística esteve presente desde a sua génese. William Henry Fox Talbot (1800-1877), inventor do calótipo, considerou *The Open Door* (Fig. 2), registo de uma simples cena do quotidiano, característica da pintura Holandesa do séc. XVII, um exemplo pioneiro de uma nova arte. A imagem integra a publicação seminal *The Pencil of Nature*¹⁵, através da qual Talbot procurou divulgar as várias aplicações da fotografia, desde o inventário de espécimes biológicos a obras de arte e de arquitetura. Incidindo nesta última variante, revela-se particularmente interessante a observação atenta de *The Haystack* (Fig. 3), parte de uma série de estudos de palheiros na sua propriedade rural. Na breve descrição Talbot refere como a fotografia permite “*introduzir nas nossas imagens uma multitude de detalhes minuciosos que acrescentam à verdade e à realidade da representação, mas que nenhum artista iria dar-se ao trabalho de reproduzir fielmente a partir da natureza*”¹⁶. A definição cuidada da composição, representando o objeto de estudo numa perspetiva abrangente a três quartos, aliada à escolha do momento de luz no qual geometria e textura sobressaem com maior definição, constitui um exemplo premonitório de um olhar moderno, notável na possível objetividade da fotografia enquanto documento.

14. Vide MARIEN, M. W. – *Photography: A Cultural History*. 3ª ed. Londres: Laurence King Publishing, 2010, p. 25-30. “*The ambiguous character of photography in its early years was fostered by the equally uncertain definitions of art and science. Art could mean a skill or a craft, as well as specific media such as painting, sculpture and engraving. Science referred to areas of knowledge such as biology and geology, and also to techniques for making experiments and observations (...) To many observers, photography seemed a science wedded to a craft, fundamentally dependent on the photographer’s knowledge of chemistry and willingness to experiment*”. IDEM, *Ibidem*, p. 26.

15. TALBOT, W. – *The pencil of nature*. [Em linha]. Londres: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>. O próprio título da publicação é sugestivo da inovação fotográfica: “*the plates of this work have been obtained by the mere action of Light upon sensitive paper. They have been formed or depicted by optical and chemical means alone, and without the aid of any one acquainted with the art of drawing*”. IDEM, *Ibidem*, p. 1.

16. Trad. livre de: “*One advantage of the discovery of the Photographic Art will be, that it will enable us to introduce into our pictures a multitude of minute details which add to the truth and reality of the representation, but which no artist would take the trouble to copy faithfully from nature*”. TALBOT, W. – *Op. cit.*, p. 33.



Fig. 4 – *Vue de Propylaea de de l'Acropole, Athènes, Joly de Lotbinière, 1839.*

Fig. 5 – *Gournah, tombeau d'Osymandias, Thèbes, Maxime Du Camp, 1852.*

Se experimentações a título individual foram uma constante ao longo da história, o entendimento da fotografia, enquanto suporte mnemónico privilegiado do território e seus monumentos de relevo, encontrou apoio substantivo em duas dinâmicas complementares de maior escala. Por um lado, vários movimentos expedicionários, alguns deles inseridos na vaga colonialista do séc. XIX, foram percebendo a mais-valia documental e comercial da incorporação de fotógrafos nas respetivas equipas. Ao mesmo tempo, foi-se verificando no interior das nações mais desenvolvidas a consciencialização da importância da fotografia para a constituição de arquivos visuais, destinados a estabelecer uma correta compreensão do legado arquitetónico e seu estado de conservação.

Das diversas expedições realizadas à época destacaríamos, a título de exemplo, a célebre publicação *Excursions daguerriennes*¹⁷, coleção de gravuras editada por Noël Lerebours (1807-1873) e *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*¹⁸, fruto de uma comissão do Ministério Público de Educação Francês, contendo já impressões fotográficas da autoria de Maxime Du Camp (1822-1894). Tratando-se de projetos comissionados, os vários autores envolvidos partiram em viagem na senda de imagens destinadas a ser posteriormente editadas para publicação. A fotografia foi utilizada como ferramenta para a inventariação do território, frequentemente servindo como base para a execução de variantes do processo de gravura, fruto da natureza técnica do daguerreótipo e de uma certa resistência formal à materialidade fotográfica.

À semelhança de *Vue de Propylaea de de l'Acropole* (Fig. 4), o registo deixa transparecer a construção de composições idealizadas, prevalecendo uma estética pitoresca característica da época. A isto acresce ainda a influência natural de uma gramática visual proveniente de métodos tradicionais de representação de arquitetura, expectável tendo em conta o percurso profissional da maioria dos fotógrafos, vários deles previamente pintores ou gravadores. Contrariando a hegemonia de pendor pitoresco, Du Camp destaca-se de forma notável na sobriedade de cada composição, procurando deixar sobressair a objetividade na fotografia, tão exata quanto possível, tal como na vista de *Gournah, tombeau d'Osymandias* (Fig. 5).

Em termos geograficamente mais circunscritos, a *Mission Héliographique*, iniciada em 1851 pela Comissão para os Monumentos Históricos de França, permanece incontornável. O propósito base consistiu na elaboração de um inventário destinado a proporcionar a

17. LEREBOURS, N. – *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*. [Em linha]. Paris: Lerebours, 1840-43. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86260852.r=.langFR>.

18. DU CAMP, M. – *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie: dessins photographiques*. [Em linha]. Paris: Gide et J. Baudry Editeurs, 1852. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104542z/f7.image.langFR>.

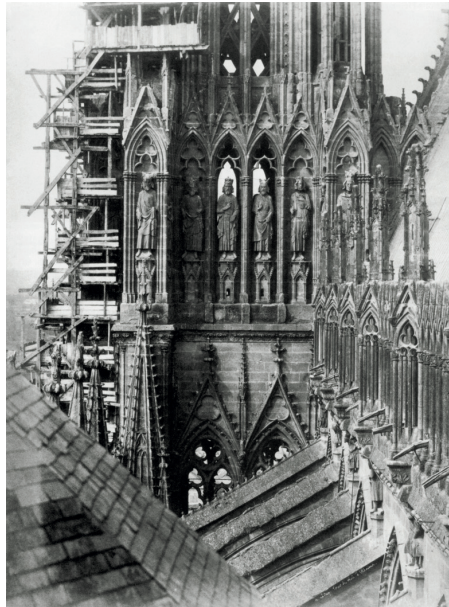


Fig. 6 – *Maison carrée, Nîmes*, Edouard Baldus, 1851.

Fig. 7 – *Tour des Rois, Cathédrale de Rheims*, Henri Le Secq, 1851.

Fig. 8 – *Les Remparts de Carcassonne*, Gustave Le Gray, Auguste Mestral, 1851.

correta manutenção do vasto património arquitetónico francês, necessitado de intervenção na sequência das grandes convulsões sociais advindas de eventos como a Revolução Francesa, a industrialização e o crescente êxodo rural. Edouard Baldus (1813-1889), Hippolyte Bayard (1801-1887), Gustave Le Gray (1820-1884), Henri Le Secq (1818-1882) e Auguste Mestral (1812-1884), membros da prestigiada *Société Héliographique*, foram selecionados para ir ao encontro de um itinerário arquitetónico previamente delineado, munidos no entanto de orientações de conduta relativamente superficiais.

À semelhança de projetos de cariz semelhante, a observação do conjunto heterogéneo de imagens produzidas permite discernir a complexa ambivalência por detrás do ato fotográfico. Dependendo do autor, os resultados oscilam entre a aparente neutralidade do enquadramento (garantindo uma sobriedade em maior sintonia com a implementação do positivismo científico), e uma plasticidade influenciada por outros meios de representação como a pintura, ao nível da composição, definição, ou mesmo manipulação de conteúdos.

Três exemplos completamente distintos mostram-se de grande utilidade para antever os desenvolvimentos da fotografia na modernidade. *Maison carrée, Nîmes* (Fig. 6), de Edouard Baldus, coloca a tónica na objetividade, definindo uma perspetiva a três quartos na qual o edifício se destaca do plano de fundo, e a inclusão de elementos acessórios parece clarificar a escala. *Tour des Rois, Cathédrale de Reims* (Fig. 7), de Henri Le Secq, evidencia maior ênfase em torno da modelação da luz e sombra, juntamente com a capacidade de apresentar a obra de arquitetura através de enquadramentos parcelares (aqui de enfoque bastante particular), premonitório da constituição de séries através das quais as várias fotografias permitem a compreensão do todo. *Remparts de Carcassonne* (Fig. 8), de Gustave Le Gray e Auguste Mestral, adota uma postura de maior expressividade formal, trabalhando a plasticidade do enquadramento com a paisagem, a par da difusão seletiva de tonalidades e nitidez. A este respeito, Gustave Le Gray chega mesmo a afirmar que “*a beleza artística de uma prova fotográfica consiste, pelo contrário, quase sempre no sacrifício de certos detalhes, de maneira a produzir um efeito que atinge por vezes o sublime da arte*”¹⁹.

A enorme ambivalência patente ao longo destes exemplos permite compreender que, “*mesmo tratando-se da representação de edifícios, a fotografia não era um ato mecânico*

19. Trad. livre de: “*A mon point de vue, la beauté artistique d’une épreuve photographique consiste au contraire presque toujours dans le sacrifice de certains détails, de manière à produire une mise à l’effet qui va quelquefois jusqu’au sublime de l’art*”. LE GRAY, G. – *Photographie. Traité nouveau théorique et pratique des procédés et manipulations sur papier et sur verre*. [Em linha]. Paris: Lerebours et Secretan, [s. d.], p. 1-2. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1025068v/f1.image.langFR>.

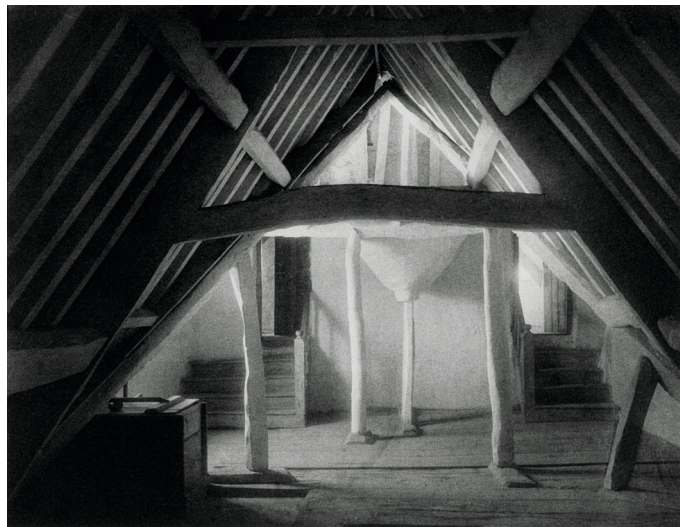


Fig. 9 – *Rue des Sept Voies*, Charles Marville, 1865.

Fig. 10 – *Cour, 41 rue Broca*, Eugène Atget, 1912.

Fig. 11 – *Attics, Kelmscott Manor*, Frederick Henry Evans, 1896.

mas sim um ato no qual o fotógrafo poderia exercer opções de interpretação”²⁰, sendo que a realidade representada pela fotografia surge, desde os primórdios, em maior ou menor grau, inevitavelmente entre a condição de documento e expressão, mesmo na supremacia da possível objetividade, como de resto será cada vez mais perceptível abordando exemplos subsequentes²¹.

2.2 Para um olhar moderno

Prosseguindo na segunda metade do séc. XIX, é possível constatar, associado ao crescimento do mercado profissional de arquitetura, a profusão da fotografia de arquitetura de natureza comercial, marcada pelo registo literal sem grandes pretensões autorais. Terá sido durante este período que a fotografia começou a influenciar de forma mais notória o estudo e a prática de arquitetura, através da proliferação de um registo “*invisível – uma janela aberta para a cena a ser estudada ou desfrutada*”²², em sintonia com o pendor historicista da época. Neste contexto destacaríamos, a título de exemplo, a sobriedade preconizada pela firma Fratelli Alinari, fundada em 1854, cuja abordagem metódica à arquitetura coloca a tônica na natureza objetual do edifício, deixando transparecer, tal como em Edouard Baldus, um nível de focalização premonitório da modernidade²³.

Ao mesmo tempo que o registo fotográfico de arquitetura se sistematiza, é de particular interesse observar, no decorrer da renovação urbana de Paris delineada por Georges-Eugène Haussman (1809-1891), a capacidade inata da fotografia transcender a natureza documental. O corpo de trabalho comissionado a Charles Marville (1813-1879) retrata de forma sistemática e seriada as áreas destinadas para demolição, juntamente com relances do processo de obra e do resultado final, abordando em muitos dos casos as situações mediante pontos de vista fixos complementares. Fotografias como *Rue des Sept Voies* (Fig. 9) carregam no enquadramento camadas de pormenores e texturas da vivência urbana nos vários recantos da perspetiva, emanando subtilmente todo um quadro de sugestões.

20. Trad. livre de: “*The Mission clearly demonstrated that, even with given subjects such as buildings, photography was not a mechanical act but one in which the photographer could exercise interpretative choices*”. ELWALL, R. – *Building With Light: An International History of Architectural Photography*. Londres: Merrell Publishers, 2004, p. 16.

21. Sobre as várias expedições e publicações fotográficas realizadas à época, vide MARIEN, M. W. – *Op. cit.*, p. 46-56 e p. 116-138.

22. Trad. livre de: “*For their audience, the photograph became invisible – an open window on to a scene to be studied or enjoyed*”. ELWALL, R. – *Op. cit.*, p. 51.

23. Sobre a abordagem de Fratelli Alinari, vide IDEM, *Ibidem*, p. 63.

Eugène Atget (1857-1927) viria a debruçar-se novamente sobre a urbanidade de Paris, no entanto desvinculada da obrigação estrita de corresponder a diretivas de inventário. A vasta coleção de imagens produzidas por Atget, nas suas palavras “*simples documents*”²⁴, debruça-se sobre a cidade real dos becos e ruelas, sempre ameaçada por processos de renovação urbana, captando de forma eloquente e poética o complexo emaranhado da trama urbana, parques e palácios, estendendo o campo descritivo enunciado previamente por Marville com o seu olhar de atento *flâneur*.

Antecipando exemplarmente as complexidades e contradições do olhar fotográfico moderno, Atget procurou criar uma imagem própria a partir do que o rodeava, contornando o dinamismo da transformação urbana de Paris na cristalização dos seus enquadramentos, banhados pela luz difusa de longas exposições, já à época tecnicamente anacrónicas. Em imagens como *Cour, 41 rue Broca*, (Fig. 10, p. 36) é possível discernir, de forma quase palpável, a densidade fotográfica de um espaço intermédio entre a função documental, inerente ao ato de registo, e a subjetiva expressão artística (por mais subestimada que seja pelo autor em questão). O registo é pleno de indícios, sedutoramente indutores de um questionamento por parte do observador, uma das razões pela qual foi sendo comumente redescoberto como precursor de um olhar fotográfico moderno por gerações futuras, até à atualidade²⁵. Tal como refere Walter Benjamin (1892-1940) no célebre ensaio *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*:

“Na expressão efêmera de um rosto humano acena, pela última vez, a aura das primeiras fotografias. É isto que faz a sua melancolia e beleza inigualáveis. Mas quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição sobrepõe-se, pela primeira vez, ao valor de culto. Ter fixado localmente esta evolução é o significado sem paralelo de Atget que fixou as ruas de Paris vazias, por volta de 1900. Com muita razão, disse-se dele que as fotografava como um local de crime. Também o local do crime é vazio, sem pessoas. O seu registo fotográfico destina-se a captar os indícios. Os registos fotográficos, com Atget, começam a tornar-se provas no processo histórico. É nisso que reside o seu significado político oculto. Em certo sentido, já exige uma receção. A contemplação nefelibata já não lhes é adequada. Desassossegam o observador; com tais registos o observador sente que tem de

24. Vide CAMPANY, D. – *Atget's Intelligent Documents*. In ATGET, E. – *Photographe de Paris*. Nova Iorque: Errata Editions, 2008.

25. Sobre a postura de Eugène Atget, vide MAH, S. – *A fotografia e o privilégio de um olhar moderno*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p. 68-72.

*procurar um determinado caminho até eles. Os jornais ilustrados começam, ao mesmo tempo, a fornecer-lhes indicadores. Certos ou errados, tanto faz. Neles, a legenda torna-se, pela primeira vez, obrigatória. E é claro que têm um caráter completamente diferente do título de uma pintura”*²⁶.

Enquanto Eugène Atget calcorreava Paris, no relativo anonimato, a contínua expansão da industrialização na viragem do século deslocava a fotografia de forma indelével para a esfera do quotidiano. Marcos como a introdução da primeira câmara automática *Kodak* e a impressão em série *half-tone* democratizaram o acesso à fotografia, assistindo-se à profusão sem paralelo de álbuns e periódicos ilustrados, e à conseqüente banalização da reprodução fotográfica.

A democratização da fotografia na sociedade traz à superfície a questão fulcral da sua conturbada legitimação enquanto criação artística. Devido à natureza mecânica da representação, a fotografia não era considerada adequada para as aspirações da noção de arte predominante no séc. XIX. Aquando da integração da fotografia no *Salon de 1859* em Paris, Charles Baudelaire (1821-1867) chegara mesmo a afirmar: “*a cada dia a arte diminui o seu amor-próprio ao se vergar perante a realidade externa; a cada dia o pintor torna-se mais e mais dado a pintar não o que sonha mas o que vê*”²⁷.

À semelhança da manifestação da fotografia *high art*²⁸, em estreita consonância com o universo da academia, o pictorialismo emergiu na transição para o séc. XX como possibilidade da fotografia legitimar um patamar autónomo à industrialização e reprodução em série, privilegiando a experiência plástica em detrimento da total fidelidade ao conteúdo que lhe dá origem. Em grande medida, traça-se aqui um paralelismo com o impressionismo de finais do séc. XIX, ele mesmo desenhando uma alternativa ao realismo vigente na pintura, deixando na tela a impressão visual de uma cena ou instante, ou seja, uma interpretação visual poética enquanto forma e materialidade. O registo do pictorialismo pautava-se pelo teor artesanal da prova impressa, fruto de um trabalho ponderado sobre a tonalidade e nitidez da imagem, absolutamente distinto da reprodução fotográfica comercial em voga.

Recentrando o discurso na representação do espaço construído, a obra de Frederick Henry Evans (1853-1943), conhecido sobretudo pelo seu trabalho em torno de interiores de igrejas e

26. BENJAMIN, W. – *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. In BENJAMIN, W. – *Op. cit.*, p. 87-88.

27. Trad. livre de: “*each day art further diminishes its self-respect by bowing down before external reality; each day the painter becomes more and more given to painting not what he dreams but what he sees*”. BAUDELAIRE, C. – *The Salon of 1859*. In BAUDELAIRE, C. – *The Mirror of Art*. Nova Iorque: Doubleday Anchor Books, 1956, p. 233.

28. Sobre o movimento *high art*, vide MARIEN, M.W. – *Op. cit.*, p. 87-90.

catedrais, mostra-se de particular interesse para exemplificar uma abordagem eminentemente artística, já liberta do impasse estilístico do pictorialismo. Imagens como *Attics, Kelmscott Manor* (Fig. 11, p. 36) sintetizam a mestria visual de Evans, capaz de gerar toda uma atmosfera em torno do desdobramento da luz na textura de pormenores e profundidade da penumbra, mesmo tratando-se do retrato de um simples sótão. Nas palavras de Evans, o passo criativo fundamental dá-se na interpretação atenta do espaço, procurando operar para lá da necessidade factual do registo: “*Tente o registo de uma emoção no lugar de uma amostra topográfica. Espere até o edifício lhe fazer sentir intensamente (...) depois tente analisar o que lhe provoca esse sentimento, ver se se deve ao isolamento de algum aspeto ou efeito em particular; e depois ver o que a sua câmara consegue realizar para reproduzir esse efeito, esse conteúdo*”²⁹.

Se a maioria das aproximações realizadas no decurso do pictorialismo deixa prevalecer o efeito de uma atmosfera excessivamente plástica sobre os conteúdos a representar, como se de uma velatura se tratasse, é possível vislumbrar na sobriedade formal de Evans o caminho da revolução estética modernista, em que a fotografia se articula com o espaço construído segundo um olhar de autor, objetivo, mas no entanto ostensivamente construído. Autores como Alfred Stieglitz (1864-1946), acabarão por conciliar no seu percurso a transição para uma maior clareza formal, acompanhando a profunda mudança de paradigma encetada pela difusão do movimento moderno nas artes e arquitetura³⁰.

2.3 O fascínio da forma

Ainda perante os ecos de devastação da Primeira Grande Guerra, a fotografia conjuga com aparente naturalidade a expressão de autor e a propensão para a comunicação de massas. O desenvolvimento exponencial da indústria publicitária, nas primeiras décadas do séc. XX, instala definitivamente o hábito da sedução fotográfica, fenómeno que, a par da já mencionada saturação de imagens, leva o designer e artista Kurt Schwitters (1887-1948) a parafrasear o pensamento de Walter Benjamin: “*o homem moderno ouve e vê uma quantidade de impressões de tal modo enorme, que já se encontra habituado a inconscientemente desligar a atenção*”³¹.

29. Trad. livre de: “*Try for a record of an emotion rather than a piece of topography. Wait till the building makes you feel intensely (...) then try and analyse what gives you that feeling, see if it is due to the isolation of some particular aspect or effect, and then see what your camera can do towards reproducing that effect, that subject*”. EVANS, F. In *Amateur Photographer*. Londres: IPC Media. Vol. 39 (1904), p. 18. *Apud* ELWALL, R. – *Op. cit.*, p. 92.

30. Sobre Alfred Stieglitz, *vide* MARIEN, M. W. – *Op. cit.*, p. 181-183; KRAUSS, Rosalind – *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 133-143.

31. Trad. livre de: “*Modern man hears and sees such an enormous amount of impressions, that already he is*

Para uma miríade de criativos, a fotografia e o cinema constituíram instrumentos de eleição para o desenho de uma nova visão perante o mundo, acompanhando a emergência de movimentos de vanguarda como o dadaísmo e o surrealismo, sendo que, para efeitos de aproximações fotográficas ao espaço construído, se revela pertinente abordar o universo experimental da arte revolucionária soviética e da escola Bauhaus.

O artista soviético, no período antecedente ao endurecimento do regime, pautava-se por ser politicamente ativo, agindo na base das potencialidades da industrialização para uma revolução social. Tendo entranhado as especificidades da tecnologia, inventam-se outros ângulos no lugar da perspectiva renascentista (uma quase obrigatoriedade do mecanismo fotográfico), sobrepõem-se geometrias, questionam-se os pilares da representação. É o caso de Aleksandr Rodchenko (1891-1956), artista polifacetado que, para além de pintor e escultor, reúne no seu trabalho fotográfico as características de ubiquidade do movimento cubista, trabalhando outras perspectivas no lugar da perspectiva convencional. Na inclinação de *Stairs* (Fig. 12, p. 42), a geometria estática do cenário assume o dinamismo do movimento do olhar, vertiginoso sobre as personagens e o alto contraste das sombras.

Para Rodchenko, fotografar significa “*apontar a todos um novo e moderno modo de descobrir o mundo da ciência, da tecnologia e da vida do quotidiano... Somos obrigados a realizar experiências*”³². Não se trata portanto de uma reformulação do conteúdo a representar, mas sim do modo como este é observado, proporcionando toda uma outra aproximação à realidade. A fotografia afirma-se como instrumento gráfico, construtivista, capaz de recortar visualizações do espaço para lá da decisão linear do momento de exposição, mecânica exponenciada no cinema de vanguarda de autores como Dziga Vertov (1896-1954)³³.

A supremacia da máquina encontra igualmente terreno fértil nas experimentações promovidas por László Moholy-Nagy (1895-1946), inseridas na dinâmica inovadora da escola Bauhaus. Moholy-Nagy investiga e teoriza uma linguagem inerentemente fotográfica, disseminando o termo “*nova visão*”³⁴ no sentido pleno, dentro do qual a fotografia poderia

accustomed to unconsciously turn off”. SCHWITTERS, K. In *Art in America*. Nova Iorque: Brant Publications. October (1985), p. 137. *Apud* MARIEN, M. W. – *Op. cit.*, p. 238.

32. Trad. livre de: “*Revolution in the photographic field consists in photographing in such a way that photography will have enough strength not just to rival painting, but also to point out to everyone a new and modern way of discovering the world of science, of technology and of everyday life... We are obliged to make experiments*”. JOHNSON, B. (ed.) – *Photography Speaks: 150 Photographers On Their Art*. Nova Iorque: Aperture, 2004, p. 112.

33. Sobre o cinema na arte revolucionária soviética, *vide* MARIEN, M. W. – *Op. cit.*, p. 238-242.

34. *Vide* MOHOLY-NAGY, L. – *Painting, Photography, Film*. Londres: Lund Humphries, 1969. Originalmente publicado pela Bauhaus em 1927.



Fig. 12 – *Stairs*, Alexandr Rodchenko, 1929.

Fig. 13 – *Bauhaus Balconies*, Lázló Moholy-Nagy, 1926.

Fig. 14 – *Abstractions, Porch Shadows, Connecticut*, Paul Strand, 1915.

encetar uma abordagem totalmente divergente do olhar humano, particularmente reconhecível no vasto legado de fotogramas, baseados na sensibilização direta de objetos sobre o papel fotossensível. Se práticas como o surrealismo mecânico do fotograma escapam ao confronto direto com a representação do espaço construído, já a regulação plástica da perspetiva patente em *Balconies* (Fig. 13), confirma o caminho trilhado pelo construtivismo de uma fotografia autónoma à tradição de teor documental. Na representação icónica da varanda modernista de Dessau, “*temos um alargamento e uma sublimação da nossa apreciação do espaço, a compreensão de uma nova cultura espacial*”³⁵.

Em paralelo, a figura de Paul Strand (1890-1976) sintetiza na fase inicial do seu percurso a emergência de uma “*objetividade absolutamente não qualificável*”³⁶, especialmente patente nas experiências da representação de padrões de luz e sombra, geometrias mutáveis sobre geometrias físicas, evocativas de movimentos artísticos contemporâneos como o abstracionismo. Em *Abstractions, Porch Shadows* (Fig. 14), no lugar da difusão atmosférica do pictorialismo, ou da radicalidade ideológica da nova visão, Strand procura simplesmente recentrar a abordagem ao real segundo as características intrínsecas do mecanismo fotográfico. Todavia, ao mesmo tempo que a fotografia demonstra um olhar direto sobre o real, esse mesmo olhar nunca deixa de ser imbuído de um cuidado formalismo e plasticidade, prevalecendo na tonalidade cerrada do preto e branco uma cortina estética, que de resto irá percorrer transversalmente a fotografia ao longo do séc. XX.

Neste contexto de vanguarda, a geometria depurada da arquitetura modernista mostra-se o palco privilegiado para a experimentação visual. Na apropriação vincada do espaço a câmara fotográfica aproxima-se da sensação fugidia do olhar humano, entrevedendo-se na elasticidade perspéctica um caminho válido de interpretação visual, passível de ser utilizado na ausência de um programa ideológico³⁷, faceta que será revisitada num conjunto de apropriações imagéticas realizadas no decurso de *(des)construções*³⁸.

35. Trad. livre de: “*we have an enlargement and sublimation of our appreciation of space, the comprehension of a new spatial culture*”. MOHOLY-NAGY, L. – A New Instrument of Vision. In *Telehor*. Baden: Lars Müller. Vol. 1 (1936), p. 36. *Apud* ELWALL, R. – *Op. cit.*, p. 121.

36. Trad. livre de: “*Strand rejected the soft-focused ‘fuzzygraph’ in favor of what he called ‘absolute unqualified objectivity’ and ‘straight photographic means’*”. STRAND, P. – Photography. In *Seven Arts*. [s. l.: s. n.]. Vol. 2 (1917), p. 524. *Apud* MARIEN, M. W. – *Op. cit.*, p. 197.

37. Será igualmente o caso da vertigem da construção em grande altura captada exemplarmente por Eric Mendelsohn (1887-1953) no livro *Amerika*, testemunho da indução de dinamismo proporcionada pelo simples deambular por entre edifícios, munido com uma câmara de bolso, modelo da icónica Leica. *Vide* MENDELSON, E. – *Amerika*. 2ª Ed. Nova Iorque: Dover Publications, 2003.

38. *Vide* Cap. 3.2 *através do espelho, (des)construções II*.

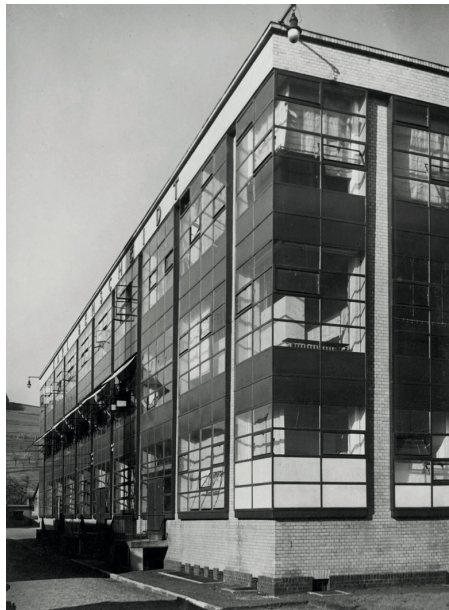


Fig. 15 – *Bauhaus Dessau*, Lucia Moholy, 1927.

Fig. 16 – *Fagus Factory*, Albert Renger-Patzsch, 1928.

Fig. 17 – *Housing, Kalkerfeld*, Werner Mantz, 1928.

Com a implementação do modernismo na arquitetura, assiste-se à prevalência de uma nova objetividade na fotografia, em sintonia com o dogma modernista de retorno à essência, pautado por geometrias puras e materiais-superfície (planos de vidro, betão aparente ou rebocado, aço, etc.). Se a supremacia da mecanicidade origina nas vanguardas de início do século uma dilatação entre a percepção humana e o resultado fotográfico propriamente dito, o enfoque na amplificação da natureza das formas construídas aponta o trilho de confluência para uma maior racionalidade documental, necessariamente instrumentalizada ³⁹.

Para a mesma obra de arquitetura anteriormente abordada por Moholy-Nagy, Lucia Moholy (1894-1989), na altura sua esposa, realiza uma série de fotografias do complexo de edifícios da Bauhaus (Fig. 15). O enquadramento, denotativo da inovação espacial e material da obra, procura comunicar com eficácia uma imagem em consonância com os desígnios do arquiteto, Walter Gropius (1883-1969). A perspetiva a três quartos (noutros exemplos frontal ou sobre-elevada) desenha uma composição capaz de salientar de forma clara a articulação dos vários volumes e a grelha tridimensional de transparências e opacidades.

O corpo de trabalho de Albert Renger-Patzch (1897-1966) será porventura ainda mais demonstrativo de uma adequação atenta ao carácter abstrato da linguagem modernista. As fotografias de Renger-Patzch, nomeadamente da fábrica *Fagus* (Fig. 16), de Gropius e Adolf Meyer (1881-1929), transmitem uma forte sobriedade compositiva e tonal, definindo com exatidão a massa construída através de enquadramentos meticulosos, neste caso privilegiando a leveza da estrutura de aço. A intencionalidade por detrás de cada recorte fotográfico é decidida de maneira a enfatizar elementos determinantes, elementos que, de outra forma, seriam diluídos no todo do volume construído. Também Werner Mantz (1901-1983) opera atentamente o enquadramento da linguagem formal modernista, trabalhando a tensão entre a inclusão de elementos e o poder de sugestão, como na inteligente sobreposição da geometria de sombras sobre um segmento de alçado do complexo habitacional de *Kalkerfeld* (Fig. 17), de Wilhelm Riphahn (1889-1963).

Ciente de que plasmar a experiência espacial na superfície bidimensional da fotografia será uma impossibilidade factual, revela-se absolutamente crucial para o fotógrafo de arquitetura saber desdobrar a complexidade arquitetónica numa série coerente de fragmentos, induzindo à compreensão do todo através da sucessão de diferentes momentos formais, prática que se desenrola com especial empatia sobre a maior abstração geométrica do modernismo. Se nos vários exemplos até aqui abordados, a lógica da constituição de conjuntos de fotografias não pressupõe o exercício conceptual de série fotográfica (pelo menos no seu entendimento

39. Sobre o contexto da nova objectividade e suas ramificações *vide* ELWALL, R. – *Op. cit.*, p. 120-121.

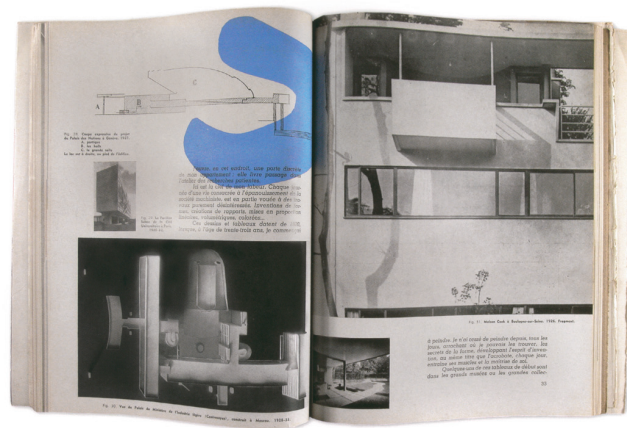
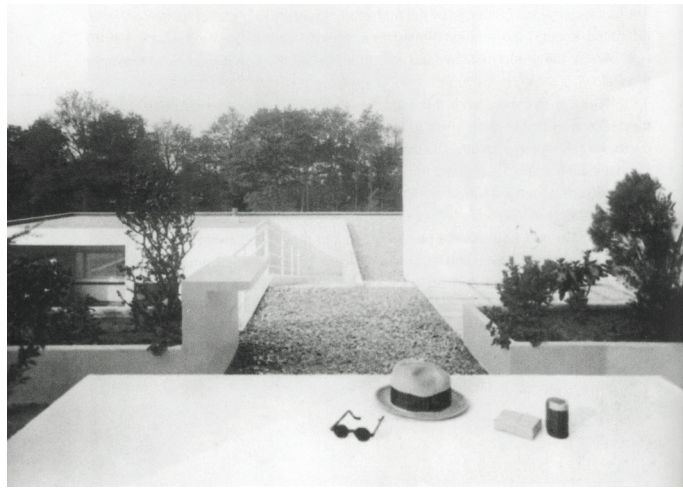


Fig. 18 – *Farnsworth House*, Jack E. Boucher, 1971.

Fig. 19 – *Villa Savoye*, Claude Gravot, [s. d.].

Fig. 20 – *L'Architecture d'aujourd'hui*, édition spéciale *Le Corbusier*, 1948.

contemporâneo, em torno de um tema ou narrativa), verifica-se uma grande similitude de aspetos que informarão a fotografia ao longo do séc. XX, desde a construção visual de percursos, à seleção de pormenores ou paralelismos formais, por entre contrastes e complementaridades.

2.4 Idealização e sedução

Ao longo do séc. XX poder-se-á dizer que a arquitetura moderna não existe verdadeiramente se não for convenientemente fotografada. *“Uma fotografia prova que um edifício existe ou terá existido; um desenho prova apenas que terá sido proposto”*⁴⁰. No envolvimento com os média a arquitetura moderna torna-se algo mais que a experiência espacial em primeira mão, dissolvida no jogo de representações sob a forma de desenhos, fotografias, escritos e filmes⁴¹. Permanece um facto paradoxal que casas absolutamente icónicas como a *Farnsworth* (Fig. 18) de Mies van der Rohe (1886-1969) ou a *Villa Savoye* (Fig. 19) de Le Corbusier (1887-1965), tenham sido consideradas desadequadas pelos respetivos clientes, ao mesmo tempo que a sua representação fotográfica estabelecia novos paradigmas de cultura espacial.

Para lá da legibilidade das formas, a imagem da obra de arquitetura é entendida pelo arquiteto como testemunho de um determinado ideal, por vezes extremamente sofisticado, como na encenação sugestiva (e à época inovadora) de objetos no terraço da *Villa Savoye* realizada por Claude Grivot em parceria com Le Corbusier (Fig. 19). Face à idealização, a realidade será o duro reverso da medalha, concentrando em si todos os problemas advindos das inovações tecnológicas, dos remates ou pormenores menos conseguidos, do desgaste do tempo, uma panóplia de dilemas filtrados eficazmente pela câmara. A par da orientação precisa sobre como fotografar, o arquiteto procura frequentemente garantir que apenas determinadas imagens sejam distribuídas para a representação do seu trabalho. *“A fotografia tornou-se demasiado importante para ser entregue apenas ao fotógrafo. Entrou no domínio da publicidade e persuasão”*⁴².

40. Trad. livre de: *“A photograph proves that a building exists or has existed; a drawing proves only that it has been proposed. A photograph portrays in a medium so familiar to us that we ignore its occasional falsity, a drawing arouses our suspicion by its obvious power of tricking us with less familiar conventions”*. GOODHART-RENDEL, H. In *Architect and Building News*. [s. l.: s. n.]. Vol. 150 (1937), p. 33. *Apud* ELWALL, R. – *Op. cit.*, p. 129.

41. *Vide* COLOMINA, B. – *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

42. Trad. livre de: *“Photography had become too important to be left to the photographer alone. It had entered the domain of publicity and persuasion”*. ELWALL, R. – *Op. cit.*, p. 128. Ainda relativamente à problemática da idealização: *“The architectural photograph has a number of roles, one of which is to present the building as a higher form of cultural production to defend and promote architects and patrons. Many architectural photographs display similar characteristics, such as perfect climate and no people, because they mimic the perfect but sterile*

A omnipresença da fotografia de arquitetura, ao longo do séc. XX, em publicações periódicas de vocação generalista (ilustrando artigos mundanos ou campanhas publicitárias), ou de especialidade, acompanha as tendências de virtuosismo gráfico no tratamento da página impressa, jogando ativamente com as inovações na tipografia e *design*. A figura do editor de arte, à semelhança do arquiteto, encontra-se completamente consciente do potencial sedutor da representação fotográfica, em muitos casos privilegiando o impacto visual sobre o teor documental (Fig. 20, p. 46)⁴³. Exposições como a *The International Style*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA) em 1932, ajudam igualmente a cimentar a presença da fotografia como instrumento privilegiado de comunicação e legitimação cultural da obra de arquitetura. Esta conjuntura mediática permite pressentir uma relação de reciprocidade entre ambas as disciplinas, colocando-se em progressiva evidência que “*pensamentos acerca do subsequente registo fotográfico entram já na fase de conceção do projeto de arquitetura*”⁴⁴, problemática que ainda hoje permanece de difícil discernimento.

Em termos da prática comercial de fotografia de arquitetura, uma série de autores especialmente atentos às potencialidades da sedução fotográfica desenvolve uma prática de colaboração sustentada no tempo, trabalhando uma espécie de imagem de marca da qual ambas as partes beneficiam. “*No seu melhor tais relações tornaram-se parcerias criativas que conduziram a um entendimento mais profundo da arquitetura retratada; no seu pior denotaram grande controlo de censura, levantando questões graves sobre o papel e a independência do fotógrafo, que se tornaram mais prementes à medida do avançar do século*”⁴⁵.

conditions of the artwork in the gallery. Based on art history, architectural histories often discuss the building as an object of artistic contemplation and imply that this is the familiar experience of the building. The photograph acts as mediator between the writer and the reader, who is encouraged to assume that the experience of the photograph is the same as the experience of the building”. RATTENBURY, K. (et al.) – *Iconic pictures*. In RATTENBURY, K. (ed.) – *This is not architecture*. Londres: Routledge, 2002, p. 87.

43. Em paralelo, surge o mercado das monografias de arquitetura, do qual destacaríamos o livro manifesto de Le Corbusier, provavelmente à época o arquiteto mais ciente do poder dos média, trabalhando de forma inolvidável a fotografia segundo uma lógica de apropriação e manipulação, modelando os conteúdos de acordo com a sua visão revolucionária da arquitetura moderna. *Vide* CORBUSIER, Le – *Vers une architecture*. Paris: Flammarion, 2008.

44. Trad. livre de: “*The skill with which architects are presented in trade journals, catalogues, newspapers, and brochures is vital to establishing a reputation and depends upon the successful photographic representation of their works. (...) It is little wonder, then, that thoughts of later photographic rendition already enter into the design stage of an architectural project*”. BÖHME, G. – *Atmosphere as the subject matter of architecture*. In URSPRUNG, P. (ed.) – *Herzog & de Meuron: Natural History*. Baden: Lars Müller, 2002, p. 399-401.

45. Trad. livre de: “*At their best such relationships became creative partnerships that led to a deeper understanding of the architecture portrayed; at their worst they smacked of censorial control that raised fundamental ques-*

Dentro da primeira variante, destacaríamos o diálogo notável de Lucien Hervé (1910-2007) com Le Corbusier, entre outras colaborações consistentes, como a encetada com René Burri (1933), ou o já mencionado Claude Gravot. Hervé acompanha Corbusier na sua fase de maior expressividade formal, assente na plasticidade do betão aparente. Inicialmente fotojornalista, Hervé conjuga a liberdade de movimento dessa experiência prévia com a profundidade gráfica característica da nova visão, materializando jogos cerrados de luz e sombra dotados de especial empatia com a rugosidade tátil de obras como as erigidas na Índia (Fig. 21, p. 50). As fotografias de Hervé mostram-se capazes de enfatizar a abstração das formas geométricas sobre a luz, talhando em simultâneo a temporalidade do percurso espacial através do enquadramento efêmero desdobrado em múltiplas exposições, que, quando observadas em conjunto, permitem um entendimento quase cinematográfico da arquitetura ⁴⁶.

Ainda no período imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, assiste-se a uma maior heterogeneidade no género de fotografia de arquitetura, com uma cada vez mais palpável individualização expressiva do olhar. Observando os esforços de reconstrução e retorno à normalidade, a singularidade da prática fotográfica japonesa de teor modernista possibilita uma importante reflexão acerca da dialética de importação de modelos estéticos em contextos de forte identidade e tradição. Para lá da idealização, a fotografia desempenha aqui o papel de validação assertiva, equacionando o espetro da conceção espacial modernista.

O corpo de trabalho desenvolvido por Yasuhiro Ishimoto (1921-2012) em torno do palácio de *Katsura* (Fig. 22, p. 50) permanece exemplar, sintetizando a complexidade espacial de *Katsura* segundo enquadramentos geométricos precisos, compostos de modo a acentuar a serenidade escultural dos espaços e pormenores chave. Acerca da estratégia fotográfica adotada por Ishimoto, Kenzo Tange (1913-2005), figura maior da arquitetura modernista japonesa confessa: “*olhamos para formas e espaços – por vezes para o tempo também. O nosso ângulo de visão foi estreito, porque estamos interessados nos pequenos segmentos que originam o todo e porque o nosso meio, a fotografia, é mais eficaz quando focado em áreas pequenas*” ⁴⁷.

tions about the role and independence of the photographer that became more pressing as the century progressed”. ELWALL, R. – *Op. cit.*, p. 128.

46. Sobre a obra de Lucien Hervé, vide BEER, O. – *Lucien Hervé: Building Images*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.

47. Trad. livre de: “*Our attention has been trained largely on details. We have looked at forms and spaces – sometimes at time as well. Our angle of vision has been narrow, because we are interested in the small segments which make up the whole and because our medium, the photograph, is most effective when focused on small areas*”. TANGE, K. – *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*. New Haven: Yale University Press, 1960. *Apud* ELWALL, Robert – *Op. cit.*, p. 168. Para uma referência mais aprofundada, vide NAKAMORI, Y. –



Fig. 21 – *Mill Owner's Association, Ahmedabad*, Lucien Hervé, 1955.

Fig. 22 – *Second Room of the Shoiken, Katsura*, Yasuhiro Ishimoto, 1953-1954.

Fig. 23 – *Seagram Building*, Ezra Stoller, 1958.

Ainda a propósito da complexa articulação de relações espaciais na fotografia modernista, Ezra Stoller (1915-2004) enuncia da seguinte forma a tensão advinda da atenta síntese formal: “*não estamos a fotografar para o espaço mas antes como parte dele, um sentido que é bastante subtil e facilmente distorcido pelo recurso a ângulos estranhos, composição exagerada, perspectiva forçada e iluminação demasiado dramática*”⁴⁸. Stoller ambiciona acima de tudo um ideal de clareza e fidelidade ao objeto a representar, palpável em registos como os realizados para o *Seagram Building* (Fig. 23), de Mies van der Rohe e Philip Johnson (1906-2005) ou mesmo face a arquiteturas mais virtuosas como no caso do *Terminal TWA*, de Eero Saarinen (1910-1961).

A figura de Julius Schulman (1910-2009) congrega de maneira emblemática a problemática da fotografia de arquitetura entre a visão de autor e a vocação abertamente comercial, mesmo ao longo de estreitas colaborações com autores como Richard Neutra (1892-1970). Schulman é sobretudo reconhecido pela cristalização de um imaginário californiano associado ao sonho americano, onde a arquitetura acaba por ser tratada como um produto de exclusividade, propagandeado em revistas da especialidade como a “*Arts and Architecture*”, mas também generalistas como a “*House and Garden*” ou “*Life*”⁴⁹.

Os enquadramentos de Schulman revelam toda uma estratégia de direcionamento do olhar para determinados pontos considerados relevantes, a luz e a sombra elementos modelados de modo a veicular uma determinada imagem a partir do conteúdo a representar. Em certas instâncias será no instante da luz natural que reside a introdução de uma sensação de ambiência. Na maioria dos casos, o impacto da fotografia reside no laborioso (e invisível) trabalho de cariz cinematográfico, passando pelo cuidado arranjo do mobiliário ou a inclusão de modelos. Imagens como a vista noturna da *Case Study House #22*, (Fig. 24, p. 52) de Pierre Koenig (1925-2004), têm o dom de permanecer intemporais, extravasando o imaginário da arquitetura para o mito de *glamour* de toda uma época dourada associada a Los Angeles. Em vez de veicular um ascetismo formal distanciado do senso comum, Schulman joga com todos os elementos à disposição, almejando descomplexadamente a adequação de uma certa ideia de arquitetura às características

Katsura: Picturing Modernism in Japanese Architecture. New Haven: Yale University Press, 2010.

48. Trad. livre de: “*we are not shooting at space but as a part of it, a sense which is rather subtle and easily distorted by resorting to queer angles, exaggerated composition, forced perspective and dramatic lighting*”. BUSCH, A. – *The Photography of Architecture: Twelve Views*. Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold Co, 1987, p. 15. *Apud* ELWALL, Robert – *Op. cit.*, p. 160. Sobre a obra de Ezra Stoller *vide* RAPPAPORT, N.; STOLLER, E. – *Ezra Stoller: Photographer*. New Haven: Yale University Press, 2013.

49. Sobre Julius Schulman, *vide* ROSA, J. – *A Constructed View: The Architectural Photography of Julius Schulman*. 2ª Ed. Nova Iorque: Rizzoli, 2012.

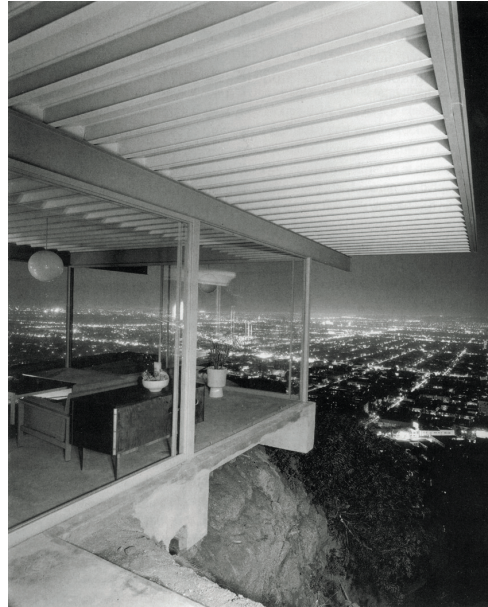


Fig. 24 – *Case Study House #22*, Julius Schulman, 1960.

Fig. 25 – *Case Study House #22*, Julius Schulman, 1960.

Fig. 26 – *Man on the Economist Plaza*, Michael Carapetian, 1964.

do público-alvo, consumidor ávido de imagens. A justaposição de uma réplica preterida do mesmo ponto de vista anterior, desta feita na ausência de acessórios, torna por demais evidente o impacto sedutor da conceção direcionada de um (adotando a expressão de cariz publicitário) *look* fotográfico (Fig. 25)⁵⁰.

A problemática comercial da fotografia de arquitetura, ao longo da segunda metade do séc. XX, seria ainda complexificada pela crescente transição da natureza dos trabalhos comissionados, passando da iniciativa de uma direção de arte para a cada vez mais frequente cedência de imagens encomendadas pelos próprios arquitetos e construtores (ou mesmo pela iniciativa de autopromoção dos próprios fotógrafos, fenómeno bastante visível em décadas recentes). O fotógrafo profissional de arquitetura acabará assim por ser uma espécie de relações-públicas entre os restantes intervenientes, sob pena de perder atividade.

A par da comissão comercial de fotografias relacionadas diretamente com prática de arquitetura, convém clarificar que o papel dos média terá sido, em simultâneo, palco para a disseminação de um outro olhar fotográfico sobre o universo das formas construídas, inserido em projetos de cariz documental e portanto de pendor menos comercial. Nesta vertente destacaríamos a título de exemplo o fulgor expressivo de Walker Evans (1903-1975), que nas suas incursões pela paisagem americana evoca o legado de Eugène Atget delineando composições habilmente despreziosas⁵¹.

Ainda no âmbito de uma certa ideia de retorno à realidade, como contraponto ao ascetismo formal de um Stoller ou do *glamour* de um Schulman, torna-se relevante referir o tributo à obra do arquiteto Louis Sullivan (1856-1924) realizado por John Szarkowski (1925-2007), mais tarde conhecido sobretudo pelo seu papel curatorial de vanguarda no MOMA de Nova Iorque. Nas palavras especulativas de Szarkowski, “*talvez as melhores fotografias de arquitetura terão sido o produto casual do fotógrafo-jornalista, onde a vida que rodeia e alimenta o edifício é vista e sentida. Se a tal abordagem fosse adicionado um entendimento da forma arquitetónica, a fotografia poderá tornar-se um poderoso instrumento crítico, no lugar de um superficialmente descritivo*”⁵². Certos registos icónicos tiveram origem exatamente a

50. Sobre a problemática por detrás da construção de fotografias icónicas, centrada nesta imagem de Schulman em particular, vide SERRAINO, P. – *Framing icons*. In RATTENBURY, K. (ed.) – *Op. cit.*, p. 127-135.

51. Sobre a obra de Walker Evans, vide EVANS, W. – *Walker Evans: American Photographs*. 4ª Ed. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2012.

52. Trad. livre de: “*In our own day perhaps the best architectural photographs have been the casual products of the photographer-journalist, where the life that surrounds and nourishes the buildings is seen or felt. If to such an approach were added an understanding of architectural form, photography might become a powerful critical medium, rather than a superficially descriptive one*”. SZARKOWSKI, J. – *The Idea of Louis Sullivan*.

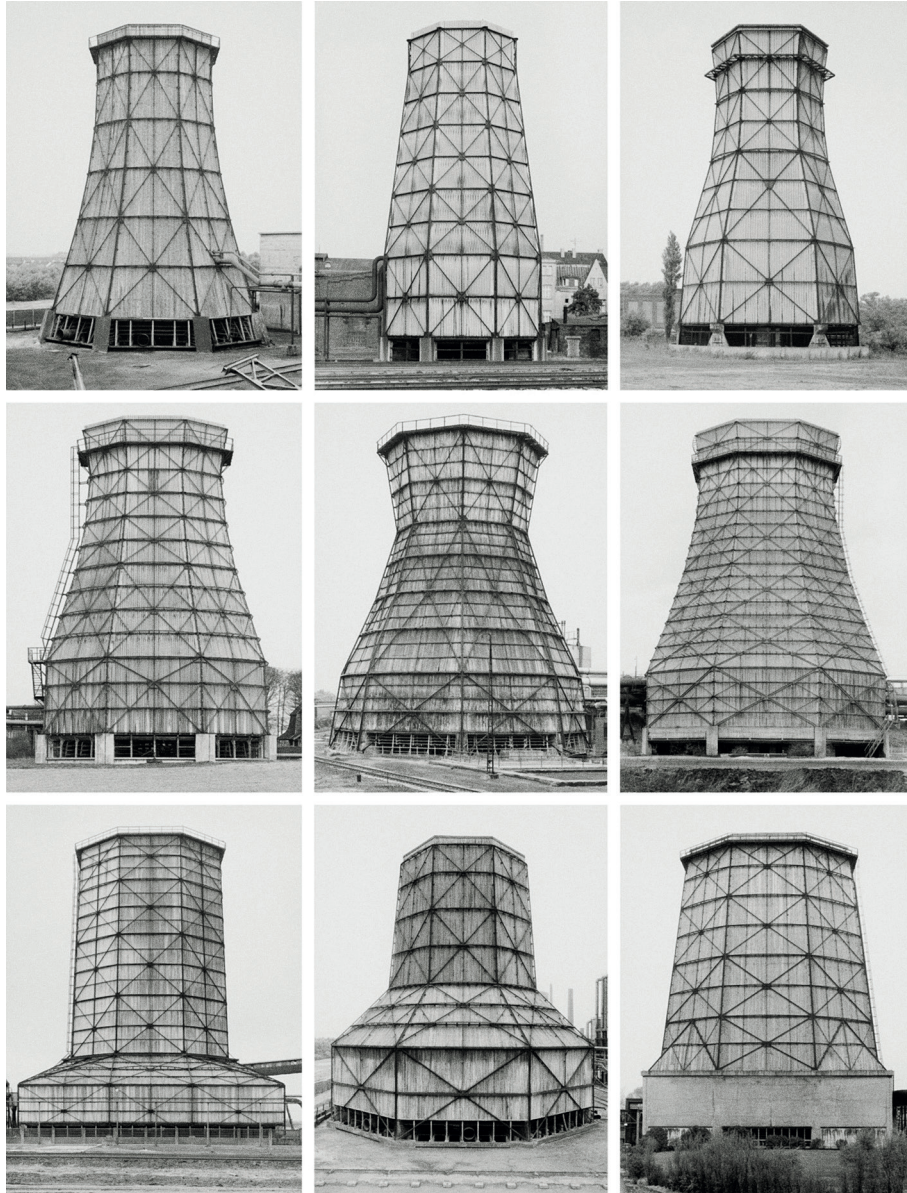


Fig. 27 – *Cooling Towers, Ruhr District, Bernd & Hilla Becher, 1983.*

partir desta premissa, nomeadamente os realizados por Michael Carapetian, arquiteto entusiasta da fotografia, imortalizando a vivência em torno do *Economist Building* (Fig. 26, p. 52), de Alison & Peter Smithson (1928-1993; 1923-2003) ⁵³.

2.5 A deriva artística

O corpo de trabalho desenvolvido por Bernd e Hilla Becher (1931-2007; 1934) é pioneiro na afirmação coerente da fotografia no universo artístico. Na senda da nova objetividade de fotógrafos como Renger-Patzsch, e inclusivamente do levantamento sociológico exaustivo de August Sander (1876-1964), os Becher constroem paulatinamente um inventário tipológico de estruturas industriais, estabelecendo grelhas comparativas de construções de natureza similar, intituladas pelos próprios de “*esculturas anónimas*” ⁵⁴ (Fig. 27).

A postura dos Becher persegue de forma sistematizada um registo neutro e objetivo, recorrendo a procedimentos como a definição de um ponto de vista frontal, elevado sem distorção perspética, centrando sob a luz difusa o objeto de estudo no enquadramento. Não obstante o imperativo documental, materializa-se aqui um estado de existência intencionalmente suspenso e artificial, cada estrutura desprovida de temporalidade ou fulgor expressivo, subjugada à estética visual adotada, sublinhando a (suposta) neutralidade como estratégia fotográfica.

Ao validar a fotografia como ferramenta conceptual, para lá do papel documental ou da captura expressiva do instante, os Becher revelam-se fundamentais para a compreensão da emergência de toda uma série de autores que se considerarão primeiramente artistas, e, dependendo das posturas, apenas de seguida fotógrafos, nomeadamente Ed Ruscha (1937) ou mesmo Lewis Baltz (1945), igualmente exemplares na indagação fotográfica seriada da paisagem construída (Fig. 28, p. 56) ⁵⁵.

Ainda no decurso da segunda metade do séc. XX, a obra de autores como William

Minneapolis: University of Minnesota Press, 1956, p. i. *Apud* ELWALL, R. – *Op. cit.*, p. 163.

53. A figura de Michael Carapetian, à semelhança de outros autores menos prolíficos na área da fotografia de arquitetura, carece ainda de um estudo aprofundado. Para uma alusão breve ao registo do *Economist Building*, vide HTC EXPERIMENTS – *The Carapetian Effect*. [Em linha]. Los Angeles: HTC Experiments. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://htcexperiments.org/2008/09/22/the-carapetian-effect/>.

54. Sobre a obra de Bernd e Hilla Becher, vide LANGE, S. – *Bernd and Hilla Becher: Life and Work*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

55. Sobre a problemática do artista fotógrafo, vide FOGLE, D. – *The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960–1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003. Relativamente à obra dos autores mencionados, vide ROWELL, M.; RUSCHA, E. – *Ed Ruscha – Photographer*. Göttingen: Steidl, 2009; BALTZ, L. – *Rule without Exception / Only Exceptions*. Göttingen: Steidl, 2012.

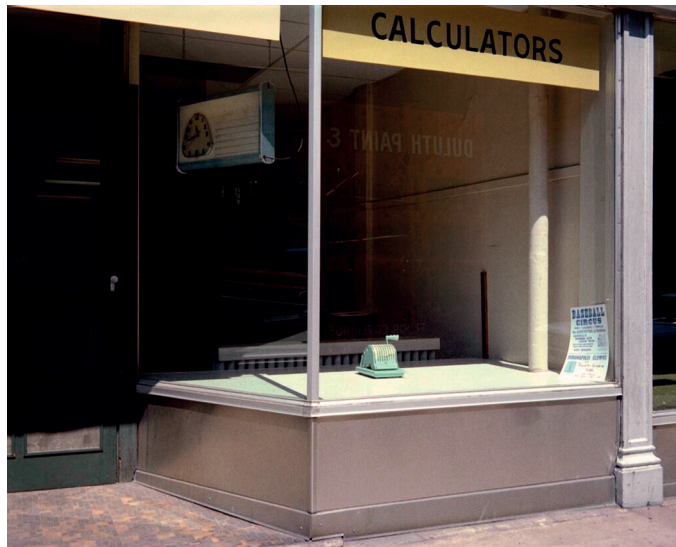


Fig. 28 – *Tract House #22*, Lewiz Baltz, 1971.

Fig. 29 – *J. J. Summers Agency*, *First Street, Duluth, Minnesota*, Stephen Shore, 1973.

Eggleston (1939) ou Stephen Shore (1947), dota a fotografia a cor de uma aura de respeitabilidade no hermético universo artístico, até aí predominantemente a preto e branco ⁵⁶. Em exemplos como *J.J. Summers Agency, First Street, Duluth, Minnesota* (Fig. 29), Shore utiliza a cor não só como um elemento gráfico, mas também como ferramenta ativa na composição da imagem, procurando introduzir camadas de relações entre os conteúdos representados na superfície fotográfica, neste caso particularmente imbuída da mestria pictórica de Edward Hopper (1882-1967), pintor do imaginário urbano norte-americano ⁵⁷.

Enquanto a fotografia se afirma assertivamente como disciplina artística, o dogma arquitetónico modernista estabiliza a difusão internacional, vendo a sua hegemonia progressivamente colocada em causa. Por volta da década de Setenta o panorama construído congrega uma multitude de derivações estilísticas comumente aglutinadas segundo a designação ambígua de pós-modernismo, termo utilizado (em intervalos necessariamente distintos) nas demais disciplinas criativas ⁵⁸.

No contexto específico da fotografia de arquitetura, verifica-se a transição para o uso da cor de uma forma generalizada, em maior consonância com o estilo de arquitetura em voga. Por entre os registos mais notáveis desenvolvidos a partir de uma nova sensibilidade cromática, destacaríamos a colaboração de Luigi Ghirri (1943-1992) com Aldo Rossi (1931-1997), grande impulsionador de uma nova consciencialização do legado histórico para a prática de projeto de arquitetura, resultando porventura num dos trabalhos mais notáveis e menos estanques no impasse estilístico pós-modernista.

Em fotografias como as do complexo de habitação *Gallaterese II* (Fig. 30, p. 58), transparece a crença no olhar autónomo do fotógrafo para revelar algo de novo na arquitetura. A sagacidade curiosa de Ghirri procura ativar na pureza geométrica de Rossi ressonâncias emocionais advindas da matéria e luz, subtilmente evocando a carga simbólica inscrita no desenho da arquitetura. Nas palavras de Rossi, quando confrontado com os retratos de Ghirri:

56. Por esta altura, os meios técnicos disponíveis tornam a sedução da cor uma realidade economicamente viável, já normalizada na fotografia publicitária e de moda. Contudo, a cor permaneceria por vários anos uma opção demasiado associada à prática amadora, em parte fruto de uma certa resistência formal. Sobre a obra dos autores mencionados, vide EGGLESTON, W. – *Los Alamos Revisited*. Göttingen: Steidl, 2012; SHORE, S. – *Uncommon Places*. 6ª Ed. Londres: Thames & Hudson, 2012.

57. A figura de Edward Hopper tem vindo a ser redescoberta por práticas artísticas subsequentes centradas na ambiência do espaço construído. Vide MATT, G. (ed.) – *Western Motel, Edward Hopper and Contemporary Art*. Viena: Kunsthalle Wien, 2008.

58. Para uma introdução crítica à pós-modernidade, incidindo no campo da produção artística, vide FOSTER, H. (ed.) – *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. 2ª Ed. Nova Iorque: The New Press, 2002.



Fig. 30 – *Gallaratese II Housing*, Luigi Ghirri, [s. d].
Fig. 31 – *Casa Gálvez*, Armando Salas Portugal, [s. d].

“vejo nelas algo que estava à procura mas nunca encontrei (...) a linguagem em que os objetos silenciosos falam”⁵⁹.

Ainda incidindo sobre o poder da cor, o relevo da arquitetura de Luis Barragán (1902-1988), inserido numa vaga de regionalismo crítico do pensamento modernista, seria impensável sem autores como Armando Salas Portugal (1916), seu colaborador de longa data. Salas Portugal retratou, ao longo de décadas, as obras antes e depois de concluídas, sugerindo inclusivamente como estas poderiam ser melhoradas, captando com mestria a vibração do cromatismo idealizado pelo arquiteto (Fig. 31)⁶⁰.

Retornando à esfera eminentemente artística, o clima de pós-modernidade e contracultura, marcado pela saturação de imagens nos meios de comunicação e pela efervescência gerada em torno de acontecimentos polarizantes como a guerra do Vietname, conduziu uma série de artistas a encontrar na fotografia o meio privilegiado para interrogar o seu próprio relacionamento com a realidade. Neste contexto, abordagens como a recriação de situações espaciais mediante maquetas, nomeadamente por Laurie Simmons (1949) ou James Casebere (1953), permitem todo um novo entendimento da prática fotográfica, precisamente pela sua fixação no estúdio, construindo alternativas ao mundo exterior⁶¹. A título de exemplo, em *Tunnel #2* (Fig. 32, p. 60), Casebere representa um espaço interior em penumbra, vagamente evocativo de uma estrutura fortificada. Contudo, no decurso da imersão na atmosfera carregada da imagem, a leitura atenta denuncia tratar-se de uma maqueta, síntese formal de uma situação apenas possivelmente verídica. Perante a artificialidade discernível nas pequenas imperfeições e no despojamento das superfícies, o observador é impelido a dar sentido à ficção, operando sobre a imagem com base na sua própria memória espacial⁶².

59. Trad. livre de: “Ghirri’s photographs of my work as well as my studio are that ‘something new’ that only an artist recognizes. And I see in them something I was looking for but never found (...) the language in which silent objects speak”. CCA – Luigi Ghirri/Aldo Rossi: *Things Which Are Only Themselves*. [Em linha]. Montreal: CCA. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.cca.qc.ca/en/exhibitions/113-luigi-ghirri-aldo-rossi-things-which-are-only-themselves>. Para uma referência mais aprofundada, vide CONSTANTINI, P. – *Luigi Ghirri/ Aldo Rossi: Things Which Are Only Themselves*. Milão: Electa, 1996.

60. A colaboração entre Luis Barragán e Armando Salas Portugal é um caso exemplar da instrumentalização da fotografia ao serviço do processo de conceção da arquitetura. Vide SALAS PORTUGAL, A. – *Barragán: Armando Salas Portugal photographs of the architecture of Luis Barragán*. Nova Iorque: Rizzoli, 1992.

61. Sobre a conjuntura e obra dos autores mencionados, vide EKLUND, D. (ed.) – *The Pictures Generation, 1974-1984*. New Haven: Yale University Press, 2009.

62. Sobre a obra de James Casebere, vide ENWEZOR, O. – *James Casebere: Works 1975-2010*. Bolonha: Damiani, 2011. “For not only is our easy access to the real world blocked, but our assumed mastery of photographic representation (as in ‘here is a trace of the world I can hold in my hand’) is also withdrawn. (...) At times the viewer



Fig. 32 – *Tunnel #2*, James Casebere, 2003.

Fig. 33 – *The destroyed room*, Jeff Wall, 1978.

Prosseguindo em torno da fotografia construída⁶³, o caráter cinematográfico da obra de Jeff Wall (1946) revela uma profundidade única, conjugando com sagacidade o legado da história de arte sobre a transparência do registo fotográfico. Em *The destroyed room* (Fig. 33), literalmente a fotografia de um cenário, Wall opera uma complexa alegoria da imagem, fazendo, a par das particularidades do suporte expositivo da caixa de luz, múltiplas referências à própria história da representação. A fotografia evoca uma imagem dentro da imagem, por sua vez cenário dentro de cenário, nunca escondendo a sofisticada falsidade⁶⁴.

A par de Jeff Wall, será porventura no decorrer do trabalho pedagógico desenvolvido pela dupla Becher na Academia de Dusseldorf que se poderão observar os resultados mais mediáticos de uma reflexão fotográfica de pendor artístico sobre o panorama construído, levada a cabo por toda uma geração de autores como Andreas Gursky (1955), Candida Höfer (1944), Thomas Demand (1964), Thomas Ruff (1958) ou Thomas Struth (1954)⁶⁵.

Enquanto Thomas Demand desenvolve uma postura próxima do já enunciado em relação a James Casebere, Candida Höfer e Thomas Struth refinam, cada qual à sua maneira, a prática do registo rigoroso do conteúdo a representar, trabalhando uma lógica pictórica próxima da pintura de escala monumental. Em fotografias como *Buksoe Dong* (Fig. 34, p. 62), Struth examina o modo como a arquitetura e o espaço urbano são apreendidos enquanto identidade, colecionando “*espaços inconscientes*”, no sentido em que estes “*inscrevem a sua história nas mentes inconscientes das pessoas que os ocupam*”⁶⁶ e, por arrasto, nas pessoas que observam o seu

feels drawn inside these simulacra, and they, in turn, appear distorted by his or her imagined presence in them”.
FOSTER, Hal – *Camera Imaginaria*. In IDEM, *Ibidem*, p. 12.

63. O termo fotografia construída (“*constructed photograph*”) é apenas uma das várias designações utilizadas para situações construídas exclusivamente para a objectiva. Para uma breve alusão histórica, vide Mary WARNER MARIEN – *Op. cit.*, p. 453-461.

64. Sobre a obra de Jeff Wall, vide NAEF, H.; VISCHER, T. – *Jeff Wall, Catalogue Raisonné 1978-2004*. Göttingen: Steidl/ Schaulager, 2005. Para uma análise crítica de *The destroyed room*, vide: GRAHAM, D. – *The Destroyed Room of Jeff Wall*. In CAMPANY, David – *Art and Photography*. Londres: Phaidon, 2007, p.240-241; NAEF, H.; VISCHER, T. – *Op. cit.*, p. 274-275.

65. Sobre a Academia de Dusseldorf, vide GRONERT, S. – *The Dusseldorf School of Photography*. Nova Iorque: Aperture, 2010. Relativamente à obra dos autores mencionados, vide GURSKY, A. – *Andreas Gursky*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007; KRUGER, M. – *Candida Höfer: A Monograph*. Londres: Thames & Hudson, 2003; DEMAND, T. – *Thomas Demand: Nationalgalerie*. Göttingen: Steidl, 2009; CHRISTOV-BAKARGIEV, C. (ed.) – *Thomas Ruff*. Milão: Skira, 2009; STRUTH, T. – *Thomas Struth: Photographs 1978-2010*. Nova Iorque: The Monacelli Press, 2010.

66. Trad. livre de: “*I learned that certain areas of the city have an emblematic character; they express the city’s structure,*’ says Struth. Yet he also speaks of ‘*unconscious places*’, in the sense that such sites ‘*inscribe their history*

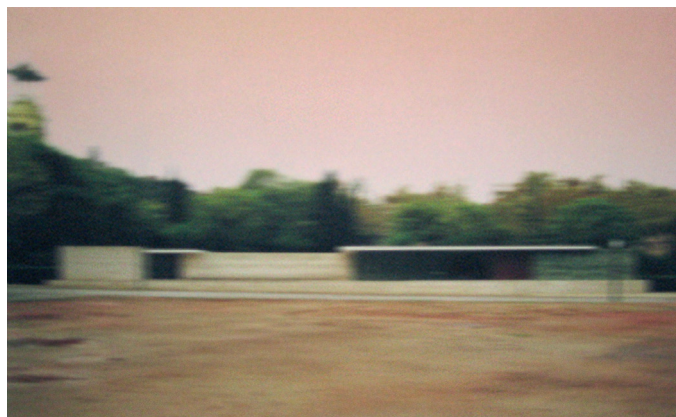


Fig. 34 – *Buksoe Dong, Pyongyang*, Thomas Struth, 2007.

Fig. 35 – *Atlanta*, Andreas Gursky, 1996.

Fig. 36 – *d.b.p.02, Barcelona Pavillion*, Thomas Ruff, 1999.

registo metuculoso. A densidade informativa da imagem induz a uma maior lentidão de leitura, levando o observador a ponderar, na profusão de indícios, até que ponto a representação de um determinado local conseguirá condensar a essência da cidade ou nação em que se inscreve.

Autores como Andreas Gursky e Thomas Ruff desenvolvem uma prática fotográfica marcada em décadas recentes pela adoção do paradigma digital, de artificialidade variável consoante o intuito conceptual posto em marcha. A título de exemplo, em *Atlanta* (Fig. 35), visando acima de tudo a monumentalidade do registo, Gursky produz uma perspectiva tecnicamente impossível, balançada entre a irrealidade da abrangência visual e a minúcia de pormenor, sublinhando ostensivamente a metódica montagem digital.

Face à formalidade de Gursky, as indagações de Thomas Ruff em torno das múltiplas possibilidades do mecanismo fotográfico constituem um caso bastante mais singular no que toca à problemática da representação de arquitetura. A reinterpretção crítica da obra de Mies van der Rohe realizada na série *l.m.v.d.r.*, a partir da apropriação de material de arquivo e da manufatura de novas imagens, é de particular relevo para a delineação de *(des)construções*⁶⁷. Tomando como exemplo *d.b.p.02, Barcelona Pavillion* (Fig. 36), Ruff reage em simultâneo à idealização por detrás da fotografia original e ao legado arquitetónico subjacente, decidindo enfatizar a natureza revolucionária da referida obra (uma das mais emblemáticas do movimento moderno) pela ilusão forçada de movimento. O olhar de Ruff distingue-se pelo questionamento contínuo da natureza fotográfica, indo para lá da representação factual de um determinado conteúdo, ao encontro de possibilidades visuais adicionais, a partir do caráter da realidade de referência⁶⁸.

Atentando à multiplicidade de práticas fotográficas de pendor artístico em torno da representação de arquitetura, destacaríamos ainda, pela respetiva singularidade, a obra de Guido Guidi (1941), Hiroshi Sugimoto (1948) e James Welling (1951)⁶⁹.

into the unconscious minds of the people who occupy them. So when we look at these photographs we're encouraged to pause in places which we would usually pass through and to consider how far they capture the essence of the surrounding city". MEAD, A. – *Thomas Struth: Photographs 1978–2010*, Whitechapel Gallery, London. [Em linha]. Londres: Architectural Review, 2011. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.architectural-review.com/reviews/thomas-struth-photographs-19782010-whitechapel-gallery-london/8617833.article>.

67. A liberdade criativa de Thomas Ruff perante o legado de Mies Van der Rohe, articulando fotografias realizadas *in situ* com a apropriação e manipulação de material de arquivo deu o mote para o que viria a constituir a segunda aproximação de *(des)construções*, vide Cap. 3.2 através do espelho, *(des)construções II*.

68. Sobre a série *l.m.v.d.r.*, vide SØBERG, M. – *Theorizing the image of architecture: Thomas Ruff's photographs of the buildings of Mies van der Rohe*. [Em linha]. Gutemburgo: Chalmers University of Technology, 2008. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em http://tintin.arch.chalmers.se/aktuellt/PDFs/Soeberg_Theorizing%20the%20Image%20of%20Architecture.pdf.

69. Sobre a obra dos autores mencionados, vide GUIDI, G. – *Veramente*. Londres: Mack, 2014; SUGIMOTO, H. –

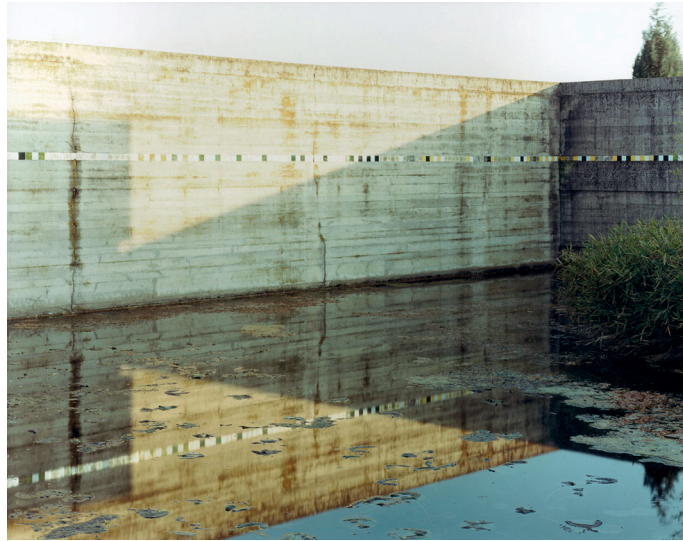


Fig. 37 – #1176, *Tomba Brion*, Guido Guidi, 1997.

Fig. 38 – *Villa Savoye*, Poissy, Hiroshi Sugimoto, 1998.

Fig. 39 – 0806, *Glass House*, James Welling, 2006.

A figura de Guido Guidi opera com mestria tanto sobre a escala da paisagem como da arquitetura, demonstrando no seu vasto corpo de trabalho a sensibilidade de fazer sobressair no registo fotográfico a atmosfera do conteúdo retratado segundo um método apurado de contemplação e depuração cromática, ultrapassando o mero registo factual. A série realizada em torno do mausoléu *Tomba Brion* (Fig. 37), da autoria de Carlo Scarpa (1906-1978), evidencia a humilde observação da temporalidade da luz sobre os volumes construídos, carregando a fotografia com a densidade da experiência única de habitar o espaço retratado, em sintonia com a sua identidade ⁷⁰.

Por seu turno, Hiroshi Sugimoto, reconhecido pela construção de um olhar obsessivo sobre a noção de tempo e história, desenvolve em *Architecture* uma reflexão de fôlego sobre a problemática da fotografia de arquitetura. Indo contra todas as convenções do género, Sugimoto cria uma espécie de compêndio de ícones arquitetónicos, com a particularidade subversiva de utilizar um registo desfocado, reduzindo as formas à sua essência. Em *Villa Savoye, Poissy* (Fig. 38), a intangibilidade do registo reforça paradoxalmente os elementos que caracterizam a sua identidade, cabendo ao observador recriar mentalmente a clareza do recorte fotográfico. Atenuando a legibilidade do motivo representado, Sugimoto “*parece querer conquistar a imagem original a partir da qual todas as subsequentes foram geradas*” ⁷¹.

Perante o desafio de fotografar a icónica *Glass House* de Philip Johnson, James Welling, fiel à sua filosofia laboratorial, demonstra uma exímia inventividade para contornar lugares comuns. A partir da profundidade visual advinda dos planos contínuos de vidro, marcada pela profusão de jogos de reflexo e transparência, Welling desenvolve uma abordagem baseada na utilização de um conjunto diversificado de filtros sobre a lente, explorando formas menos convencionais de captar a luz. Para além da definição do enquadramento e momento de exposição, fotografias como *0806* (Fig. 39) amplificam a dimensão performativa do ato fotográfico, aberto a uma camada adicional de intencionalidade e acaso ⁷².

Architecture. Chicago: The Museum of Contemporary Art, 2003; CRUMP, J. (ed.) – *James Welling: Monograph*. Nova Iorque: Aperture, 2013.

70. A metodologia de Guido Guidi será de particular relevância para *(des)construções*, vide Cap. 3.1 *uma declaração de tempo*, *(des)construções I*. Sobre o projeto *Tomba Brion*, vide FRONGIA, A.(ed.) – *Guido Guidi: Carlos Scarpa's Tomba Brion*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.

71. Trad. livre de: “*Architecture encapsulates the multiple images of the buildings as they have materialized, over time, in our memories. Paradoxically, Sugimoto also seems to want to conquer the original image from which all subsequent images have been generated*”. DE MICHELIS, M. – *The veiled Glance of the Memory*. In SUGIMOTO, H. – *Op. cit.*, p. 14.

72. Sobre a série *Glass House*, vide WELLING, J. – *Glass House*. Bolonha: Damiani, 2011.



Fig. 40 – *Therme Vals*, Hélène Binet, 1996.

Fig. 41 – *National Stadium Beijing*, Iwan Baan, 2010.

Num contexto de aceitação plena da fotografia enquanto prática artística, vários autores estabelecem um percurso sólido relacionado com a fotografia de arquitetura, sem abdicar da autonomia de conduta que lhes permita garantir a presença regular em galerias e museus. Neste posicionamento, destacaríamos Hélène Binet (1959) e Iwan Baan (1975) ⁷³.

Interessa-nos reter em Binet a capacidade de desenvolver o retrato de edifícios em estreita sintonia com o arquiteto, encapsulando na contemporaneidade a tradição da interpretação coerente do pensamento arquitetónico por detrás da obra, como no caso de *Therme Vals* (Fig. 40), de Peter Zumthor (1943). Acima de tudo, Binet trabalha enquadramentos rigorosamente compartimentados, nos quais a luz enfatiza a atmosfera dos espaços e as texturas dos materiais, oscilando entre a sobriedade clássica de um Ezra Stoller e a angulosidade formal de um Lucien Hervé, influência especialmente presente no registo segmentado a preto e branco.

Por seu turno, Iwan Baan sintetiza a condição globalizada (e porventura demasiado acelerada e prolífica) do fotógrafo de arquitetura contemporâneo. A abordagem ao espaço caracteriza-se por estender o legado comercial de Julius Schulman para um registo de maior informalidade, próxima do fotojornalismo enunciado anteriormente por John Szarkowski, deixando as circunstâncias do momento ganharem precedência sobre a idealização do pensamento arquitetónico, nomeadamente na documentação de *National Stadium Beijing* (Fig. 41), da autoria de Herzog & de Meuron.

No seguimento da breve alusão à obra de Andreas Gursky ou Thomas Ruff, a representação fotográfica de arquitetura é radicalmente complexificada se abordamos em maior profundidade a transição para o paradigma digital, sobretudo tratando-se da prática de fotografia construída. Autores como Lauren Marsolier ou Philipp Schaerer (1972) questionam de forma assertiva, no decurso da elaboração das ficções de *Transition* (Fig. 42, p. 68) ou *Bildbauten* (Fig. 43, p. 68), a relação de causalidade relativamente ao (possível) referente, sendo que nestas imagens o conteúdo retratado, apesar de fotográfico na aparência, não tem equivalente na realidade concreta. O processo de criação resume-se ao interface da ferramenta computador, recorrendo à metódica associação de elementos de cariz fotográfico, construindo a fotografia, *pixel* por *pixel* ⁷⁴.

No lugar de um tempo passado, o “ça a été” de Roland Barthes, o observador situa-se perante um enigmático “cela pourrait être” ⁷⁵, subversivamente dependente do ato solitário de

73. Sobre a obra dos autores mencionados, vide BINET, H. – *Composing Space: The Photographs of Hélène Binet*. Londres: Phaidon, 2012; BAAN, I. – *52 Weeks, 52 Cities*. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2014.

74. Sobre a obra de ambos os autores mencionados, vide MARSOLIER, Lauren – *Lauren Marsolier: Transition*. Berlim: Kerber Verlag, 2014; SCHAERER, P. – *Bildbauten*. Basileia: Standpunkte, 2010.

75. HERSCHDORFER, Nathalie – *La Virtualité Réelle*. In SCHAERER, P. – *Op. cit.* p. 27.



Fig. 42 – *Black Square*, Lauren Marsolier, 2011.

Fig. 43 – *Bildbauten N°01A*, Philipp Schaerer, 2007.

interpretação para encontrar sentido nos meandros da realidade concreta. Tal como confessa Lauren Marsolier, a propósito do caráter genérico dos títulos das suas imagens:

*“Quando construo a imagem de uma casa não tenciono fazer uma casa específica com a sua própria história particular. Para mim é a ideia da casa – a casa como um tipo universal. Apesar de todas as partes das fotografias que utilizo existirem algures no mundo, a nova paisagem que elas formam existe apenas como imagem. Elas perdem a sua particularidade para tomar um significado mais genérico”*⁷⁶.

O desenrolar de encontros entre fotografia(s) e arquitetura(s) evidencia a imensa variedade de abordagens à representação do espaço construído, em constante ebulição desde a génese da fotografia até à atualidade. Tal como mencionando na introdução, a seleção de casos de estudo foi elaborada conscientemente numa base de compromisso, fatalmente redutora, procurando, dentro do possível, desenhar um fio condutor temporalmente linear capaz de articular exemplos considerados relevantes para a elaboração conceptual da componente prática da presente investigação.

Para visionários como Talbot, a fotografia consistia na despreziosa *“arte de fixar uma sombra”*⁷⁷, fenómeno que na emancipação do fotógrafo enquanto autor, se ramifica numa pluralidade de olhares interpretativos. A fotografia assume sem pudor a capacidade de incluir uma mensagem face à arquitetura representada, dimensão discursiva exponenciada sem precedentes no panorama contemporâneo. Por entre relatos de contemplação e manipulação, é chegado o momento de adensar a exploração de *(des)construções: para uma arquitetura fotográfica* mediante o cruzamento especulativo de um projeto artístico.

76. Trad. livre de: *“When I construct the image of a house I don’t intend to make a specific house with its own particular history. To me it is the idea of a house – the house as a universal type. Although all the parts of the photographs I use exist somewhere in the world, the new landscape they form only exists as an image. They lose their particularity to take on a more general meaning”*. DAILY SERVING – Fan Mail: Lauren Marsolier. [Em linha]. São Francisco: Daily Serving. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://dailyserving.com/2012/07/fan-mail-lauren-marsolier/>.

77. TALBOT, W. – *Op. cit.*, p. 7.

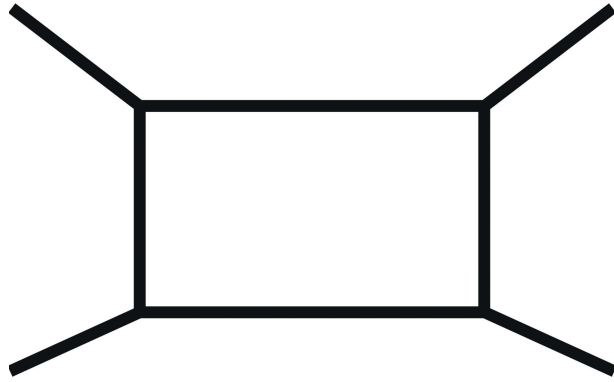


Fig. 44 – *diagrama conceptual, uma declaração de tempo, (des)construções I (CR).*

3. (des)construções

*“Pois, veja você, tantas coisas fora-deste-mundo tinham acontecido ultimamente, que Alice começou a pensar que muito poucas coisas seriam realmente impossíveis”*⁷⁸.

3.1 Uma declaração de tempo, (des)construções I

*“No nosso melhor e mais afortunado realizamos imagens por causa do que se apresenta em frente da câmara, para honrar o que é maior e mais interessante que nós. Nunca conseguimos isto perfeitamente, apesar de em retorno nos ser dado algo perfeito – uma sensação de inclusão. O nosso assunto deste modo nos redefine, e torna-se parte da biografia pela qual queremos ser conhecidos”*⁷⁹.

Na aproximação *uma declaração de tempo*, a relação entre fotografia e arquitetura é explorada no sentido mais convencional do termo, através da experiência física de percorrer o espaço e selecionar enquadramentos, por outras palavras, mediante “estar lá.”

Tendo como objetivo questionar com alguma densidade crítica o exercício de fotografar arquitetura, decidiu-se limitar a aproximação a uma única obra de autor, procurando assegurar um nível adequado de persistência e diálogo, complementado pelo contacto com o legado de uma série de fotógrafos de renome, a par da memória coletiva do público em geral.

A obra de arquitetura selecionada para *(des)construções* – a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, da autoria de Álvaro Siza (1933) – desdobra-se num complexo de edifícios, da primeira fase do pavilhão Carlos Ramos e seus jardins, às várias torres dispostas em face ao corpo central, este último agregando os serviços académicos, auditório e biblioteca, entre outros programas. Para lá da relevância arquitetónica desta obra em particular, e da fácil acessibilidade para o desenvolvimento do projeto, a escolha deveu-se sobretudo ao facto da sua complexidade formal permitir antever toda uma multiplicidade de abordagens fotográficas, tanto ao nível da amplitude de situações espaciais como do isolamento de detalhes.

78. Trad. livre de: *“For, you see, so many out-of-the-way things had happened lately, that Alice had begun to think that very few things indeed were really impossible”*. CARROL, L. – *Alice’s Adventures in Wonderland*. Londres: Puffin Books, 2014, p. 21.

79. Trad. livre de: *“At our best and most fortunate we make pictures because of what stands in front of the camera, to honor what is greater and more interesting than we are. We never accomplish this perfectly, though in return we are give something perfect – a sense of inclusion. Our subject thus redefines us, and is part of the biography by which we want to be known”*. ADAMS, R. – *Why people photograph*. Nova Iorque: Aperture, 1994, p. 179.

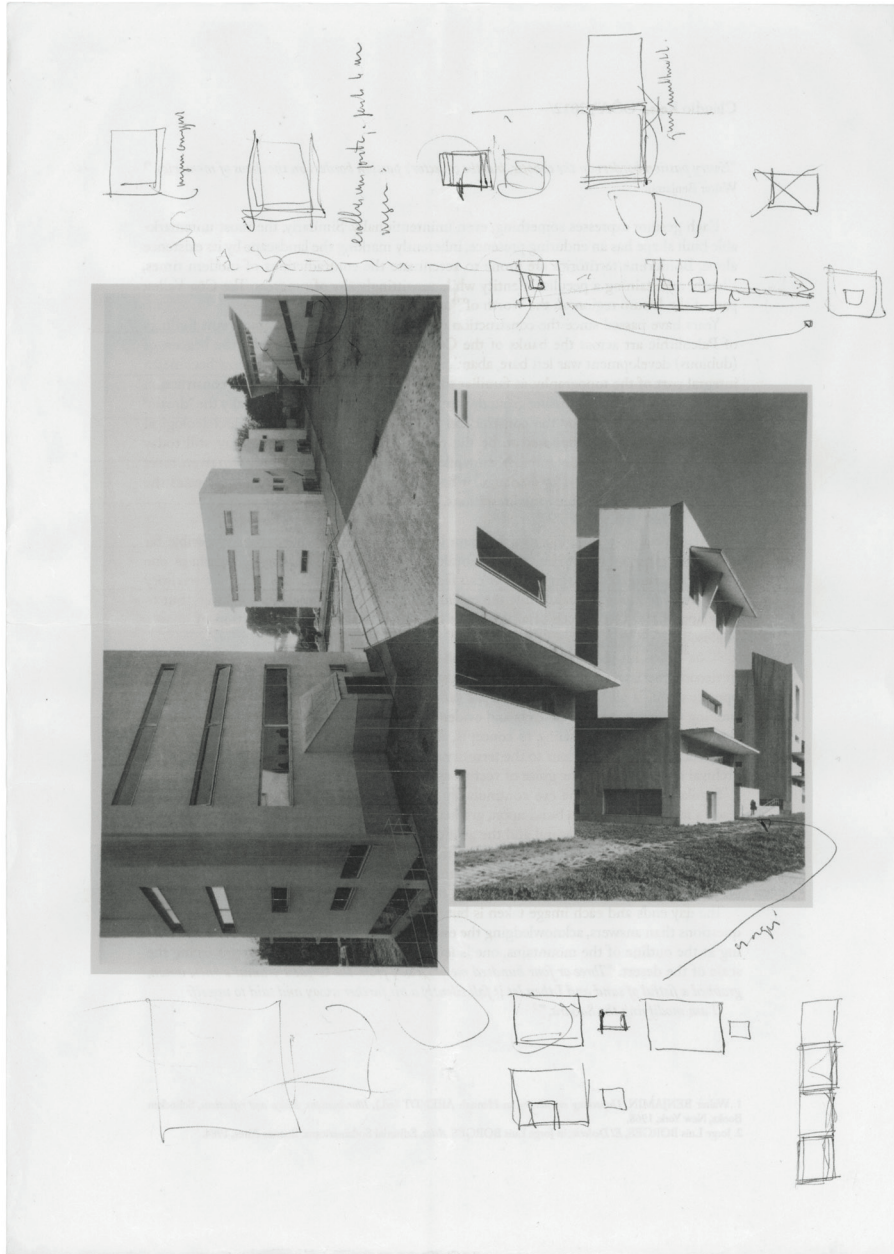


Fig. 45 – imagem de processo: folha de arquivo (CR).

O primeiro passo consistiu na recolha e análise de documentação fotográfica editada na miríade de publicações associadas a Álvaro Siza, incidindo na obra de fotógrafos como Duccio Malagamba (1960), Gabriele Basilico (1944-2013), Hisao Suzuki (1957), Roberto Collovà (1949), entre tantos outros⁸⁰. Na fotografia de arquitetura prevalece historicamente a lentidão do olhar contemplativo, percorrendo os meandros das formas construídas em busca do registo mais adequado à situação a representar, na maioria dos casos norteado por parâmetros de legibilidade, dependendo da natureza da comissão e da sensibilidade do autor. A par de critérios estéticos e formais, a seleção de fotografias teve como objetivo principal compreender a pluralidade de posturas visuais face ao mesmo conteúdo base, no sentido de tomar este vasto corpo de trabalho como ponto de partida para a exploração de um possível caminho próprio⁸¹.

No lugar da reinvocação da problemática da fotografia enquanto documento, inconsequente perante a maturidade contemporânea da fotografia como meio de expressão artística, importará sobretudo ter presente no desenrolar de *uma declaração de tempo* a sua condição de objetividade essencial: “*a fotografia beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução*”⁸².

80. Vide FRAMPTON, K. (ed.) – *Álvaro Siza: Complete Works*. Londres: Phaidon, 2000; SANTANGELO, M. (ed.) – *Álvaro Siza e Napoli: affinità di Gabriele Basilico e Mimmo Jodice*. Nápoles: Electa Napoli, 2004; SIZA, Á.; DIAS, A. – *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto: Percursos do Projecto*. Porto: FAUP Publicações, 2003.

81. No decurso de *uma declaração de tempo*, a referência ao legado fotográfico de outros autores dá-se apenas a um nível conceptual. De resto, os vários ensaios resultam da utilização de meios técnicos digitais, necessariamente distintos dos utilizados pelos autores citados, metodologia em consonância com os ensaios realizados em *através do espelho e a soma de possibilidades*.

82. “*Todas as artes são fundadas na presença do homem; somente na fotografia usufruímos da sua ausência. (...) A fotografia beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. (...) Só a objetiva nos dá do objeto uma imagem capaz de ‘libertar’, do fundo do nosso inconsciente, esta necessidade de substituir um objeto por algo melhor do que um decalque aproximado; o próprio objeto, mas liberto das contingências temporais. A imagem pode ser nebulosa, deformada, sem cores, sem valor documental; mas ela procede pela sua gênese da ontologia do modelo – ela é o modelo*”. BAZIN, A. – *Ontologia da imagem fotográfica*. In Revista de Comunicação e Linguagens: *Fotografia(s)*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. Nº 39 (2008), p. 259-260. Ainda a propósito desta problemática: “*em si, a fotografia não é um documento (aliás, como qualquer outra imagem), mas somente está provida de um valor documental, variável segundo as circunstâncias. (...) Entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos*”. ROUILLÉ, A. – *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009, p. 19.



Fig. 46 – *Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto*, Roberto Collovà, [s. d.] (cópia danificada).

Fig. 47 – *Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto*, Roberto Collovà, [s. d.] (cópia danificada).

Após a consolidação do arquivo fotográfico em torno da Faculdade de Arquitetura, os primeiros ensaios visaram compreender, *in situ*, a causalidade dos enquadramentos selecionados face ao contexto, e entrever nessa mesma profundidade espacial outras possibilidades fotográficas (Fig. 45, p. 72). Perante fotografias de reconhecida qualidade, duas imagens da autoria de Roberto Collovà revelaram-se cruciais para definir o fio condutor da investigação. O autor citado escolheu representar o pátio central da Faculdade de Arquitetura a partir de um ponto de vista elevado situado a poente (Fig. 46). O registo articula com clareza o edifício principal (à esquerda do enquadramento), com a sucessão das torres de estudo em face, o vazio entre ambos jogando em profundidade, do vislumbre ao fundo do jardim à cota alta ao primeiro plano da plataforma inferior de chegada ao complexo.

Surpreendentemente, a recriação do mesmo enquadramento no momento presente denota uma amplitude visual completamente distinta (Fig. 51, p. 83). A presença da arquitetura encontra-se filtrada pela profusão de vegetação que entretanto teve lugar, cedendo o protagonismo previamente incontestado a favor de uma maior universalidade temática, ou seja, atenuando as especificidades formais que comumente caracterizam a fotografia de arquitetura. No decorrer do ensaio, a transformação providencial do entorno deu ainda azo à deslocação da câmara na senda de enquadramentos secundários a partir do enquadramento original, como que descobrindo situações adicionais camufladas dentro e fora de campo (Fig. 52, p. 85), mecânica fotográfica facilitada pela complexidade visual da cena representada.

Persistindo no mesmo local, o terraço semicoberto do edifício de restauração, Collovà retomou o ponto de vista anterior recuando a posição da câmara de modo a abranger no primeiro plano a arquitetura até aí oculta da laje de cobertura, pilar e muro de proteção, introduzindo o contraste de luminosidade entre o espaço coberto e o exterior (Fig. 47). Se relativamente a esta fotografia de referência a recriação do enquadramento pouco acrescentaria aos ensaios acima mencionados, a deslocação do eixo de visão para facetas espaciais voluntariamente preteridas por Collovà permitiu testar níveis diferenciados de apreensão fotográfica da arquitetura, verificando diretamente no contexto as virtudes e vicissitudes das escolhas do autor citado.

A simples inversão do ângulo de visão de poente para nascente revelou uma maior clareza em termos da qualidade de documentação do espaço (fruto do maior recuo da posição da câmara), colocando em diálogo o recorte da vegetação com a projeção de sombras nas superfícies adjacentes (Fig. 53, p. 87). Prosseguindo no mesmo terraço, terá sido na concentração do olhar sobre a poesia da luz incidindo sobre a parede de suporte, que emergiu de forma mais conseguida a natureza conceptual de *uma declaração de tempo* (Fig. 54, p. 89). A circunstância de simplesmente “estar lá”, na ausência do constrangimento de veicular de maneira inteligível a obra de arquitetura, induziu à descoberta de uma realidade fotográfica no interior da realidade

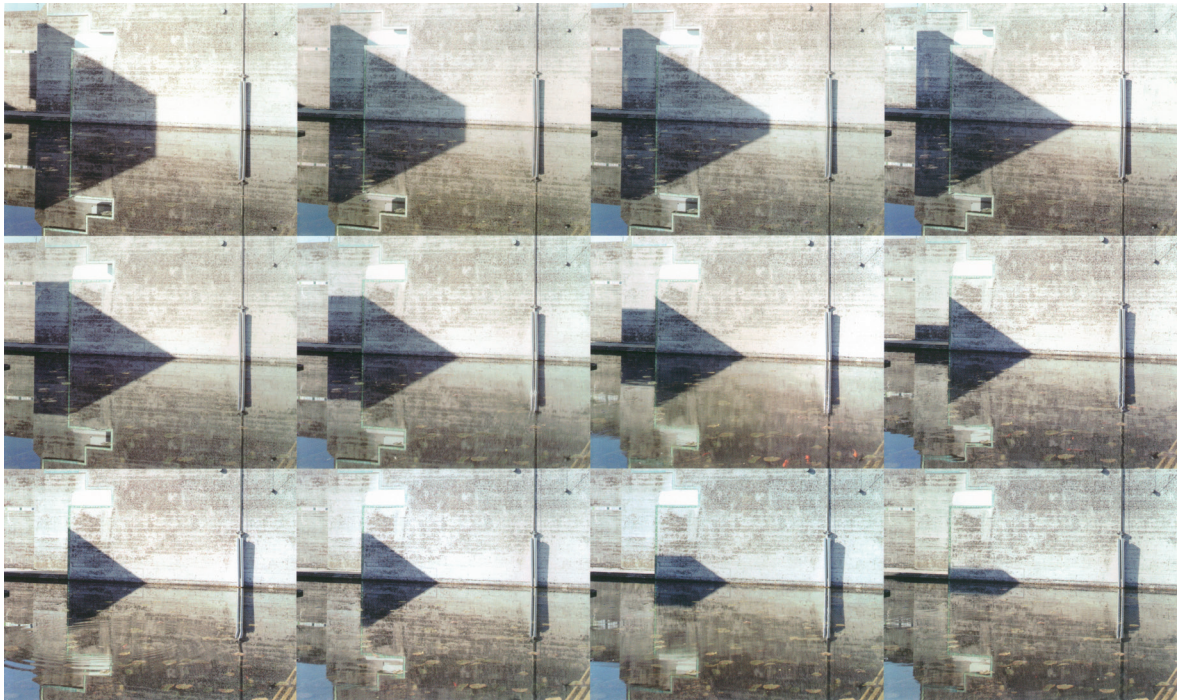


Fig. 48 – #17131; #17132; #17133; #17134; #17136; #17137; #17140; #17142; #17144; #17145; #17146; #17147,
Tomba Brion, Guido Guidi, 2007.

do espaço construído, alicerçada na paciente observação dos seus elementos mais intrínsecos: tempo e luz.

O teor desta abordagem é indissociável da influência de Guido Guidi, autor que ao longo de décadas tem vindo a demonstrar as virtudes da humilde contemplação do que o rodeia. No caso da série *Tomba Brion* (Fig. 48) ⁸³, Guidi regressa ao longo de vários anos ao mausoléu desenhado pelo arquiteto Carlo Scarpa, utilizando a fotografia para captar a magia efémera da luz sobre a arquitetura. A leitura das anotações de campo realizadas em San Vito di Altivole foi de enorme utilidade para o desenvolvimento do projeto, no qual se procurou adotar uma atitude de aprendizagem similar, porventura não tanto no sentido de habitar o processo mental do arquiteto, mas sobretudo tentando fazer emergir uma reação emocional ao desígnio construído deste. Nas palavras de Guido Guidi, “*a arquitetura é entendida não só como uma estrutura, mas também como uma máquina através da qual podemos observar tempo, ou, por outras palavras, arquitetura no processo de se fazer a si mesma*” ⁸⁴, ao que se poderia acrescentar a noção recíproca de se tratar de um “*mecanismo de observação que produz o sujeito. Ela precede e enquadra o seu ocupante*” ⁸⁵.

A observação atenta da passagem do tempo, apreendendo a obra de arquitetura como recetáculo de luz, pressupôs um estado de curiosidade constante, circulando no espaço na senda de construções efémeras desenhadas sobre a permanência tectónica. Este processo culminaria na insistência da materialização de uma presença arquitetónica apenas sugerida, deixando a luz desenhar a arquitetura situada fora de campo sobre a arquitetura efetivamente enquadrada, por vezes reduzida ao seu elemento mais essencial – a parede, suporte para a escrita de sombras – em pleno reconhecimento do recorte da realidade (Fig. 55, p. 91). Neste ensaio em concreto, a movimentação do sol no desenrolar da duração de uma tarde transformou a parede exterior da biblioteca (dificilmente reconhecível no carácter genérico do enquadramento), em ecrã para a percepção fugaz dos volumes das torres de estudo em face, corporizados pela progressiva ocultação da luz até ao final do entardecer.

83. Vide Cap. 2.5 *A deriva artística*, p. 63-65.

84. Trad. livre de: “*I adopted a learning attitude, attempting to inhabit, so to speak, the mental process of Carlo Scarpa (...) architecture is understood not only as a structure, but also as a machine through which we can observe time, or, in other words, architecture in the process of making itself: walls appear to be designed to catch shadows as they migrate from dawn to dusk; architecture is the total sum of its built mass and of its own projection*”. FRONGIA, A. (ed.) – *Guido Guidi: Carlos Scarpa's Tomba Brion*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, p. 7.

85. Trad. livre de: “*Architecture is not simply a platform that accommodates the viewing subject. It is a viewing mechanism that produces the subject. It precedes and frames its occupant*”. COLOMINA, B. – *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: The MIT Press, 1996, p. 250.



Fig. 49 – imagem de processo (CR).

A determinado momento, a realização de um ensaio fotográfico de pendor mais cerebral ajudou a confirmar o teor predominante para o desenvolvimento subsequente de *uma declaração de tempo*. A partir de um enquadramento originalmente delineado por Gabriele Basilico, diferentes momentos do dia foram captados e mais tarde fundidos em estúdio numa só imagem, originando uma subtil impossibilidade temporal dissimulada na naturalidade característica da representação fotográfica (Fig. 49). Contudo, e apesar de se antever nesta aproximação um caminho de investigação válido, a artificialidade da pós-produção realizada em estúdio acabaria por ser preterida a favor da prevalência da reação emocional face ao real, pressentindo-se residir aí a mais-valia da condição privilegiada de poder “estar lá”⁸⁶.

A Faculdade de Arquitetura assumiu ao longo das várias sessões fotográficas a vocação de laboratório, cada ensaio pressupondo uma postura eminentemente reativa à presença física no espaço, oscilando entre a influência do arquivo de fotografias de referência, a sistematização de procedimentos e a abertura intuitiva para a ocorrência do acaso, esboçando possibilidades visuais consoante a situação espaço-temporal em questão.

Tratando-se de uma obra de arquitetura de reconhecida qualidade, a experimentação fotográfica teve lugar numa espécie de limbo estético, alheio ao panorama de menor singularidade que caracteriza a paisagem construída. Ciente de que atuar perante uma arquitetura de exceção poderia facilmente recair na formalidade inócua (que tanto caracteriza boa parte da fotografia de arquitetura contemporânea), o propósito por detrás de cada situação espacial retratada visou encontrar uma realidade fotográfica, de certa maneira autónoma, a partir da obra de arquitetura. Por outras palavras, a paciente observação da luz sobre os volumes deu azo à tentativa de captação dos vestígios de um espaço representacional⁸⁷, algo que segundo Henri Lefebvre (1901-1991) se eleva ao plano da experiência vivida, aqui entendida como uma partilha do fotógrafo para o observador final.

86. A manipulação de conteúdos foi privilegiada nas aproximações fotográficas desenvolvidas em paralelo. *Vide* Cap. 3.2 *através do espelho, (des)construções II*; Cap. 3.3 *a soma de possibilidades, (des)construções III*.

87. Henri Lefebvre enuncia três conceitos fundamentais para a problemática do espaço: “*spatial practice*”, “*representations of space*” e “*representational spaces*”. *Vide* LEFEBVRE, H. – *The Production of Space*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 1991, p. 38-39. Relativamente a este último: “*Representational spaces: space as directly lived through its associated images and symbols, and hence the space of ‘inhabitants’ and ‘users’, but also of some artists and perhaps of those, such as a few writers and philosophers, who describe and aspire to do no more than describe. This is the dominated – and hence passively experienced – space which the imagination seeks to change and appropriate. It overlays physical space, making symbolic use of its objects*”. LEFEBVRE, H. – *Op. cit.*, p. 39.

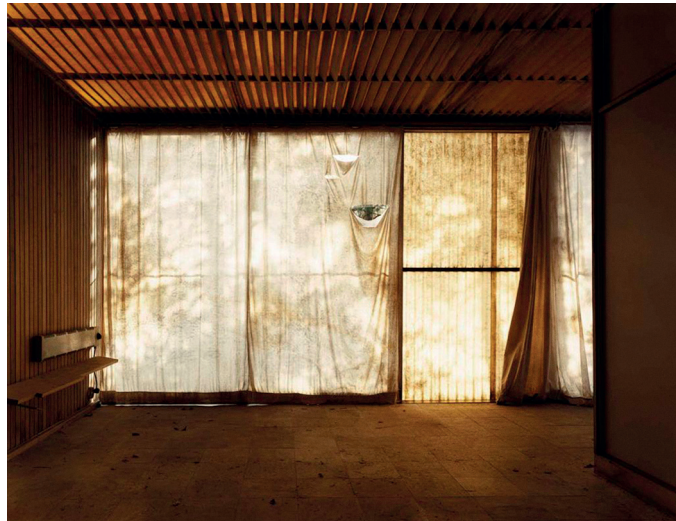


Fig. 50 – *FK04.2003*, Mikael Olsson, 2003.

Dada a brevidade do projeto (iniciado em Outubro de 2013), os ensaios aqui apresentados, realizados ainda exclusivamente em espaços exteriores, não constituem mais que o arranque do que virá a constituir uma série que se ambiciona de maior fôlego, a desenvolver criteriosamente no futuro. Tal como confessa Mikael Olsson (1969) a propósito da documentação, obsessiva, realizada ao longo de seis anos da casa em Frösakull (Fig. 50), da autoria de Bruno Mathsson (1907-1988), *“ao voltar uma e outra vez para encontrar novas abordagens, colocas-te à prova. Tens de provar muito para encontrar novas ideias. Porque nem tudo é evidente, e leva tempo a compreender a relação entre o que é uma boa imagem e o que é uma imagem interessante. Certas coisas na imagem podem ser boas, mas poderá ainda não ser uma boa imagem.”*⁸⁸

88. Trad. livre de: *“in coming back again and again to find new approaches, you are putting yourself to the test. You have to prove a lot to find new ideas. Because everything is not evident, and it takes time to really understand the relation between what is a good image and what is an interesting image. Things in the image can be good, but it may still not be a good image”*. OLSSON, M. – *Södrakull Frösakull*. Göttingen: Steidl, 2010, p. 167.



Fig. 51 – *sem-título, uma declaração de tempo, (des)construções I, 2013 (CR).*



Fig. 52 – *sem-título, uma declaração de tempo, (des)construções I*, 2013 (CR).



Fig. 53 – *sem-título, uma declaração de tempo, (des)construções I*, 2013 (CR).



Fig. 54 – *sem-título, uma declaração de tempo, (des)construções I*, 2013 (CR).



Fig. 55 – *sem-título, uma declaração de tempo, (des)construções I, 2014 (CR).*

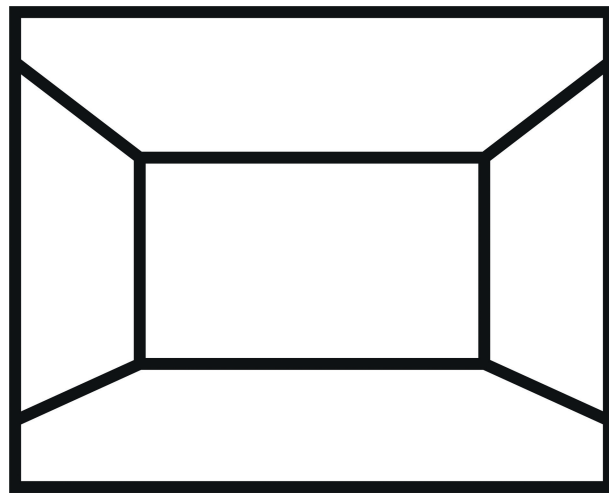


Fig. 56 – *diagrama conceptual, através do espelho, (des)construções II (CR).*

3.2 Através do espelho, (des)construções II

*“A arquitetura de qualidade para mim verifica-se quando um edifício consegue emocionar-me. O que poderá ser isso que me emociona? Como poderei eu ter isso no meu próprio trabalho? Como poderei eu conceber algo como a sala nesta fotografia – um dos meus ícones favoritos, um edifício em que nunca estive, na verdade penso que já nem sequer existe – um edifício que simplesmente adoro contemplar. Como podem as pessoas conceber coisas com uma presença tão bela, natural, coisas que me emocionam sempre. Uma palavra para isso será atmosfera”*⁸⁹.

Na aproximação *através do espelho*, a relação entre fotografia e arquitetura é desenvolvida exclusivamente a partir de material de arquivo, operando na total ausência da experiência física do espaço construído.

Tal como mencionado anteriormente, o entendimento pleno da obra de arquitetura pressupõe a experiência física do espaço, fenómeno impossível de replicar na superfície da fotografia. Esta é capaz no entanto de providenciar todo um outro nível de leituras, sendo que possui de forma inata uma extraordinária capacidade para sugerir a ilusão de conhecimento do conteúdo representado. A tomada de consciência do potencial de sedução da fotografia cedo incorreu na sua instrumentalização de modo a veicular determinadas idealizações, em detrimento da possível neutralidade documental, circunstância particularmente palpável na difusão do que comumente se designa por arquitetura moderna, período em que a imagem fotográfica foi em grande medida utilizada como ferramenta ativa de propaganda⁹⁰.

Perante a representação fotográfica de uma determinada obra de arquitetura, cabe ao observador resolver mentalmente a construção aí sugerida, com base na sua própria identidade e no histórico de experiências espaciais⁹¹. No entanto, da fotografia para a realidade concreta

89. Trad. livre de: *“Quality architecture to me is when a building manages to move me. What on earth is it that moves me? How can I get it into my own work? How could I design something like the room in that photograph – one of my favourite icons, a building I have never seen, in fact it no longer exists – a building I just love looking at. How do people design things with such a beautiful, natural presence, things that move me every single time. One word for it is atmosphere”*. ZUMTHOR, P. – *Atmospheres*. Basileia: Birkhäuser, 2006, p. 11.

90. Vide Cap. 2.4 *Idealização e sedução*. Ainda a propósito desta problemática: *“The organizing geometry of architecture slips from the perspectival cone of vision, from the humanist eye, to the camera angle. It is precisely in this slippage that modern architecture becomes modern by engaging with the media”*. COLOMINA, B. – *Op. cit.*, p. 335.

91. Relembramos aqui a teoria do índice, de Charles S. Peirce, *“uma relação dinâmica (e mesmo espacial) entre um objeto individual, por um lado, e, por outro, os sentidos da memória de uma pessoa, para quem ele serve de sinal”*. PIERCE, C. – *Logic as semiotic: The theory of signs*. In BUCHLER, J. (ed.) – *Philosophical Writings of*



Fig. 57 – *Videodrome*, David Cronenberg, 1983 (fotograma).

(ou vice-versa), verifica-se uma diferença substancial, dando azo à surpresa ou desilusão. A título de exemplo, poder-se-á perguntar: quantos terão realmente visitado a célebre *Farnsworth House* (Fig. 18, p. 46), nos arredores de Chicago? Contudo, praticamente qualquer apreciador de arquitetura terá uma clara impressão crítica da mesma.

No seguimento desta problemática, *através do espelho* debruça-se sobre a substituição fotográfica da experiência física em primeira mão, operando, mediante processos de “refotografia”⁹², sobre uma série de fotografias icónicas centradas no espaço construído. Por outras palavras, no lugar de “estar lá”⁹³, trata-se de fotografar fotografias, na tentativa de simular o gesto impossível de “entrar na imagem”, sugerindo uma imersão alternativa no espaço fotografado, como que evocando a célebre experiência sensorial levada a cabo em *Videodrome*, de David Cronenberg (Fig. 57)⁹⁴.

Tratando-se de uma aproximação fotográfica baseada no corpo de trabalho de outros autores, a primeira etapa consistiu na compilação de um atlas informal de fotografias de arquitetura encontradas em suporte impresso ou digital, necessariamente incompleto e subjetivo face à multiplicidade de casos de estudo passíveis de inclusão, processo de resto em contínua atualização. A este respeito, e em sintonia com a sensibilidade antes enunciada por Peter Zumthor, o fator determinante para a seleção de fotografias residiu na perceção de atmosferas, para lá do registo documental e de qualquer ambição de teor historiográfico⁹⁵.

A par da irreverência conceptual demonstrada por Thomas Ruff face ao legado de Mies van der Rohe, apropriando e manipulando material de arquivo guiado pelo carácter da arquitetura em questão⁹⁶, a dinâmica de gerar novas imagens exclusivamente a partir de imagens já existentes envolveu um ímpeto similar ao da deriva de teor pós-modernista encetada por artistas

Pierce. Nova Iorque: Dover, 1955, p. 107-108. *Apud* BATCHEN, G. – *A Câmara Clara: Outra pequena história da fotografia*. In Revista de Comunicação e Linguagens: *Fotografia(s) – Op. cit.*, p. 19.

92. O termo “refotografia” é aqui utilizado para designar o ato de fotografar fotografias, encontradas em suporte impresso ou digital, no lugar do ato de fotografar algo, exatamente do mesmo ponto de vista, em épocas distintas.

93. *Vide* Cap. 3.1 *uma declaração de tempo, (des)construções I*.

94. *Vide* THE CRITERION COLLECTION – *Videodrome: David Cronenberg*. [Em linha]. Nova Iorque: The Criterion Collection. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.criterion.com/films/240-videodrome>.

95. Com a devida distância, torna-se interessante estabelecer uma alusão à postura de autores como Roland Barthes relativamente à história da fotografia. “*A História, para Barthes, é um modo de leitura e não um desfile de obras-primas evidentes por si mesmas. O que isso acarreta é que estas seleções pictóricas podiam ser repetidamente alteradas e que, se cada um de nós conseguisse desenvolver a capacidade de leitura crítica, qualquer de nós poderia ser curador da sua própria história da fotografia*”. BATCHEN, G. – *Op. cit.*, p. 17.

96. *Vide* Cap. 2.5 *A deriva artística*, p. 61-63.



Fig. 58 – *After Walker Evans: 11*, Sherrie Levine, 1981.

como Richard Prince (1949) e Sherrie Levine (1947), entre tantos outros⁹⁷. Se a onnipresença da imagem enquanto veículo de comunicação de massas influenciou a mecânica da memória coletiva e a relação do observador para com o real, a apropriação de imagens segundo um ímpeto artístico permitiu discernir uma renovação da representação fotográfica, mais centrada na individualidade do fotógrafo e suas inquietações. Nesta conjuntura de trabalho em estúdio “o mundo das imagens forneceu uma nova fonte de realismo para os artistas”⁹⁸, denunciando a libertação da objetiva relativamente ao mundo exterior.

“A prática das imagens de imagens, que transforma o fotógrafo em espectador ou em internauta, e que substitui o real por uma imagem, rompe com uma das principais forças da crença na verdade da fotografia de imprensa: o contacto físico direto, da imagem e do repórter, com o real. Transferindo o mundo para uma imagem, ela contribui também para a sua irrealidade (...) a imagem não remete mais de maneira direta e unívoca à coisa, mas a uma outra imagem; ela se inscreve em uma série sem origem definida, sempre perdida na cadeia interminável das cópias, e das cópias de cópias. O mundo desaparece dentro dessa série, instala-se a dúvida, e confundem-se os limites entre o verdadeiro e o falso”⁹⁹.

O corpo de trabalho *After Walker Evans*, de Sherrie Levine (Fig. 58), constituiu uma referência preponderante para o arranque de *através do espelho*. Nesta série, Levine reproduz a partir de um catálogo de exposição um conjunto de fotografias icónicas de Walker Evans, realizadas durante o período da Grande Depressão nos Estados Unidos da América, cuja subversão intrínseca ao ato de apropriação literal levantou, à época, uma série de questões cruciais, nomeadamente a noção de autoria e de original, bem como o próprio estatuto da

97. “In the late 1970s and early 1980s, a group of artists including Cindy Sherman, Richard Prince, and Sherrie Levine – at the time dubbed the “Pictures” generation – began using photography to examine the strategies and codes of representation. In reshooting Marlboro advertisements, B-movie stills, and even classics of Modernist photography, these artists adopted dual roles as director and spectator. In their manipulated appropriations, these artists were not only exposing and dissembling mass-media fictions, but enacting more complicated scenarios of desire, identification, and loss”. THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART – *After Walker Evans: 4 Sherrie Levine*. [Em linha]. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/267214>.

98. Trad. livre de: “because of its omnipresence, the image-world provided a new source of realism for artists”. MARIEN, M. W. – *Photography: A Cultural History*. 3ª ed. Londres: Laurence King Publishing, 2010, p. 443.

99. ROUILLE, A. – *Op. cit.*, p. 156.

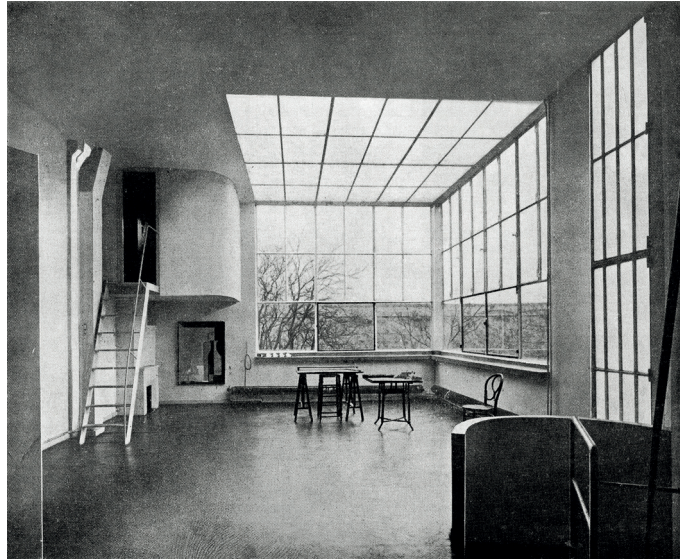


Fig. 59 – *Maison-atelier Ozenfant*, [s. n., s. d.].

Fig. 60 – imagem de processo (CR).

fotografia enquanto arte¹⁰⁰. Apesar do impacto das apropriações de Sherrie Levine se encontrar plenamente assimilado na amálgama difusa de práticas fotográficas contemporâneas, é na revisitação do conceito de autoria que reside o cerne de “entrar na imagem”, ambicionando, em vez da mera reprodução, trabalhar o olhar do fotógrafo original. Tal como confia Sherrie Levine, “a citação é o disfarce ao seu nível mais eficiente e talvez extremo. A citação, além do mais, oferece uma das grandes vantagens do disfarce: a permissão para nos expressarmos em termos de outro modo impossíveis”¹⁰¹.

No lugar da expectável relação dinâmica entre a realidade concreta e a identidade do observador, *através do espelho* procura uma poética de atenuação da ligação ao real, operando na elasticidade de enquadramentos prévios a extração de leituras alternativas dessa mesma realidade. O processo de apropriação, esforço pensado enquanto homenagem aos respetivos autores e obras citados, consiste na reativação do enquadramento – ou seja, na deslocação paradoxal do olhar do fotógrafo original – na tentativa de espacializar a superfície fotográfica¹⁰². “Assim o plano – que devemos também entender como um plano de cinema – se faz ele próprio caminho, ponte, passagem, ou seja, espaço entre dois tempos de uma imagem em movimento, algo que Deleuze nomeava como ‘plano de consciência’”¹⁰³.

Cada ensaio pressupõe fotografar em escorço a fotografia de referência, trabalhando seletivamente a perspetiva e profundidade de campo, tentando materializar a sensação de penetração no espaço fotográfico, como que simulando um vislumbre de projeção estereoscópica no interior da sua própria superfície (Fig. 60)¹⁰⁴.

100. Vide AFTER SHERRIE LEVINE – *After Sherrie Levine*. [Em linha]. Valencia: After Sherrie Levine. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.aftersherrielevine.com/>.

101. Trad. livre de: “The quotation is disguise at its most efficient and perhaps at its most extreme. Quotation, moreover, offers one of the great advantages of disguise: license to express oneself in terms otherwise impossible”. EKLUND, D. (ed.) – *The Pictures Generation, 1974-1984*. New Haven: Yale University Press, 2009, p. 211.

102. “A paradox is inherent to the word ‘surface’ (Oberfläche), which signifies the thin, uppermost, exterior layer but at the same time contains, like art, an interior – or, why don’t we just say, ‘something substantial?’” DÖTTINGER, C. – *Cindy Sherman: History Portraits*. Munique: Schirmer/Mosel, 2012, p. 57.

103. Trad. livre de: “Ainsi le plan – que l’on doit aussi entendre comme un plan de cinéma – se fait-il chemin, pont, passage, c’est-à-dire espace entre deux temps d’une image en mouvement, que Deleuze appelait un ‘plan de conscience’”. RONDEAU, C. – *David Claerbout: L’oeil infini*. Paris: Éditions Nicolas Chaudun, 2013, p. 158. Apesar da obra de David Claerbout incidir no suporte vídeo/ instalação, a insistência recorrente no plano estático denota grandes ressonâncias a nível concetual com os ensaios realizados no decurso de *através do espelho*.

104. Sobre a imagem estereoscópica, vide KRAUSS, R. – *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 44-48. “Quando o olhar se desloca de um primeiro plano para um plano intermediário ao longo do túnel estereoscópico, temos a sensação de estar refazendo nossa acomodação visual”. KRAUSS, R. – *Op. cit.*, p. 45.



Fig. 61 – imagem de processo (CR).

Fig. 62 – imagem de processo (CR).

A justaposição da fotografia da autoria de Yasuhiro Ishimoto, na qual se representa o terceiro salão do shoiken do palácio de *Katsura* (Fig. 22, p. 50)¹⁰⁵, com a correspondente apropriação, permite perceber com clareza a extensão da manipulação formal que teve lugar (Fig. 69, p. 111). Ishimoto captou com sóbria solenidade a síntese entre tradição e modernidade da arquitetura de *Katsura*, escolhendo neste caso em particular a perspetiva frontal para retratar fielmente a natureza modular do espaço e suas articulações. Abandonando a neutralidade da fotografia original, a apropriação avança no espaço, adulterando a lógica expectável da geometria perspética e profundidade de campo, convocando o observador a flutuar o olhar pelo enquadramento, reequacionando continuamente o efeito *punctum* da imagem¹⁰⁶, hesitante talvez entre a proeminência da difusão de luz à esquerda e o desvanecimento irregular da nitidez, proporcionado pela introdução de um movimento diagonal na composição.

Em *através do espelho*, o ato fotográfico tem como única matéria-prima a fotografia original, sujeita a sucessivas operações de interpolação e fusão de exposições, testando os limites da sua elasticidade formal. De ensaio para ensaio, tornou-se claro que a qualidade da ilusão imersiva da apropriação estaria diretamente relacionada com a natureza gráfica do original, nomeadamente a posição da câmara e o carácter visual da situação representada. Esta evidência acabaria por determinar o direcionamento do projeto para fotografias de interiores, cuja envolvimento espacial de proximidade se revelou capaz de aceitar com maior proveito a impossibilidade de “entrar na imagem”, de efeito frágil nas situações de exterior (Fig. 62). Para o efeito, a perspetiva frontal constituiu o ponto de partida privilegiado para a compreensão da movimentação do olhar, desdobrando a linearidade do ponto de fuga único em pontos de fuga virtuais, sendo que fatores como a ausência de objetos no primeiro plano ou a sobriedade decorativa das várias superfícies foram igualmente determinantes.

Se a maioria dos ensaios realizados teve por base exemplos retirados do universo da fotografia de arquitetura, a operação sobre fotografias de marcado pendor artístico proporcionou

105. Vide Cap. 2.4 *Idealização e sedução*, p. 49-51.

106. A leitura crítica de Geoffrey Batchen relativamente à dialética entre *studium* e *punctum*, enunciada por Roland Barthes, revela-se particularmente interessante: “Porque o que interessa aqui não é a diferença entre *studium* e *punctum*, e sim a economia política da sua relação (o que importa é precisamente a sua inseparabilidade pós-estrutural). (...) toda e qualquer fotografia, tal como todo e qualquer signo, é produzida no interior do jogo dinâmico desta relação impossível, desta assombração de um pelo outro”. BATCHEN, G. – *Op. cit.*, p. 21-22. Ainda a propósito da dinâmica do varrimento da imagem na leitura: “While wandering over the surface of the image, one’s gaze takes in one element after another and produces temporal relationships between them. (...) The space reconstructed by scanning is the space of mutual significance”. FLUSSER, V. – *Towards a Philosophy of Photography*. Londres: Reaktion Books, 2007, p. 8-9.



Fig. 63 – *Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona, Jeff Wall, 1999.*

outros níveis de densidade discursiva, nomeadamente *Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona*, da autoria de Jeff Wall (Fig. 63).

O Pavilhão de Barcelona, exemplo incontornável da história da arquitetura, apresenta a particularidade de ter sido reconstruído no seu estado presente tendo por base um conjunto criterioso de fotografias do arquivo do próprio arquiteto, realizadas previamente à sua demolição no final da Exposição Universal de 1929. Terá sido igualmente através da fotografia que o edifício se converteu em ícone, representado de maneira a veicular os ideias de modernidade de Mies van der Rohe ¹⁰⁷.

Partindo deste legado, Jeff Wall decide retratar o ritual de limpeza matinal do plano de vidro que separa o interior do pavilhão do pátio exterior semicoberto, pontuado pela estátua “Aurora”, de Georg Kolbe (1877-1947), sobre o espelho de água. A aparente banalidade da cena retratada é na verdade o resultado de elaboração meticulosa, fiel à prática de cariz cinematográfico do autor em questão. Todos os elementos presentes no enquadramento respondem a uma composição precisa – da posição curvada do funcionário, à luz iminente sobre a estátua, desfocada pelo escorrer da água no plano de vidro, passando pela divisão pictórica delineada pelo pilar cruciforme – o todo desenhando uma crítica velada às vicissitudes da implementação do ideário modernista, convertendo subtilmente a figura do Pavilhão de Barcelona em “*contramonumento*” da modernidade ¹⁰⁸.

Apropriar *Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona*, implica acarretar a intervenção conceptual do autor citado, não alterando porém o teor fundamental de *através do espelho*: sugerir o gesto impossível de “entrar na imagem” (Fig. 70, p. 113). De forma análoga aos restantes ensaios, a ênfase da manipulação visou trabalhar o espaço pictórico, deslocando o ponto de vista adotado por Jeff Wall. Como consequência, desenha-se sobre a fotografia uma película de ambígua artificialidade, na qual a composição imaculada do original cede lugar à despreziosa imperfeição. O ângulo perspético acentua a diagonal entre o primeiro plano e a estátua no fundo, centrando no enquadramento o impasse visual

107. Sobre a problemática fotográfica em torno da obra de Mies van der Rohe, vide CONLEY, C. – *Morning Cleaning: Jeff Wall and the Large Glass*. In COSTELLO, D.; IVERSEN, M. (ed.) – *Photography After Conceptual Art*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010, p. 180-183.

108. Para uma análise crítica mais aprofundada desta obra de Jeff Wall em particular, vide CONLEY, C. – *Op. cit.*, p.173-189. “*As a mimesis of a photograph, Morning Cleaning functions allegorically as a palimpsest to overwrite the erection of the Barcelona pavilion as fetish, as a symbol of history emptied of social meaning, as a monument to architectural modernism that covers over the traumatic history of modernity in the intervening years between the indexical moment of the Bild-Bericht photo and its own. It functions then as a countermonument, calling into question the premises of its own construction*”. CONLEY, C. – *Op. cit.*, p. 183-184.



Fig. 64 – *Duval Factory, Saint-Dié-des-Vosges*, Guido Guidi, 2003.

Fig. 65 – imagem de processo (CR).

introduzido pelo pilar cruciforme. Em simultâneo, momentos da narrativa fotográfica até aí embrenhados na nitidez uniforme como, por exemplo, o pano de limpeza no limiar interior/ exterior, são enfatizados de forma fugidia, inquietando em permanência o plano de leitura.

Tal como nos restantes ensaios de *através do espelho*, aos olhos do observador familiarizado com a reprodução da fotografia de Jeff Wall (ou simplesmente da obra de arquitetura em questão), o resultado da apropriação passará relativamente despercebido no primeiro relance. Será apenas no decurso do exercício de contemplação (ou na comparação direta com a reprodução da fotografia original) que terá lugar a emergência de uma sensação de estranheza, derivada da perceção de anormalidades de nitidez e geometria perspética, o olhar hesitante entre a ilusão de profundidade e a superfície opaca do suporte fotográfico, levantando interrogações suplementares às já manifestadas intrinsecamente no conteúdo representado.

Em todo este processo de inquietação, “entrar na imagem” ambicionou, para lá de sublinhar a fatalidade de cada fotografia ser uma realidade distinta do conteúdo representado, evocar a necessidade de se repensar a poética de representação do espaço em tempos de consumo massivo e acrítico de imagens, procurando estimular o observador para reflexões de maior transcendência, algures entre a pertença e o sonho, uma vez que todo “*o espaço que tenha sido apreendido pela imaginação não poderá permanecer um espaço indiferente*”¹⁰⁹.

Se a qualidade formal de cada fotografia de referência como que garante a sedução da respetiva apropriação, será porventura no exemplo derivado de Preganziol¹¹⁰ (Fig. 66, p. 107), no qual a sensibilidade de Guido Guidi capta com mestria a atmosfera de uma arquitetura extremamente humilde – transformando assim o banal em mágico, certamente uma das supremas qualidades da fotografia enquanto disciplina – que este desejo de poética imersiva terá resultado de maneira mais conseguida.

109. Trad. livre de: “*Space that has been seized upon by the imagination cannot remain indifferent space*”. BACHELARD, G. – *The poetics of space*. Boston: Beacon Press, 1994. p. XXXVI.

110. Vide GUIDI, G. – *Preganziol*. Londres: Mack, 2013.



Fig. 66 – *after Guido Guidi, P., através do espelho, (des)construções II, 2014 (CR).*



Fig. 67 – *Office Building Kohlenberg*, Bernhard Strauss, [s. d.].



Fig. 68 – after Bernhard Strauss, DDOBKB., através do espelho, (des)construções II, 2014 (CR).



Fig. 69 – *after* Ishimoto Yasuhiro, *KVOTTRFTSROTS.*, *através do espelho*, *(des)construções II*, 2014 (CR).



Fig. 70 – after Jeff Wall, MCMVDRFB., através do espelho, (des)construções II, 2014 (CR).



Fig. 71 – *after Lucien Hervé, LCFOTSBC., através do espelho, (des)construções II, 2014 (CR).*

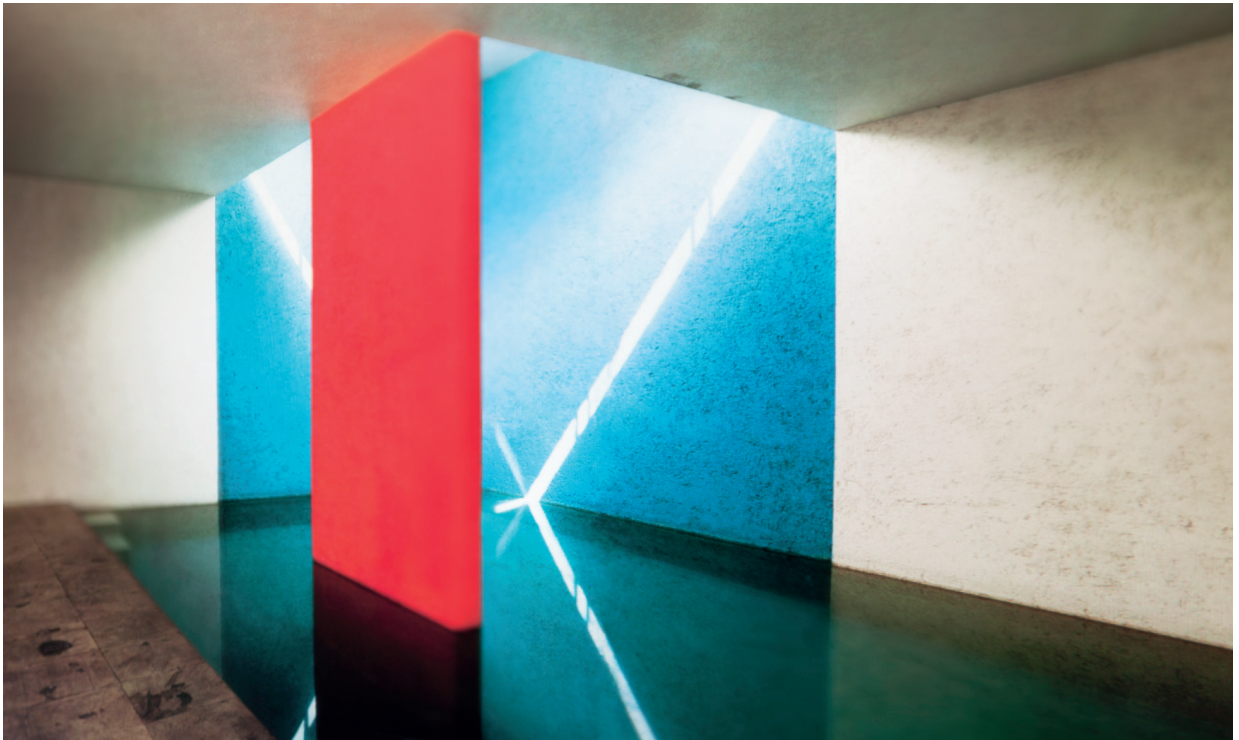


Fig. 72 – after Yutaka Saito, LBCG., através do espelho, (des)construções II, 2014 (CR).

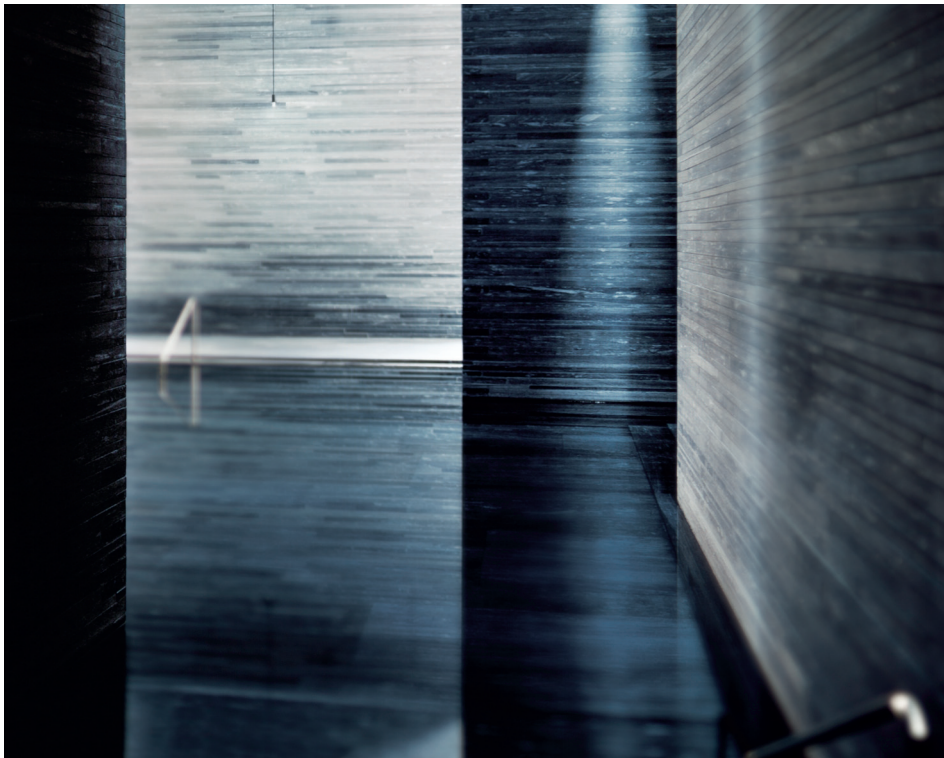


Fig. 73 – after *Hélène Binet, PZTV, através do espelho, (des)construções II, 2014 (CR).*



Fig. 74 – after Alison & Peter Smithson, *APSHOTFIHEED.*, através do espelho, *(des)construções II*, 2014 (CR).

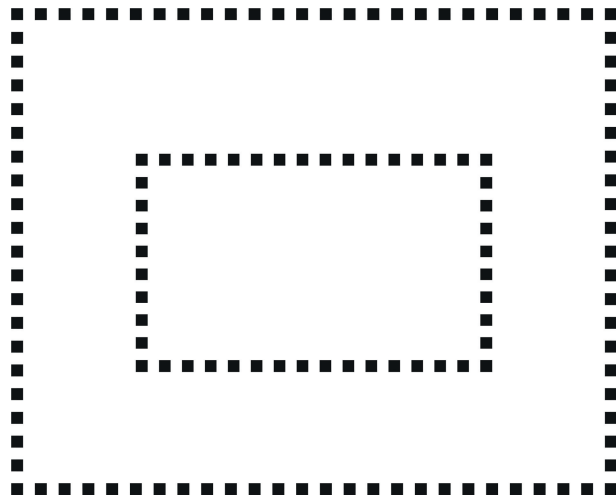


Fig. 75 – *diagrama conceptual, a soma de possibilidades, (des)construções III (CR).*

3.3 A soma de possibilidades, (des)construções III

“Estas seriam as sucessivas fases da imagem:

- 1. Refletir uma realidade básica.*
- 2. Mascarar e perverter uma realidade básica.*
- 3. Mascarar a ausência de uma realidade básica.*
- 4. Não ter relação com qualquer realidade: ser o seu próprio simulacro”* ¹¹¹.

Na aproximação a soma de possibilidades radicalizam-se as aproximações fotográficas enunciadas em *uma declaração de tempo e através do espelho*, visando adensar a relação entre fotografia e arquitetura através da prática de fotografia construída, literalmente procurando “fabricar a imagem”.

Observando atentamente a história da fotografia até ao momento presente, poder-se-á afirmar que, de certo modo, a fotografia construída sempre existiu, das primeiras encenações realizadas em estúdio em pleno séc. XIX às sofisticadas montagens digitais dos dias de hoje. No lugar de simplesmente captar o que o rodeia, o fotógrafo assume o papel de produtor de ficções, aproximando-se conceptualmente de outras disciplinas artísticas como a pintura, no sentido de exercer tanto a criação como a representação de conteúdos. De forma similar ao mencionado anteriormente a propósito da criação de imagens a partir de outras imagens, *“construir no lugar de ‘tirar’ fotografias poderia igualmente permitir que criadores e recetores se abrissem para uma consideração atenta da construção do significado – as imagens de estúdio são construídas a partir do nada e, por consequência, tudo se manifesta para o artista e observador enquanto signo ativo na totalidade da imagem”* ¹¹².

111. Trad. livre de: *“These would be the successive phases of the image: 1. It is the reflection of a basic reality. 2. It masks and perverts a basic reality. 3. It masks the absence of a basic reality. 4. It bears no relation to any reality whatever: it is its own pure simulacrum. In the first case, the image is a good appearance: the representation is of the order of sacrament. In the second, it is an evil appearance: of the order of malefice. In the third, it plays at being an appearance: it is of the order of sorcery. In the fourth, it is no longer in the order of appearance at all, but of simulation”*. THE EUROPEAN GRADUATE SCHOOL – Jean Baudrillard: *Simulacra and Simulations*. [Em linha]. Leuk: The European Graduate School. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/simulacra-and-simulations/>.

112. Trad. livre de: *“constructing rather than ‘taking’ photographs could also open up makers and readers to a close consideration of the construction of meaning – studio images are built up from nothing and so for the artist and viewer everything becomes an active sign within the totality of the image”*. CAMPANY, D. (ed.) – *Art and Photography*. Londres: Phaidon, 2007, p. 31. Ainda relativamente à problemática da fotografia construída, vide Cap. 2.5 *A deriva artística*, p. 59-61; Cap. 3.2 *através do espelho, (des)construções II*.

No vislumbre de encetar a prática de fotografia construída em diálogo com o universo de arquitetura, as referências iniciais passaram pela obra de autores como James Casebere (Fig. 32, p. 60) ou Thomas Demand, colocando-se a hipótese de conceber maquetas para recriar uma determinada arquitetura ou mesmo aludir a arquiteturas imaginárias. A elaboração destes modelos materializa, invariavelmente, uma intencionalidade crítica face à situação espacial retratada, levada a cabo mediante uma série de operações de síntese visual. Estas enfatizam determinados pormenores em detrimento de outros, estabelecendo um patamar fotográfico de ambiguidade variável entre a substituição convincente do mundo exterior e a emanção de uma artificialidade latente, consoante o intuito conceptual do autor ¹¹³. Não obstante tratar-se de uma linha de investigação válida, a adoção desta metodologia de estúdio não se aproximaria contudo em suficiente medida das inúmeras possibilidades imagéticas derivadas do paradigma digital em que se movimenta uma parte substancial da produção fotográfica contemporânea ¹¹⁴.

A este respeito, as ficções espaciais idealizadas mais recentemente por autores como Lauren Marsolier ou Philipp Schaerer (Fig. 42-43, p. 68) levantam uma série de questões adicionais acerca da natureza da imagem fotográfica ¹¹⁵. No lugar da síntese escultórica realizada em estúdio, todo o processo de construção é circunscrito à elaboração da própria superfície da imagem, emergindo como o resultado direto da meticulosa montagem digital de conteúdos de teor fotográfico provenientes de fontes diversas, aprofundando a mecânica da criação de imagens a partir de imagens ¹¹⁶.

A transição do paradigma analógico para o digital veio fragilizar em definitivo a aceitação acrítica da fotografia enquanto documento, fruto da facilidade de apropriação e manipulação de conteúdos, reforçando o estatuto da fotografia como referente a uma realidade apenas porventura existente. Apesar de improváveis, as ficções representadas revelam-se

113. Para uma referência breve a James Casebere e Thomas Demand *vide* Cap. 2.5 *A deriva artística*, p. 59-61. A este respeito, a elaboração de maquetas denota um curioso paralelismo a nível conceptual com as maquetas realizadas no desenrolar do projeto de arquitetura. Como nota adicional, a escala de pendor cinematográfico de autores como Jeff Wall ou Gregory Crewdson (1962), simplesmente não seria tecnicamente exequível na conjuntura da presente investigação.

114. *Vide* RITCHIN, F. – *After Photography*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2009.

115. *Vide* Cap. 2.5 *A deriva artística*. p. 67-69.

116. Tal como confessa Lauren Marsolier: “*All parts of my images are derived from real photographs that I digitally alter and seamlessly combine to create a new landscape. In other words, the parts are almost real (I say ‘almost’ because they are often manipulated) and the whole is fabricated. My process feels a little bit like building a puzzle except I don’t know beforehand what the final appearance of the image will look like*”. DAILY SERGING – *Fan Mail: Lauren Marsolier*. [Em linha]. São Francisco: Daily Serving. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://dailyserving.com/2012/07/fan-mail-lauren-marsolier/>.

subversivamente verosímeis, a sua artificialidade dissimulada na naturalidade da aparência fotográfica, induzindo no observador uma sensação agravada de “*incerteza significativa*” entre realidade e ficção ¹¹⁷.

A sofisticação técnica da *imagem pós-fotográfica* – termo doravante utilizado como referência a todo o tipo de imagem de aparência fotográfica, fabricada digitalmente – testemunha a plausibilidade de um entendimento dilatado do ato fotográfico para lá da natureza de “*impressão luminosa*” e “*corte*” ¹¹⁸ de uma realidade concreta, plenamente inclusivo da prática do simulacro digital de realidades alternativas.

Esta dinâmica de produção de virtualidades encontra um expoente de particular relevo para *(des)construções* no que comumente se designa por imagem de síntese, processo que constitui uma radicalização adicional das práticas de simulacro fotográfico previamente enunciadas, colocando em evidência um novo patamar de distanciamento relativamente ao mundo exterior. No lugar da apropriação e manipulação de vestígios de uma impressão luminosa sobre a emulsão do negativo ou superfície do sensor, ocorre uma rutura de referencialidade física, cada imagem concebida como que *in vitro*, deslocando a identidade do ato fotográfico para um paradigma digital pós-fotográfico, “*no qual as imagens são derivadas de uma matriz numérica e produzidas por técnicas computacionais*” ¹¹⁹.

Em termos genéricos, a imagem de síntese resulta da emulação, ainda que virtual, de uma mecânica fotográfica precisa, passando pela definição de parâmetros como câmara, lente, enquadramento, tempo de exposição, abertura de diafragma, etc., cujo resultado final, dependendo do direcionamento técnico dos vários processos de cálculo subjacentes, é passível de assumir a aparência fotográfica, inclusivamente de se manifestar subversivamente mais real que o real. “*É surpreendente, porque são imagens que foram apenas produzidas, não*

117. Trad. livre de: “*Il se retrouve encouragé à rechercher une forme de récit, en dépit des signes lui indiquant qu’il s’agit d’un espace construit de toutes pièces, donc fictif. Schaerer place également la réalité et la fiction dans une sorte d’incertitude significative. Il joue sur la frontière ambiguë entre réalité et artifice, empêchant de figer le sens, sans pour autant tomber dans une simple irréalité*”. HERSCHDORFER, N. – *La Virtualité Réelle*. In SCHAERER, P. – *Bildbauten*. Basileia: Standpunkte, 2010, p. 26.

118. Referimo-nos a um entendimento dilatado do ato fotográfico enunciado por Philippe Dubois: “*indissociável do ato que a faz ser, a imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte (...) uma fatia única e singular de espaço-tempo*”. DUBOIS, P. – *O ato fotográfico e outros ensaios*. 2ª Ed. São Paulo: Papyrus Editora, 1998, p. 161.

119. SANTAELLA, L. – *Os três paradigmas da imagem*. In ANTSAMAIN, E. (ed.) – *O fotográfico*. 2ª Ed. São Paulo: Senac, 2005 Brasil, p.298. Santaella estabelece na sua reflexão o paradigma *pré-fotográfico* (artesanal), *fotográfico* (mecânico) e *pós-fotográfico* (gerativo), vide p. 295-307.



Fig. 76 – *Bedroom*, Richard Kolker, 2008.

Fig. 77 – *Phillips Exeter Academy Library*, Alex Roman, 2008.

reproduzidas, e assim distinguem-se da tradição da fotografia e cinema, em contraste mesmo com grande parte da pintura. Se quiser encontrar algo similar no campo da pintura, teria de observar a obra abstrata, que – simplificando os termos – não é uma imagem reproduzida”¹²⁰.

Autores como Richard Kolker (1969) e Alex Roman (1972)¹²¹ demonstram as potencialidades visuais da imagem de síntese, veículo de transferência da construção de modelos do estúdio físico para o estúdio virtual. Na série *The Game* (Fig. 76), Richard Kolker questiona estereótipos associados ao universo dos videogames, interligando o grafismo predominante nesses mundos digitais com a banalidade de espaços do cotidiano, tendo em vista exacerbar uma artificialidade crítica da desconexão dos utilizadores internautas relativamente ao mundo exterior. Por sua vez, no projeto *The Third and The Seventh*, Alex Roman recria digitalmente uma série de obras de arquitetura icônicas de forma hiper-realista, privilegiando a emanção de atmosferas a partir da interpretação poética de fotografias dessas mesmas obras. A qualidade do simulacro patente em exemplos como a *Phillips Exeter Academy Library* (Fig. 77), de Louis Kahn (1901-1974), é passível de superar o legado de fotógrafos de renome, leitura apenas atenuada aquando da inclusão de fenómenos efêmeros de pendor surrealista no espaço retratado.

A curiosidade permanente de Joan Fontcuberta (1955), autor de um vasto corpo de trabalho em torno do questionamento da essência da fotografia, permite adensar a compreensão da elasticidade operativa inerente à conceção de imagens pós-fotográficas. Na série *Orogenesis* (Fig. 78, p. 128), Joan Fontcuberta retoma a fotografia de paisagem. Porém, no lugar do simulacro de uma determinada realidade, cada imagem surge através de processos de computação semiautomáticos, derivados da interpretação de outras imagens, após estas serem reduzidas à normalização digital de dados numéricos. Deste modo, conteúdos visuais tão díspares quanto pinturas icônicas de paisagem ou a própria pele do autor, dão surpreendentemente origem a topografias fictícias, “*paisagens sem memória*”, sedutoras na estranheza da sua artificialidade¹²².

120. Trad. livre de: “*It’s astonishing, because they’re pictures that have only been produced, not reproduced, and thus they stand in distinction to the tradition of photography and cinema, in contrast even to a great deal of painting. If you want to find something similar in the field of painting, you would have to look to abstract work, which – to put it simply – is not a reproduced image*”. DÖTTINGER, C. – *Op. cit.*, p. 34. Como nota adicional, a imagem de síntese é passível de ser gerada por meios computacionais completamente alheios à emulação linear da mecânica fotográfica, sendo no entanto este o meio convencionalmente disponibilizado em termos de *software* comercial.

121. Sobre a obra dos autores mencionados, vide RICHARD KOLKER – *Richard Kolker*. [Em linha]. Londres: Richard Kolker. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.richardkolker.com/>; ROMAN, A. – *The Third & The Seventh: From bits to the lens*. Madrid: The Third & The Seventh, 2013; EVERMOTION – *Alex Roman: I love architecture*. [Em linha]. Bialystok: Evermotion. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.evermotion.org/articles/show/8268/alex-roman-i-love-architecture>.

122. Vide FONTCUBERTA, J. – *Camouflages*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.



Fig. 78 – *Orogénesis: Derain*, Joan Fontcuberta, 2004.

Tal como confessa Joan Fontcuberta a propósito do manancial de possibilidades advindas da fabricação digital de imagens, referindo-se à geração de imagens de síntese em particular, *“fazemos computadores para produzir alucinações, levamos a tecnologia ao limite para deixar o seu próprio inconsciente emergir. (...) A realidade não precede a nossa experiência, em vez disso resulta da construção intelectual”*¹²³.

A dilatação do entendimento do ato fotográfico, como inclusivo do simulacro digital de realidades alternativas, permite denotar nas práticas contemporâneas de fotografia construída curiosas afinidades com o processo criativo de arquitetura, marcado pela prevalência em décadas recentes do uso de imagens de síntese enquanto ferramenta de projeto, antecedendo e condicionando a forma final do propósito do arquiteto¹²⁴. Perante a oportunidade de “fabricar a imagem” a soma de possibilidades visou por conseguinte não só explorar a fotografia enquanto simulacro, mas também encarar especulativamente a imagem pós-fotográfica como ferramenta prospetiva de arquiteturas, concebendo ficções como se de um projeto de arquitetura se tratasse, na senda de uma possível fusão entre disciplinas.

Face ao vasto espetro de linguagens de fotografia e arquitetura passíveis de serem abordadas, e de maneira a perceber em profundidade as dinâmicas em questão, a investigação decorreu em duas etapas distintas, iniciando-se em estreito diálogo com agentes externos de relevo – o atelier de arquitetura de Camilo Rebelo (1972), e Philipp Schaerer – ambos desenvolvendo uma prática de cariz laboratorial nas respetivas áreas de interesse¹²⁵.

A colaboração foi delineada em torno de um projeto de arquitetura fictício desenvolvido conjuntamente de raiz, ambicionando pensar e desenvolver imagens que, para além de moldar

123. Trad. livre de: *“we make computers to produce hallucinations, we push technology to let its own unconscious emerge. (...) On the other hand, they constitute a sort of postmodern statement: they illustrate that the representation of nature no longer depends on the direct experience of reality, but on the interpretation of previous images, on representations that already exist. Reality does not precede our experience, but instead it results from intellectual construction”*. EYECURIOUS – Interview: Joan Fontcuberta, *Landscapes without memory*. [Em linha]. Paris: Eyecurious. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.eyecurious.com/interview-joan-fontcuberta-landscapes-without-memory/>.

124. A propósito desta problemática: *“Au cours du XXe siècle, l’architecte a développé sa pratique en s’inspirant plus de photographies d’architecture que de visites dans de vrais bâtiments. Aujourd’hui, c’est au tour de la modélisation 3D, que s’est développée ces quinze dernières années, d’influencer la production architecturale contemporaine. Alors que, à ses débuts, elle était considérée comme un nouveau moyen de représentation, elle sert désormais d’outil pour développer des projets réels”*. HERSCHDORFER, N. – La Virtualité Réelle. In SCHAERER, P. – *Op. cit.*, p. 28.

125. Para uma breve nota biográfica dos autores mencionados, vide Anexo A.



Fig. 79 – imagem de processo: lago de Zurique (CR).

Fig. 80 – imagem de processo: lago de Zurique (CR).

uma determinada ficção, pudessem de alguma forma estabelecer uma relação de reciprocidade com a identidade do arquiteto em questão, Camilo Rebelo, sendo que esta condição metodológica seria à partida complexificada de formas inesperadas através da articulação com o comentário crítico de Philipp Schaerer, maioritariamente direcionado para questões conceptuais e formais associadas exclusivamente ao plano da imagem.

Tendo em vista permitir a Camilo Rebelo iniciar o projeto de arquitetura com o mesmo envolvimento e empenho que os demais, foi primeiramente definido um lugar concreto para intervenção, assim como um programa funcional para sustentar coerentemente todo o exercício. Este deu azo à proposição de uma piscina temporária (pensada enquanto plataforma flutuante multifuncional) no lago de Zurique, Suíça (Fig. 79-80) ¹²⁶. Antevendo o potencial do projeto em termos estritamente imagéticos, foi sugerido o desdobramento da intervenção em duas peças: o elemento piscina, horizontal, complementado por um elemento vertical de carácter afirmativo perante a paisagem, suscetível de ser adaptado para múltiplas circunstâncias (Fig. 81, p. 132).

A partir da definição da premissa de lugar/ programa, a metodologia de investigação adotada consistiu na realização de reuniões de trabalho, cada discussão tendo exclusivamente por base a elaboração prévia de imagens, destinadas a provocar e estimular a evolução do pensamento da arquitetura subjacente. A dinâmica imagética visou a plena experimentação de metodologias de fabricação digital, operando a dilatação do ato fotográfico através de técnicas de apropriação, manipulação e computação de conteúdos.

Ao longo das sessões o projeto foi caminhando no sentido da clarificação de opções, afinando de imagem para imagem forma e materialidade, lentamente incorporando questões de desenho e pormenor, sendo que, em paralelo, a própria linguagem da imagem (e técnicas subjacentes à sua produção) foi sendo sucessivamente testada e maturada tendo em vista a melhor adequação à arquitetura e contexto a simular (Fig. 82-87, p. 133-137) ¹²⁷.

A conceção da imagem entendida enquanto ferramenta de projeto de arquitetura, levou à adoção de uma composição clássica de figura/ fundo, cada iteração destinada à comparação lado a lado, opção visual que foi igualmente ao encontro da natureza do contexto de inserção, a imensidão da paisagem do lago de Zurique. Nos vários esboços a leitura resulta invariavelmente

126. A circunstância de Philipp Schaerer operar a partir de Zurique, a par da lógica de internacionalização que tem vindo a caracterizar o percurso de Camilo Rebelo (a maioria das comissões em curso situam-se no estrangeiro, nomeadamente Grécia e Suíça), assim como o constante interesse pela intervenção na paisagem, conduziram à escolha do lago de Zurique (*Zürisee*).

127. O processo de discussão com Camilo Rebelo e Philipp Schaerer articulou continuamente referências conceptuais das mais variadas disciplinas, da arquitetura cenográfica de Aldo Rossi, passando pelo paisagismo de Burle Marx (1909-1994), a *land art* de Robert Smithson (1938-1973), até ao colecionismo de minerais.

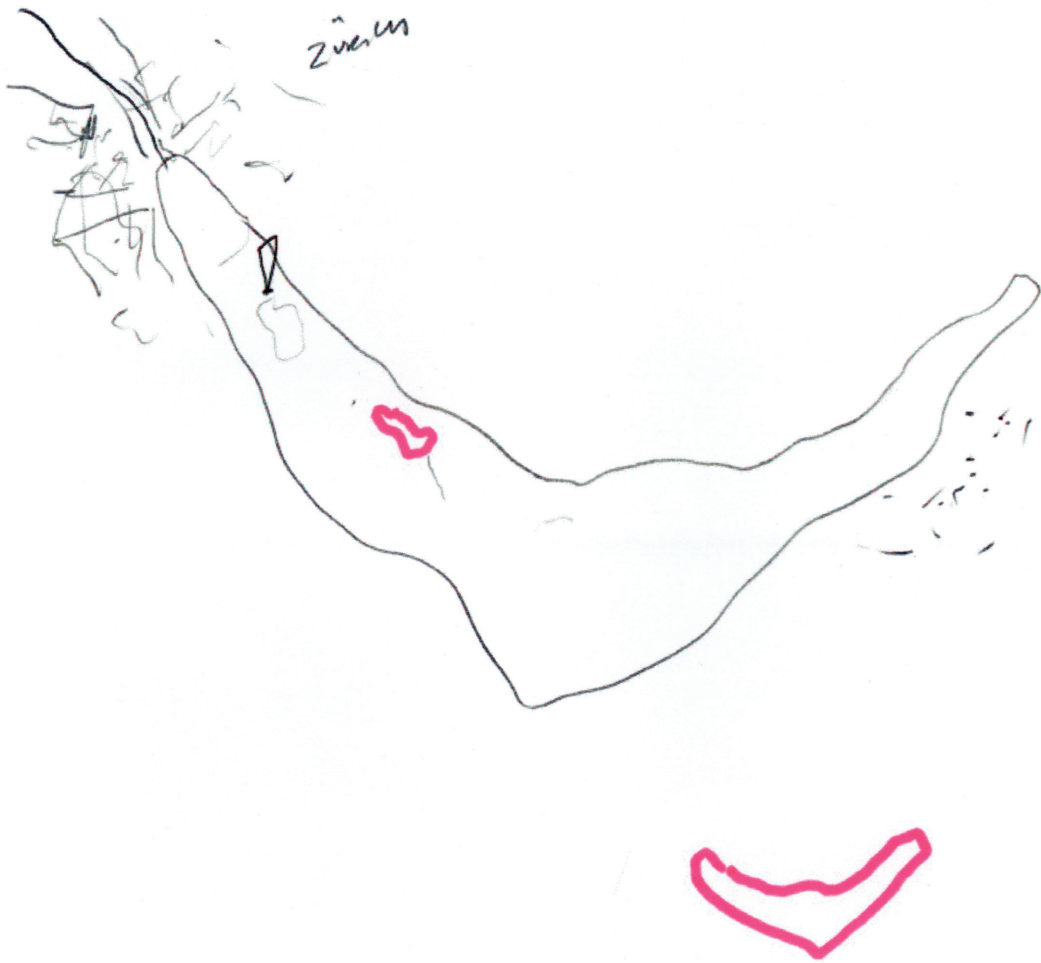


Fig. 81 – *esquisso conceptual*, Camilo Rebelo, 2014.



Fig. 82 – imagem de processo (CR).



Fig. 83 – imagem de processo (CR).

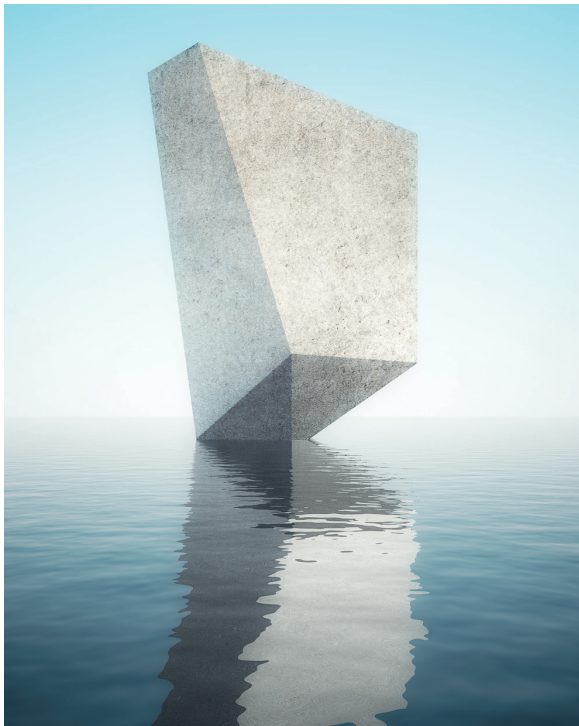


Fig. 84 – imagem de processo (CR).



Fig. 85 – imagem de processo (CR).

imediate, subdivida em três secções fundamentais: o primeiro plano da superfície da água, a figura da proposição arquitetónica e o plano de fundo da paisagem, todos os elementos manufacturados com recurso a técnicas digitais distintas, do algoritmo da água à pintura digital da topografia montanhosa ¹²⁸.

Resumir a conceção de arquitetura à elaboração de imagens (prescindindo de suportes fundamentais como o desenho rigoroso ou a maquete), não constitui nada de novo por si só, bastando um breve relance da história da arquitetura para denotar uma miríade de projetos utópicos nunca saídos do papel. Porém, a aparente normalidade acrítica evidenciada no desenrolar de todo o processo de discussão/ apresentação não deixa de ser um fenómeno sintomático da mudança de paradigma que caracteriza uma parte substancial da arquitetura contemporânea, profundamente enraizada no paradigma digital pós-fotográfico ¹²⁹.

Apesar da colaboração bem sucedida em termos da elaboração do projeto de arquitetura fictício, as imagens finais (Fig. 86-87, p. 136-137) evidenciaram a estabilização de uma condição visual meramente ilustrativa. O elemento vertical corporizou uma presença isolada de pendor brutalista, desenhando um pórtico de recorte abstrato sobre o plano difuso da paisagem de fundo, ao passo que o elemento horizontal confirmou a natureza pouco intrusiva de plataforma, resumindo-se a um contorno orgânico emergindo subtilmente da superfície da água. Se todo o processo de investigação foi desenvolvido a nível interno na base da inversão de mecânicas (a imagem a originar o projeto, no lugar do projeto originar a imagem), os resultados revelaram-se em tudo equivalentes à prática corrente de visualização digital, cuja continuidade se desviaria portanto do propósito inicial de contínua experimentação laboratorial de *(des)construções* ¹³⁰.

Por consequência, *a soma de possibilidades* foi numa segunda etapa redirecionada do propósito de explorar a imagem enquanto ferramenta de arquitetura, para o da ficção livre em torno do universo de arquitetura, na senda do arranque de um projeto eminentemente artístico.

128. Como breve nota técnica relativamente à produção de imagens no âmbito de *a soma de possibilidades*, estas foram realizadas recorrendo a múltiplas técnicas de manipulação digital de material fotografado previamente, com recurso ao *software Adobe Photoshop*, juntamente com a geração de imagens de síntese, com recurso ao *software Autodesk 3DS Max*.

129. É de salientar Camilo Rebelo ter incorporado de livre vontade as várias experimentações realizadas no seu próprio portfólio de projetos, ocorrendo uma primeira apresentação pública no âmbito do Ciclo de Conferências *SOS: Speeches on Space*, realizado na Sala Suggia, Casa da Música, a 19 de Maio de 2014, a par de autores de renome como Eduardo Souto de Moura (1952), Roger Diener (1950), ou Tony Fretton (1945). A visualização da conferência confirmou a surpreendente capacidade das imagens serem, no conjunto, capazes de camuflar a ausência de um verdadeiro projeto de arquitetura (pelo menos no seu sentido mais convencional).

130. Para um panorama abrangente da prática de visualização digital associada à arquitetura, *vide* CLOG: *Rendering*. Nova Iorque: Clog. N°4 (2012).



Fig. 86 – imagem de processo (CR).

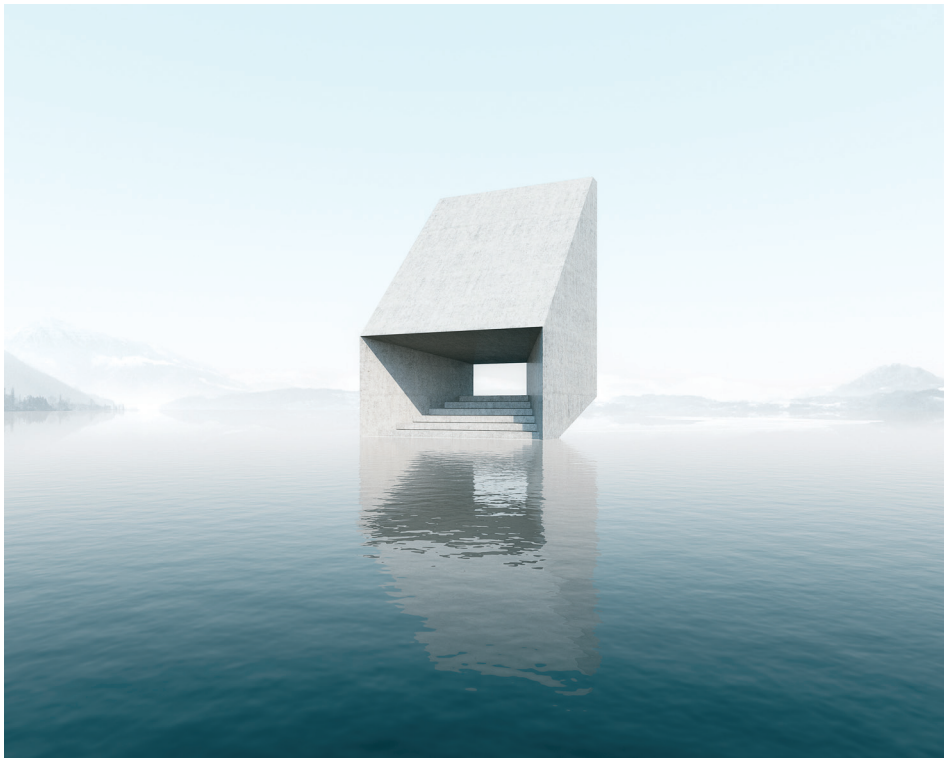


Fig. 87 – imagem de processo (CR).

A síntese de todo o processo realizado previamente em colaboração conduziu à materialização de um conjunto de situações espaciais, algures entre arquitetura e escultura, ambicionando convocar o observador para um exercício imersivo de maior amplitude emocional. Para tal, uma série de conceitos preponderantes desde as primeiras discussões constituíram o mote para as explorações subseqüentes, nomeadamente *limite, mistério, profundidade, sedução, superfície*.

O cerne da elaboração de conteúdos passou pela exploração das potencialidades imagéticas inerentes à liberdade de “fabricar a imagem”, na senda de “*criar algo que se arrisca perante a realidade, no lugar de fotografar algo que já existe*”¹³¹, operando conceptualmente sobre a bidimensionalidade da superfície fotográfica e sua propensão para iludir. Cada nova imagem foi delineada de maneira a ser facilmente apreensível no primeiro relance, materializando arquiteturas insólitas de cariz minimal num contexto propositadamente despojado e ambíguo, denotando no decurso da contemplação a intrigante manifestação de impossibilidades perspéticas, camadas de complexidade impregnadas na aparente simplicidade formal.

Retomando a composição figura/ fundo evocativa de “*esculturas anónimas*”¹³², o ponto de vista adotado persegue a mesma objetividade frontal, debaixo da iluminação difusa de céus nublados. Contudo, o objeto de simulacro não se revela necessariamente frontal, antes obscuro na volumetria fugidia, o mesmo se verificando ao nível da matéria e detalhe. Permanentemente elusiva, a arquitetura desenhada sobre a vastidão da água escapa a uma compreensão clara, apesar do primeiro relance permitir perceber a sua constituição geométrica elementar: uma série de superfícies acopladas como recetáculos de sombra (Fig. 88-90, p. 141-145).

A ilusão será um acontecimento especialmente caro à fotografia construída, arte de desdobramento de realidades, resultante da participação voluntária do observador. Este, aliciado pela imagem virtuosa, tentará instintivamente estabelecer nexos no que se lhe depara¹³³, esforço que na ausência de uma arquitetura evidente, divagará nos meandros de superfícies subtilmente incongruentes sobre a luz. Em *a soma de possibilidades* sublinha-se a impossibilidade da

131. Trad. livre de: “*I’m interested in creating something that takes a chance on reality, rather than photographing something that already exists*”. HARDY, A. In SMYTH, D. – *Paper, Rock, Scissors*. British Journal of Photography: *Altered Images*. Londres: Incisive Media, p. 27.

132. Alusão ao corpo de trabalho de Bernd & Hilla Becher, vide Cap. 2.5 *A deriva artística*, p. 54-55.

133. Relativamente à dialética da ilusão, torna-se interessante estabelecer nova alusão ao pensamento de Clément Rosset. “*Esta é, na verdade, a estrutura fundamental da ilusão: uma arte de perceber com exatidão, mas de ignorar a consequência. Assim, o iludido transforma o acontecimento único que percebe em dois acontecimentos que não coincidem, de tal modo que a coisa que percebe é posta em outro lugar, incapaz de se confundir consigo mesma.*” ROSSET, C. – *O real e seu duplo: Ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 21.

imagem, lembrando que “a sombra, o reflexo e o eco são os atributos obrigatórios de todo o objeto real, qualquer que seja a sua natureza; (...) eles negam pela sua ausência qualquer objeto da sua pretensão à realidade”¹³⁴.

Para lá da pretensão de simular a realidade, a construção da imagem pós-fotográfica serve aqui de veículo para a imersão em imaginários alternativos, situações espaciais delineadas como estruturas participativas, destinadas ao desejo de descodificação, existentes num plano diferenciado de verdade, propositadamente insólito e etéreo, em contraste com a natureza mais anódina do que comumente se entende e aceita por real, abraçando o surrealismo paradoxal de criadores incontornáveis como René Magritte:

*“Tudo o que vemos esconde outra coisa, queremos sempre ver o que está escondido pelo que vemos. Existe um interesse pelo que se encontra escondido e que o visível não nos mostra. Este interesse pode tomar a forma de um sentimento intenso, uma espécie de conflito, poderemos dizer, entre o visível que está escondido e o visível que está presente”*¹³⁵.

134. Trad. livre de: “L’ombre, le reflet et l’écho sont les attributs obligés de tout objet réel, quelle qu’en soit la nature; s’ils viennent à manquer, (...) ils déboutent par leur absence n’importe quel objet d’une prétention à la réalité”. ROSSET, C. – *Impressions fugitives: L’ombre, le reflet, l’écho*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004, p. 12.

135. Trad. livre de: “Everything we see hides another thing, we always want to see what is hidden by what we see. There is an interest in that which is hidden and which the visible does not show us. This interest can take the form of a quite intense feeling, a sort of conflict, one might say, between the visible that is hidden and the visible that is present”. RENÉ MAGRITTE – *The Son of Man, 1946 by René Magritte*. [Em linha]. René Magritte.org [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.renemagritte.org/the-son-of-man.jsp>.



Fig. 88 – *sem-título, a soma de possibilidades, (des)construções III, 2014 (CR).*



Fig. 89 – *sem-título, a soma de possibilidades, (des)construções III*, 2014 (CR).



Fig. 90 – *sem-título, a soma de possibilidades, (des)construções III, 2014 (CR).*

4. Conclusão

A formulação *para uma arquitetura fotográfica* compreende contradições intrínsecas. Se o conhecimento pleno da arquitetura necessita da experiência física do espaço, a fotografia poderá somente proporcionar uma sugestão da mesma, delimitada na bidimensionalidade do enquadramento. A representação fotográfica será sempre uma circunstância parcial (uma construção), aberta a múltiplas interpretações, pelo que o principal propósito de *(des)construções* terá sido o de indagar nesta qualidade representacional, inevitavelmente incompleta, outras formas e mecanismos de interagir fotograficamente com o universo de arquitetura. Tendo o género “fotografia de arquitetura” como ponto de partida, a investigação tratou de arriscar no plano da ilusão fotográfica níveis intensificados de sugestão, como que esculpindo profundidade na superfície, trabalhando, para lá da representação da arquitetura, a fotografia enquanto realidade participativa, prolongada na imaginação do observador.

Face à vastidão contemporânea de possibilidades imagéticas, *(des)construções* privilegiou a experimentação laboratorial em diversas aproximações em simultâneo, abdicando da concentração de esforços num único projeto de natureza artística. O cariz da mediação fotográfica adotada face à realidade concreta determinou a natureza estrutural de cada aproximação, da fotografia realizada *in situ*, passando pela apropriação de fotografias de outros autores, à construção em estúdio de ficções.

A observação do conjunto de ensaios denota uma surpreendente equivalência qualitativa entre aproximações, apesar das enormes diferenças conceptuais e formais, esfumando a hipótese inicial de se discernir, no decorrer da investigação, uma preferência lógica por determinada metodologia encetada, porventura mais proveitosa e válida. Pelo contrário, o desdobramento de práticas apenas reforçou a vontade de prosseguir no tempo as indagações colocadas em marcha, antevendo-se possibilidades de trabalho adicionais na persistência de “estar lá”, “entrar na imagem”, “fabricar a imagem”.

Em *uma declaração de tempo*, a aproximação fotográfica de cariz mais convencional, o desafio de atuar perante uma obra de arquitetura de relevo, na sequência do legado de fotógrafos de renome, realizado em diferentes circunstâncias e guiado por diferentes sensibilidades, implicou desde o início a necessidade de substanciar devidamente a insistência em fotografar novamente algo de sobremaneira já fotografado.

O privilégio de “estar lá” materializou ao longo das várias sessões uma reação emocional ao espaço construído, engrenando um processo mental de consciencialização intensificada face à realidade concreta. A ausência de qualquer pretensão de espetacularidade formal, associada

à liberdade de poder abdicar da inteligibilidade da obra de arquitetura, permitiu encontrar refúgio na serena contemplação da presença da luz e seu poder transformador, despertando acontecimentos efêmeros na rigidez dos volumes. A verdadeira natureza de *uma declaração de tempo* foi emergindo fruto de um processo de descoberta e possível maravilhamento perante a realidade, enquadrando situações que, de outra forma, ou noutra instante temporal, poderiam facilmente passar despercebidas.

Apenas através desta mecânica de desprendimento face a representações mais expectáveis da obra de arquitetura, se justifica resumir a sua complexidade à presença de um elemento tão fundamental quanto a parede, suporte para a escrita da luz (Fig. 54, p. 89). Será porventura este processo de redução à essência das coisas o ensaio mais bem-sucedido na tarefa de delinear um caminho fotográfico próprio, na evidência da imagem assumir uma maior autonomia temática, denotando outros níveis de ressonância emocional junto do observador. Este é estimulado a desenhar no enquadramento a presença da arquitetura não representada, dando-lhe a liberdade de projetar ele mesmo o seu imaginário espacial na superfície fotográfica.

Em *através do espelho*, a representação de arquitetura foi operada exclusivamente com base em fotografias realizadas por outros autores, encontradas em suporte impresso ou digital, renunciando por completo ao contacto direto com a realidade concreta.

A estratégia delineada partiu da vontade de sublinhar o facto da fotografia ser uma percepção mediada da realidade, na qual a arquitetura surge após um processo de instrumentalização, de grau variável consoante o triângulo discursivo estabelecido entre o autor fotógrafo, o autor arquiteto e a circunstância concreta de execução. Não obstante a evidência da fotografia encerrar uma elaborada construção, o registo induz o observador a uma ilusão de conhecimento da obra retratada, dando azo à formulação de juízos críticos e inclusivamente à projeção de memórias espaciais na realidade fotográfica, mecânica curiosamente palpável tratando-se de obras de arquitetura icónicas, em muitos casos dificilmente acedíveis à experiência em primeira mão.

Perante a negação de “estar lá”, desenhou-se o gesto impossível de “entrar na imagem”, equacionando a presença de um espaço fotográfico no interior da representação fotográfica. Em *através do espelho* fotografias de espaços icónicos foram fotografadas novamente, na tentativa de espacializar a superfície fotográfica, testando os limites formais da representação de arquitetura.

A constituição de um atlas informal de fotografias relacionadas com arquitetura (a matéria prima para o desenvolvimento do projeto), constituiu uma operação inevitavelmente redutora e subjetiva, agregando fotografias inscritas por mérito próprio na memória coletiva da história de arquitetura, juntamente com outras, mais recentes, fruto do seu impacto mediático

no momento presente. Os sucessos e fracassos dos primeiros ensaios conduziram a um segundo momento de triagem, estreitando o conjunto para a tipologia de fotografias de interiores, mais adequada para o processo de manipulação finalmente levado a cabo.

A qualidade de “entrar na imagem” evidenciou-se diretamente proporcional à qualidade gráfica da fotografia original, tendo sido especialmente preponderante o enquadramento perspético utilizado, bem como as características físicas do espaço representado. A este respeito, a mestria (do autor citado) em captar com sucesso uma atmosfera, ultrapassando a mera representação inteligível de arquitetura, determina invariavelmente que a respetiva apropriação denote um impacto sedutor similar, confundindo-se, no primeiro relance, com a fotografia original. Apenas no decurso da contemplação poderá o observador entrever a artificialidade do que se lhe depara, veiculada por fatores como a anormalidade perspética e a profundidade de campo fugaz. Será certamente este o maior pecado de *através do espelho*, o de ver a sua significância enquanto intervenção artística manifestamente dependente do empenho de quem observa, sempre no risco da leitura accidental de *déjà vu* (todavia tratando-se de apropriações, de certa maneira não será sempre assim?).

Perante a fotografia de uma obra de arquitetura, possivelmente já inscrita no seu léxico visual, o observador atento fica impossibilitado de percorrer casualmente a representação, flutuando sobre a superfície da imagem, oscilando em permanência entre a sensação de imersão espacial e sua negação. No lugar de construir ou completar uma memória em torno da arquitetura representada, este fica constrangido à consciência de estar face a uma fotografia, a algo distinto da realidade concreta, eventualmente denotando em contrapartida, a espaços, o vislumbre de uma dimensão amplificada da atmosfera delineada pelo olhar do fotógrafo original (Fig. 66, p. 107).

Em *a soma de possibilidades*, a relação entre fotografia e arquitetura foi radicalizada na senda de “fabricar a imagem”, tendo como ponto de partida a prática artística de fotografia construída, na qual o espaço de estúdio se emancipa como alternativa credível ao contacto com a realidade concreta. A oportunidade de elaborar ficções no lugar de captar a realidade concreta, motivou a realização de uma auscultação ponderada da conjuntura fotográfica contemporânea, eminentemente polifacetada e, em vários aspetos, sugestiva de um paradigma pós-fotográfico, no qual tudo aparenta ser possível de executar no plano da imagem.

No lugar da adoção de procedimentos de cariz cinematográfico, criando cenários ou dispositivos similares em estúdio destinados ao olhar da câmara, *a soma de possibilidades* implementou um entendimento dilatado do ato fotográfico, criando ficções mediante mecânicas digitais de manipulação e pós-produção de elementos fotografados previamente, juntamente com a geração de imagens de síntese.

A metodologia adotada evidencia uma total liberdade de atuação face à realidade concreta, apenas limitada em termos de conteúdo pela imaginação do autor, o mesmo se verificando ao nível da verosimilhança do simulacro, passível de assumir um nível sem precedentes de ambiguidade ilusória, colocando o observador num estado de incerteza significativa, circunstância diretamente dependente do domínio técnico e direcionamento gráfico das ferramentas utilizadas para o efeito. A imagem híbrida daí resultante, designada no âmbito de *(des)construções* como imagem pós-fotográfica, denota ainda uma característica de particular relevo para a temática de arquitetura: a de ferramenta prospetiva, uma vez que, tratando-se da elaboração de ficções, a sua natureza gerativa encerra um processo de procura da melhor formalização para o intuito conceptual criador.

Fiel ao espírito laboratorial da investigação, o arranque do projeto visou trabalhar a problemática da imagem de arquitetura, não só ao nível da sua conceção, mas também como ferramenta para a elaboração da arquitetura a representar, estabelecendo-se para o efeito pontes com intervenientes externos de relevo no sentido de trabalhar, de forma devidamente fundamentada, um projeto de arquitetura ficcionado. No entanto, ao contrário das expectativas iniciais, a articulação direta com a prática de arquitetura redundou numa condição meramente ilustrativa (com resultados similares à prática comercial de visualização digital), apesar da mais-valia intelectual de todo o processo ter sido desenrolado segundo uma mecânica de conceção invertida, as imagens originando o projeto de arquitetura subjacente.

Apenas numa segunda etapa *a soma de possibilidades* tomou forma enquanto projeto de natureza artística, na sequência da libertação da obrigação de formalizar uma obra de arquitetura em concreto. Perante um universo infindo de planos materializáveis, o esforço criativo incidiu na elaboração de situações espaciais insólitas, algures entre arquitetura e escultura, cada ficção pensada como uma estrutura participativa, convocando o observador para a resolução de subtis impossibilidades de perspetiva, luz e sombra, trabalhando particularidades apenas possíveis na ousadia de “fabricar a imagem”.

Na revolução digital (processo a nosso ver ainda em curso), a fotografia aproxima-se sem precedentes de outras práticas visuais como a pintura, apresentando-se capaz de produzir conteúdos com a mesma sagacidade com que sempre foi capaz de os (simplesmente) reproduzir, desvinculando-se da obrigação de referenciar algo presente na realidade concreta, passível de dar ela próprio azo a uma referência do porvir.

Se a fotografia constitui na sua essência ilusão, será sempre preferível aceitar a realidade fotográfica como uma realidade outra, um compromisso de grau de correspondência variável consoante a circunstância, metodologia e propósito do autor. Perante o impasse da inclusão

da experiência espacial na superfície fotográfica, *(des)construções* ambicionou contornar esta impossibilidade na senda de mecanismos capazes de enfatizar a dimensão participativa da imagem, estimulando o observador a vivenciar uma possível *arquitetura fotográfica*.

Em cada uma das três aproximações encetadas, emergiu uma natureza distinta de *arquitetura fotográfica*, que se poderia reduzir, de um modo bastante simplificado, à natureza da ativação do enquadramento da fotografia: derivada da sugestão do fora-de-campo (*uma declaração de tempo*); da espacialização da sua superfície (*através do espelho*); da geração de conteúdos (*a soma de possibilidades*). A diferenciação reside portanto essencialmente no grau de artificialidade adotado, da vivência de “estar lá” à insistência de “entrar na imagem” (porventura onde a expressão *arquitetura fotográfica* assume a formalização mais literal), à responsabilidade de “fabricar a imagem”.

O estado de desenvolvimento destas três aproximações de modo algum esgotou a dialética entre fotografia e arquitetura, algo de resto patente na premência de prosseguir a investigação no tempo, com outro fôlego e maior maturação, procurando novas estratégias imagéticas. Tal como observa Philipp Schaerer a propósito da conjuntura contemporânea da criação digital de imagens: “*ainda existe muito trabalho de emancipação pela frente*”¹³⁶.

De resto, vários foram os esboços deixados de lado no decurso de *(des)construções*, a explorar noutro contexto, como é o caso das *impressões fugidias*¹³⁷, produto secundário de *através do espelho*, resultante da exploração da identidade arquitetónica da imagem impressa, sujeita a técnicas de erosão progressiva.

Precisaremos sempre da realidade do espaço, com a crueza dos seus defeitos e virtudes, para existir, assim como precisaremos da fotografia para perdurar e construir memórias (*uma declaração de tempo*). Precisaremos sempre da fotografia para aceder àquele espaço que, por uma razão ou outra, não nos foi dado a conhecer em primeira mão, como que espreitando pelo buraco da fechadura (*através do espelho*). Todavia, como que pressentindo não ser ainda suficiente para suprir as nossas aspirações e anseios, teremos sempre a fotografia como simulacro, para nos ajudar a construir sonhos (*a soma de possibilidades*).

(des)construções, para uma arquitetura fotográfica.

136. Trad. livre de: “*I studied architecture – that’s there where I come from. But I feel more and more interested in the representation question – and today regarding digital image processing techniques I think there’s a great deal of emancipation work to do*”. Vide Anexo B, p. 173.

137. Vide Apêndice B.

Bibliografia – Monografias

- . ABRAM, Joseph – *Diener & Diener*. Londres: Phaidon, 2011.
ISBN 9780714859194.
- . ADAMS, Robert – *Why people photograph*. Nova Iorque: Aperture, 1994.
ISBN 9780893816032.
- . ATGET, Eugène – *Photographe de Paris*. Nova Iorque: Errata Editions, 2008.
ISBN 9781935004004.
- . BAAN, Iwan – *52 Weeks, 52 Cities*. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2014.
ISBN 9783868284775.
- . BACHELARD, Gaston – *The poetics of space*. Boston: Beacon Press, 1994.
ISBN 9780807064733.
- . BALTZ, Lewis – *Rule without Exception / Only Exceptions*. Göttingen: Steidl, 2012.
ISBN 9783869301105.
- . BANDEIRA, Pedro – *Arquitetura como Imagem, Obra como Representação: subjectividade das imagens arquitetónicas*. Guimarães: Universidade do Minho/ DAA, 2007.
- . BARTHES, Roland – *A câmara clara*. 2ª Ed. Lisboa: Edições 70, 2008.
ISBN 9789724413495.
- . BASILICO, Gabriele – *Arquitetura em Portugal*. Porto: Dafne Editora, 2006.
ISBN 9789899515918.
- . BASILICO, Gabriele – *Arquitecturas, Ciudades, Visiones*. Madrid: La Fabrica, 2008.
ISBN 9788496466975.
- . BATCHEN, Geoffrey – *Each Wild Idea*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
ISBN 9780262523240.
- . BATCHEN, Geoffrey (ed.) – *Photography Degree Zero*. Cambridge: The MIT Press, 2011.
ISBN 9780262516662.
- . BATE, David – *Photography: The Key Concepts*. Oxford: Berg, 2009.
ISBN 9781845206673.
- . BAUDELAIRE, Charles – *The Mirror of Art*. Nova Iorque: Doubleday Anchor Books, 1956.
ASIN B000V9YLIW.
- . BECHTLER, Christina (ed.) – *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures*. Viena: Springer, 2004.
ISBN 9783211203491.
- . BEER, Olivier – *Lucien Hervé: Building Images*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.
ISBN 9780892367542.
- . BENJAMIN, Walter – *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa : Relógio d'Água, 1992.
ISBN 9727081770.
- . BINET, Hélène – *Composing Space: The Photographs of Hélène Binet*. Londres: Phaidon, 2012.
ISBN 9780714861197.

- . BOTTON, Alain – *Architecture of Happiness*. Nova Iorque: Vintage Books, 2008.
ISBN 9780307277244.
- . CAMPANY, David (ed.) – *Art and Photography*. Londres: Phaidon, 2007.
ISBN: 9780714847566.
- . CARROL, Lewis – *Alice's Adventures in Wonderland*. Londres: Puffin Books, 2014.
ISBN: 9780147510983.
- . CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (ed.) – *Thomas Ruff*. Milão: Skira, 2009.
ISBN 9788861302976.
- . COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: The MIT Press, 1996. ISBN 9780262531399.
- . CONSTANTINI, Paolo – *Luigi Ghirri/ Aldo Rossi: Things Which Are Only Themselves*. Milão: Electa, 1996.
ISBN 9788843557363.
- . CORBUSIER, Le – *Vers une architecture*. Paris: Flammarion, 2008.
ISBN 9782081217447.
- . COSENZA, Giancarlo; (et al.) – *m.d.p.n.* Milão: Edizioni Charta, 2005.
ISBN 8881585588.
- . COSTELLO, Diarmuid; IVERSEN, Margaret (ed.) – *Photography After Conceptual Art*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010. ISBN 9781444333602.
- . CRUMP, James (ed.) – *James Welling: Monograph*. Nova Iorque: Aperture, 2013.
ISBN 9781597112093.
- . DEMAND, Thomas – *Thomas Demand: Nationalgalerie*. Göttingen: Steidl, 2009.
ISBN 9783865219411.
- . DÖTTINGER, Christa – *Cindy Sherman: History Portraits*. Munique: Schirmer/Mosel, 2012.
ISBN 9783829606004.
- . DUBOIS, Philippe – *O ato fotográfico e outros ensaios*. 2ª Ed. São Paulo: Papirus Editora, 1998.
ISBN 8530802462.
- . EGGLESTON, William – *Los Alamos Revisited*. Göttingen: Steidl, 2012.
ISBN 9783869305325.
- . EKLUND, Douglas (ed.) – *The Pictures Generation, 1974-1984*. New Haven: Yale University Press, 2009.
ISBN 9780300148923.
- . ELWALL, Robert – *Building With Light: An International History of Architectural Photography*. Londres: Merrell Publishers, 2004. ISBN 9781858942155.
- . ENWEZOR, Okwui – *James Casebere: Works 1975-2010*. Bolonha: Damiani, 2011.
ISBN 9788862081863.
- . EVANS, Walker – *Walker Evans: American Photographs*. 4ª Ed. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2012.
ISBN 978087078350.
- . FINEMAN, Mia – *Faking It: Manipulated Photography before Photoshop*. Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art, 2012. ISBN 9780300185010.

- . FLUSSER, Vilém – *Towards a Philosophy of Photography*. Londres: Reaktion Books, 2007.
ISBN 9781861890764.
- . FOGLE, Douglas – *The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960–1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003. ISBN 9780935640762.
- . FONTCUBERTA, Joan – *A câmara de pandora: A fotografia@ depois da fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010. ISBN 9788565985062.
- . FONTCUBERTA, Joan – *Camouflages*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
ISBN 9788425227288.
- . FONTCUBERTA, Joan – *O beijo de Judas: Fotografia e verdade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
ISBN 9788425223693.
- . FOSTER, Hal (ed.) – *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. 2ª Ed. Nova Iorque: The New Press, 2002.
ISBN 9781565847422.
- . FRAMPTON, Kenneth (ed.) – *Álvaro Siza: Complete Works*. Londres: Phaidon, 2000.
ISBN 9780714840048.
- . FRONGIA, Antonello (ed.) – *Guido Guidi: Carlos Scarpa's Tomba Brion*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.
ISBN 9783775726245.
- . GOUDAL, Noémie – *The geometrical determination of the sunrise*. Arles: Actes Sud, 2013.
ISBN 9782330019068.
- . GRONERT, Stefan – *The Dusseldorf School of Photography*. Nova Iorque: Aperture, 2010.
ISBN 9780500543566.
- . GUIDI, Guido – *Preganzio*. Londres: Mack, 2013.
ISBN 9781907946578.
- . GUIDI, Guido – *Veramente*. Londres: Mack, 2014.
ISBN 9781907946608.
- . GURSKY, Andreas – *Andreas Gursky*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007.
ISBN 9783720401746.
- . HERSCHDORFER, Nathalie; UMSTÄTTER, Lada (ed.) – *Le Corbusier and the power of photography*. Londres: Thames & Hudson, 2012. ISBN 9780500544228.
- . JANSEN, Daniela; SEELIG, Thomas; STAHEL, Urs (ed.) – *Concrete: Photography and Architecture*. Winterthur: FotoMuseum Winterthur/ Scheidegger & Spiess, 2013. ISBN 9783858813695.
- . JOHNSON, Brooks (ed.) – *Photography Speaks: 150 Photographers On Their Art*. Nova Iorque: Aperture, 2004.
ISBN 1931788502.
- . KRAUSS, Rosalind – *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
ISBN 9788425218583.
- . KRUGER, Michael – *Candida Höfer: A Monograph*. Londres: Thames & Hudson, 2003.
ISBN 9780500542729.
- . LANGE, Susanne – *Bernd and Hilla Becher: Life and Work*. Cambridge: The MIT Press, 2006.
ISBN 9780262122863.

- . LEFEBVRE, Henri – *The Production of Space*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 1991.
ISBN 9780631181774.
- . MAH, Sérgio – *A fotografia e o privilégio de um olhar moderno*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.
ISBN 9727723616
- . MARIEN, Mary Warner – *Photography: A Cultural History*. 3ª ed. Londres: Laurence King Publishing, 2010.
ISBN 9781856696661.
- . MARSOLIER, Lauren – *Lauren Marsolier: Transition*. Berlim: Kerber Verlag, 2014.
ISBN 9783866789944.
- . MATT, Gerald (ed.) – *Western Motel, Edward Hopper and Contemporary Art*. Viena: Kunsthalle Wien, 2008.
ISBN 9783940748515.
- . MENDELSON, Eric – *Amerika*. 2ª Ed. Nova Iorque: Dover Publications, 2003.
ISBN 9780486275918.
- . MOHOLY-NAGY, László – *Painting, Photography, Film*. Londres: Lund Humphries, 1969.
ISBN 9780853310839.
- . NAEF, Heidi; VISCHER, Theodora – *Jeff Wall, Catalogue Raisonné 1978-2004*. Göttingen: Steidl/ Schaulager, 2005. ISBN 9783865211361.
- . NAKAMORI, Yasufumi – *Katsura: Picturing Modernism in Japanese Architecture*. New Haven: Yale University Press, 2010. ISBN 9780300163339.
- . NICOLAU, Ricardo (ed.) – *Fotografia na Arte, de ferramenta a paradigma*. [s. l.]: Fundação de Serralves/ Jornal Público, 2006. ISBN 9896190402.
- . OLSSON, Michael – *Södrakull Frösakull*. Göttingen: Steidl, 2010.
ISBN 9783869300597.
- . PAQUET, Marcel – *René Magritte, 1898-1967: La pensée visible*. Colónia: Taschen, 2012.
ISBN 9783836531252.
- . PHILLIPS, Christopher (ed.) – *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. Nova Iorque: Aperture, 1989. ISBN: 9780893814076.
- . RAPPAPORT, Nina; STOLLER, Erica – *Ezra Stoller: Photographer*. New Haven: Yale University Press, 2013.
ISBN 9780300172379.
- . RATTENBURY, Kester (ed.) – *This is not architecture*. Londres: Routledge, 2002.
ISBN: 9780415234061.
- . RILEY, Terence; BERGDOLL, Barry (ed.) – *Mies in Berlin*. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 2003.
ISBN 9780870706950.
- . RITCHIN, Fred – *After Photography*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2009.
ISBN 9780393050240.
- . ROMAN, Alex – *The Third & The Seventh: From bits to the lens*. Madrid: The Third & The Seventh, 2013.
ISBN 9788461652402.
- . RONDEAU, Corinne – *David Claerbout: L'oeil infini*. Paris: Éditions Nicolas Chaudun, 2013.
ISBN 9782350391663.

- . ROSA, Joseph – *A Constructed View: The Architectural Photography of Julius Schulman*. 2ª Ed. Nova Iorque: Rizzoli, 2012. ISBN 9780847817771.
- . ROSSET, Clément – *Impressions fugitives: L'ombre, le reflet, l'écho*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004. ISBN 9782707318534.
- . ROSSET, Clément – *O real e seu duplo: Ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. ISBN 9788503009232.
- . ROUILLÉ, André – *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009. ISBN 9788573598766.
- . ROWELL, Margit; RUSCHA, Ed – *Ed Ruscha: Photograher*. Göttingen: Steidl, 2009. ISBN 9783865212061.
- . ROYLE, Nicholas (ed.) – *Deconstructions: A User's Guide*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2000. ISBN 9780333717615.
- . SAITO, Yutaka – *Luis Barragán*. Cidade do México: Grupo Noriega Editores, 1994. ISBN 9789681850128.
- . SALAS PORTUGAL, Armando – *Barragán: Armando Salas Portugal photographs of the architecture of Luis Barragán*. Nova Iorque: Rizzoli, 1992. ISBN 9780847814824.
- . SAMAIN, Etienne (ed.) – *O fotográfico*. 2ª Ed. São Paulo: Senac, 2005. ISBN 857359411X.
- . SANTANGELO, Marella (ed.) – *Álvaro Siza e Napoli: affinità di Gabriele Basilico e Mimmo Jodice*. Nápoles: Electa Napoli, 2004. ISBN 8851002673.
- . SCHAEERER, Philipp – *Bildbauten*. Basileia: Standpunkte, 2010. ISBN 9783952354049.
- . SIZA, Álvaro; DIAS, Adalberto – *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto: Percursos do Projecto*. Porto: FAUP Publicações, 2003. ISBN 9729483582.
- . SHORE, Stephen – *Uncommon Places*. 6ª Ed. Londres: Thames & Hudson, 2012. ISBN 9780500542873.
- . SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter – *The Charged Void: Architecture*. Nova Iorque: The Monacelli Press, 2002. ISBN 9781580930505.
- . SONTAG, Susan – *On Photography*. Londres : Penguin Books, 1979. ISBN 9780140053975.
- . STRUTH, Thomas – *Thomas Struth: Photographs 1978-2010*. Nova Iorque: The Monacelli Press, 2010. ISBN 9781580932844.
- . SUGIMOTO, Hiroshi – *Architecture*. Chicago: The Museum of Contemporary Art, 2003. ISBN 189102454X.
- . URSPRUNG, Philip (ed.) – *Herzog & de Meuron: Natural History*. Baden: Lars Müller, 2002. ISBN 9783037780497.
- . WELLING, James – *Glass House*. Bolonha: Damiani, 2011. ISBN 9788862081610.

. ZUMTHOR, Peter – *Atmospheres*. Basileia: Birkhäuser, 2006.
ISBN 9783764374952.

Bibliografia – Periódicos

- . British Journal of Photography: *Altered Images*. Londres: Incisive Media.
ISSN 00071196. Vol. 157 (2010).
- . CLOG: *Rendering*. Nova Iorque: Clog.
ISBN 9780983820437. N°4 (2012).
- . EXIT: *Arquitectura I. La mirada profesional*. Madrid: Olivares y Asociados.
ISSN 15572721. Vol. 36 (2009).
- . EXIT: *Arquitectura II. La mirada del artista*. Madrid: Olivares y Asociados.
ISSN 15572721. Vol. 37 (2010).
- . Foam International Photography Magazine: *Merge*. Amesterdão: Foam Magazine.
ISSN 1570-4874. N°21 (2009).
- . Revista de Comunicação e Linguagens: *Fotografia(s)*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens.
ISSN 08707081. N° 39 (2008).

Bibliografia – Internet

- . AFTER SHERRIE LEVINE – *After Sherrie Levine*. [Em linha]. Valencia: After Sherrie Levine. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.aftersherrielevine.com/>.
- . ART BLART – *Charles Marville*. [Em linha]. Melbourne: Art Blart. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://artblart.com/tag/charles-marville/>.
- . CCA – *Luigi Ghirri/Aldo Rossi: Things Which Are Only Themselves*. [Em linha]. Montreal: CCA. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.cca.qc.ca/en/exhibitions/113-luigi-ghirri-aldo-rossi-things-which-are-only-themselves>.
- . DAILY SERGING – *Fan Mail: Lauren Marsolier*. [Em linha]. São Francisco: Daily Serving. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://dailyserving.com/2012/07/fan-mail-lauren-marsolier/>.
- . DU CAMP, Maxime – *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie: dessins photographiques*. [Em linha]. Paris: Gide et J. Baudry Editeurs, 1852. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104542z/f7.image.langFR>.
- . ENCICLOPÉDIA E DICIONÁRIOS PORTO EDITORA – *Infopédia*. [Em linha]. Porto: Porto Editora, Lda. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em: <http://www.infopedia.pt>.
- . EVERMOTION – *Alex Roman: I love architecture*. [Em linha]. Bialystok: Evermotion [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.evermotion.org/articles/show/8268/alex-roman-i-love-architecture>.
- . EYECURIOS – *Interview: Joan Fontcuberta, Landscapes without memory*. [Em linha]. Paris: Eyecurious [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.eyecurious.com/interview-joan-fontcuberta-landscapes-without-memory/>.

- . GEORGE EASTMAN HOUSE – *Lewis Baltz*. [Em linha]. Rochester: George Eastman House. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em http://www.geh.org/ar/strip87/htmlsrc2/baltz_sum00001.html.
- . HARRY RANSOM CENTER, THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN – *The First Photograph*. [Em linha]. Austin: Harry Ransom Center. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphotograph/>.
- . HTC EXPERIMENTS – *The Carapetian Effect*. [Em linha]. Los Angeles: HTC Experiments. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://htcexperiments.org/2008/09/22/the-carapetian-effect/>.
- . LAUREN MARSOLIER – *Lauren Marsolier*. [Em linha]. Los Angeles: Lauren Marsolier. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.laurenmarsolier.com/>.
- . LE GRAY, Gustave – *Photographie. Traité nouveau théorique et pratique des procédés et manipulations sur papier et sur verre*. [Em linha]. Paris: Lerebours et Secretan, [s. d.]. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1025068v/f1.image.langFR>.
- . L'HISTOIRE PAR L'IMAGE – *1643-1945: L'Histoire par l'image*. [Em linha]. Paris: L'Histoire par l'image. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.histoire-image.org/>.
- . LEREBOURS, Noël – *Excursions daguerriennes : vues et monuments les plus remarquables du globe*. [Em linha]. Paris: Lerebours, 1840-43. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86260852.r=.langFR>.
- . LIBRARY OF CONGRESS – *Historic American Buildings Survey/Historic American Engineering Record/Historic American Landscapes Survey*. [Em linha]. Washington: Library of Congress. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.loc.gov/pictures/collection/hh/>.
- . LUMIERE GALLERY – *Alexander Rodchenko*. [Em linha]. Atlanta: Lumiere Gallery. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://lumieregallery.net/wp/238/alexander-rodchenko/>.
- . MEAD, Andrew – *Thomas Struth: Photographs 1978–2010, Whitechapel Gallery, London*. [Em linha]. Londres: Architectural Review, 2011. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.architectural-review.com/reviews/thomas-struth-photographs-19782010-whitechapel-gallery-london/8617833.article>.
- . NYPL – *Digital Gallery*. [Em linha]. Nova Iorque: NYPL. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>.
- . PARADISE BACKYARD – *Aldo Rossi by Luigi Ghirri: Things Which Are Only Themselves*. [Em linha]. [s. l.]: Paradise Backyard. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://paradisebackyard.blogspot.pt/2011/11/aldo-rossi-by-luigi-ghirri.html>.
- . PHILIPP SCHAERER – *Philipp Schaerer*. [Em linha]. Zurique: Philipp Schaerer. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.philippschaerer.ch/>.
- . PHILLIPSAUCTION – *Bernd & Hilla Becher set of nine gelatin prints*. [Em linha]. [s. l.]: PhillipsAuction. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://phillipsauction.tumblr.com/post/18075112557/bernd-hilla-becher-set-of-nine-gelatin-prints>.
- . PRIVATE – *Private*. [Em linha]. Copenhaga: Private. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.wea-reprivate.net/blog/>.
- . RENÉ MAGRITTE – *René Magritte*. [Em linha]. René Magritte.org [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.renemagritte.org>.

- . RICHARD KOLKER – *Richard Kolker*. [Em linha]. Londres: Richard Kolker. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.richardkolker.com/>.
- . SAATCHI GALLERY – *Andreas Gursky*. [Em linha]. Londres: Saatchi Gallery. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em http://www.saatchigallery.com/aibe/andreas_gursky.htm.
- . SØBERG, Martin – *Theorizing the image of architecture: Thomas Ruff's photographs of the buildings of Mies van der Rohe*. [Em linha]. Gutemburgo: Chalmers University of Technology, 2008. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em http://tintin.arch.chalmers.se/aktuellt/PDFs/Soeberg_Theorizing%20the%20Image%20of%20Architecture.pdf.
- . TALBOT, William – *The pencil of nature*. [Em linha]. Londres: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>.
- . THE CRITERION COLLECTION – *Videodrome: David Cronenberg*. [Em linha]. Nova Iorque: The Criterion Collection. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.criterion.com/films/240-videodrome>.
- . THE EUROPEAN GRADUATE SCHOOL – *Jean Baudrillard: Simulacra and Simulations*. [Em linha]. Leuk: The European Graduate School. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/simulacra-and-simulations/>.
- . THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART – *After Walker Evans: 4 Sherrie Levine*. [Em linha]. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/267214>.

Apêndice A: EXP #04

A transposição de *(des)construções* para uma exposição coletiva foi guiada pela vontade de dar prevalência ao suporte impresso. A disponibilidade do espaço e os custos associados à produção do material conduziram à opção de selecionar cinco imagens, definindo três setores distintos na parede, a par de um dossier impresso com o processo de trabalho para consulta.

Para *uma declaração de tempo e a soma de possibilidades* foi selecionada uma impressão de grande formato de cada, apresentando-se *através do espelho* segundo um conjunto de três impressões de pequeno formato, procurando a maior proximidade do observador na intimidade de percorrer solitariamente a superfície fotográfica.

A definição do suporte impresso (dimensões, papel, molduras) será mantida em futuras exposições, estudando-se a possibilidade, no caso de *através do espelho*, de avançar para o formato da instalação vídeo, movimentando o plano estático da imagem entre a fotografia original e a respetiva apropriação.



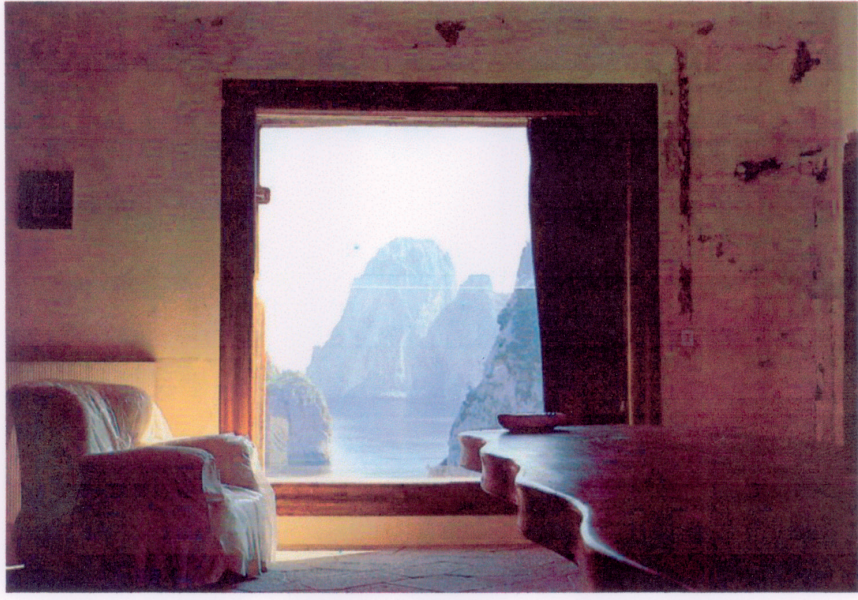
EXP #04, C.A.A.A., Guimarães, 2014. Fonte: (CR).

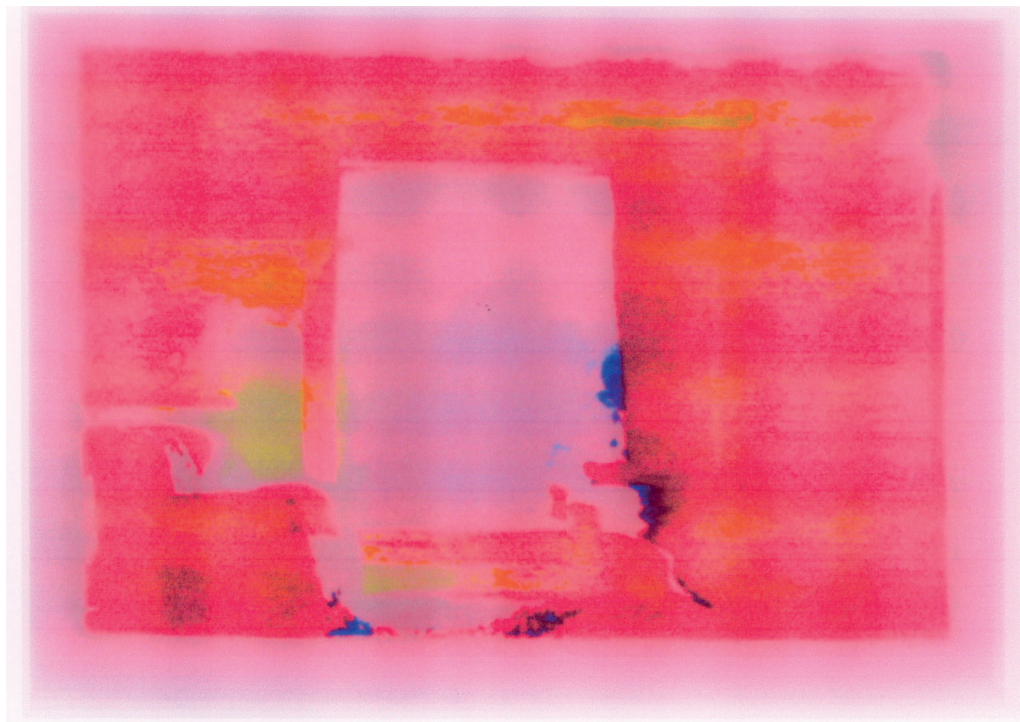
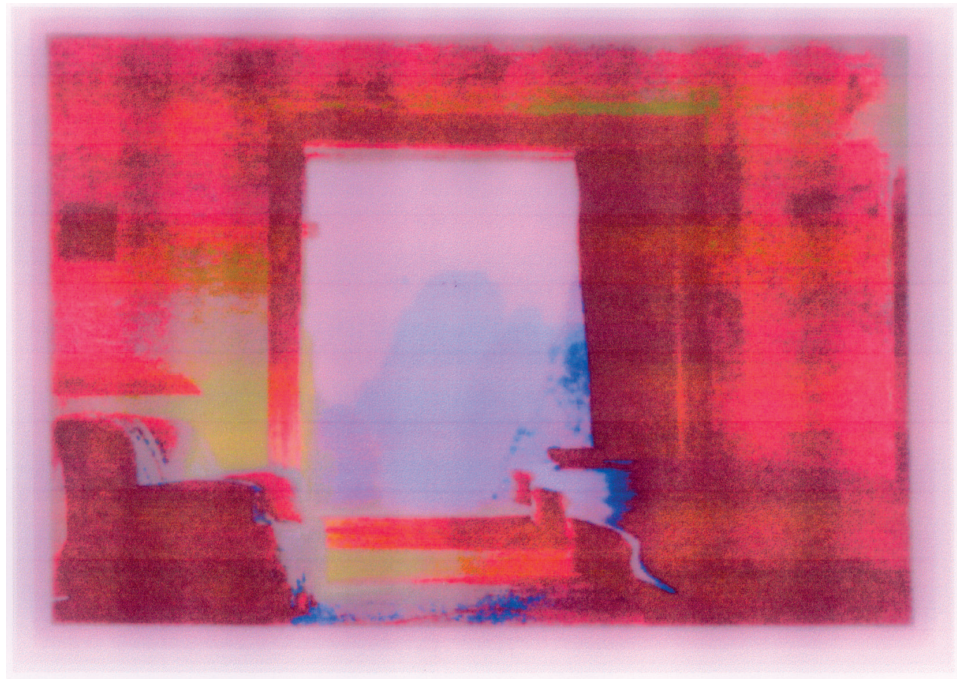


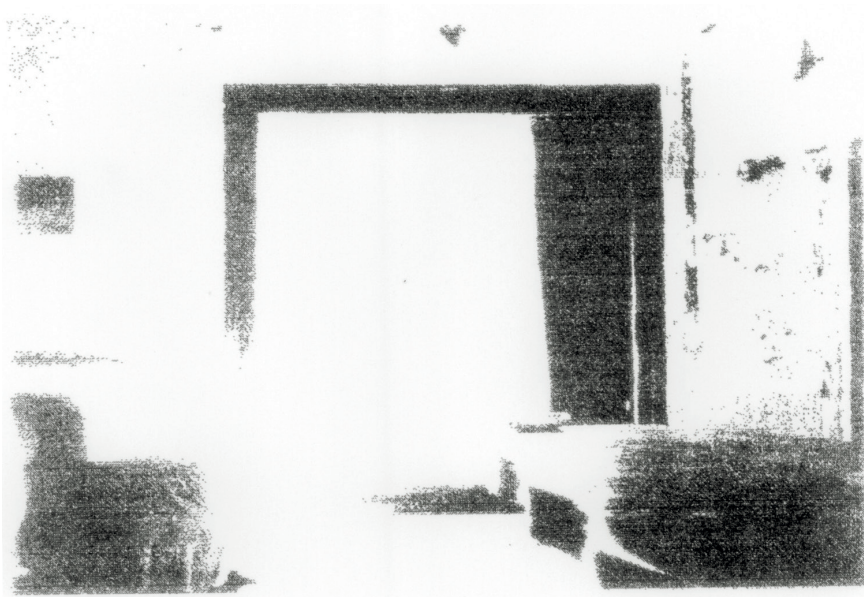
EXP #04, C.A.A.A., Guimarães, 2014. Fonte: (CR).

Apêndice B: Impressões fugidias

Incluimos no presente apêndice amostras de um conjunto de experiências desenvolvidas em paralelo a *através do espelho, (des)construções II*. A fotografia em suporte impresso é submetida a técnicas de erosão progressiva, averiguando a articulação entre a memória do conteúdo representado, sua leitura e possíveis reinterpretações.







Fonte: (CR). Fotografia original: *Casa Malaparte*, [s. n., s. d.]. vide *DOMUS – Adalberto Libera's Villa Malaparte*. [Em linha]. Rozzano: Domus. [Consult. 15 Ago. 2014]. Disponível em <http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/07/21/adalberto-libera-s-villa-malaparte.html>.

Anexo A: Notas biográficas

Camilo Rebelo

Camilo Rebelo (n. 1972) desenvolve atividade na área de arquitetura, tendo estabelecido desde 2000 atelier próprio na cidade do Porto. A sua obra tem vindo a ser reconhecida internacionalmente, nomeadamente o *Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa*, distinguido com os prestigiados *Prémio de Arquitetura no Douro*, *Baku Architecture Architectural Award*, *Bauwelt Award 2013*, entre outros. Projetos como o referido museu ou a *Casa Ktima*, na ilha de Antiparos, Grécia, são exemplares de uma postura física, articulada com a paisagem, sendo que a prática do atelier é igualmente caracterizada pelo constante experimentalismo conceptual e formal, com forte ênfase na investigação por meio de maquetas, visualizações e fotografia.

Consoante o projeto em questão, a equipa de trabalho é enriquecida pela colaboração com autores de outras áreas, tendo beneficiado da presença do artista plástico Ângelo de Sousa, do fotógrafo Gabriele Basilico, ou, no momento presente, do escultor Rui Chafes.

À parte da prática profissional de arquitetura, Camilo Rebelo tem vindo a construir um percurso sólido enquanto professor de Projeto de Arquitetura, tendo lecionado em escolas prestigiadas como a *Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto*, *École Polytechnique Fédérale de Lausanne*, *Accademia di Architettura di Mendrisio Università della Svizzera italiana*, entre outras.

Para mais informações: www.camilorebelo.com

Philipp Schaerer

Philipp Schaerer (n. 1972). Arquiteto de formação, tem vindo a desenvolver um corpo de trabalho de natureza artística, exclusivamente imagético, centrado no questionamento da construção de imagens.

Em séries como *Bildbauten*, a imagem é criada integralmente por meios digitais em estúdio, trabalhando a ilusão da representação fotográfica de algo que na realidade não existe, subvertendo de forma assertiva a crença na veracidade documental da fotografia, ao mesmo tempo em que interroga o próprio paradigma contemporâneo da produção de arquitetura, profundamente direcionado para o plano da imagem.

A constante prática de experimentação é ainda reforçada por um percurso académico, nomeadamente lecionando na *Eidgenössische Technische Hochschule Zürich*, cidade onde mantém o atelier, ou na *École Polytechnique Fédérale de Lausanne*, onde desenvolve atualmente uma unidade de ensino intitulada *Construction d'images*.

Para mais informações: www.philippschaerer.ch

Anexo B: Entrevista a Philipp Schaerer

Nota: entrevista realizada em inglês, via *e-mail* [4 Ago. 2014].

Cláudio Reis (CR) :

If you had to select a single work of architecture that best defines your idea of the essence of architecture, what should it be?

Philipp Schaerer (PS) :

I could mention here two built projects which I admire – two opposite projects concerning the size and the program. The first project is the *Leymen House* of Herzog & de Meuron, built in 1997. The size of the house with the sloping roof refers to ordinary single family houses, but being raised off the ground shows a new understanding of the building. I'm especially interested in the compositional element of this project. The second project is the *Centro Cultural São Paulo* from Eurico Prado Lopes and Luiz Telles, built in the 1970's. It's a different scale compared with the *Leymen House*, regrouping library areas with a whole series of other public spaces and an underground station. The building is not really visible from the street – it's built into the terrain – but offers incredibly beautiful and well articulated spaces. The structure and finish of the building are quite brute and industrial. The building components play a background role, the protagonists being the people. It's an incredibly busy and alive place. I was impressed to see that.

(CR) :

If you had to select a single photograph related to architecture, that influenced you the most, what should it be?

(PS) :

It's hard to say which photograph influenced me the most. But if I had to choose I should say the body of work from Bernd and Hilla Becher concerning German industrial architecture.

(CR) :

Can you establish a connection between the two previous answers and your personal research regarding the construction of images?

(PS) :

I think the *Bildbauten*, with its frontal views, could have a connection to the Becher's series. On the other hand the object-like appearance of the *Bildbauten* and its formal language could have a connection to the *Leymen House* – a possible interpretation but it was not the intention.

(CR) :

The series *Bildbauten* (meaning in English *image-built*), 2007-09, made an important statement regarding the reality of fictions in the digital age. Looking now from a certain distance, can you share with us your thoughts behind this series?

(PS) :

I believe there's also a biographic note in the series. Coming from Herzog & de Meuron – doing visualization of large-scale projects, with a multiplicity of image components – I was more and more interested in “calmer” images with minimal amount of components. I think it was my interest to investigate when exactly does an image become an architectural one. What are the minimal elements of an image that are able to formulate an idea of an architectural compound. By drawing just two delimitation lines I get three image areas that become the ground, a vertical plane as the façade and the sky. By changing the delimitation line between the facade and the sky and attributing different image textures, it's possible to formulate already a multitude of different possible architectures. For all *Bildbauten*, there's no idea of floor plans behind. Each piece is build up from scratch and based on two-dimensional composition principles.

(CR) :

Some years later you developed a curious collaboration with the architect Roger Boltshauser, in the series *Boltshauser*, 2011-12, again dealing with the visual representation of architecture, yet this time based on existing works. What were your main concerns and motivations to engage such a challenge?

(PS) :

The *Boltshauser* series was created for an exhibition in Berlin – a commissioned work for the architect Roger Boltshauser. The series questions primarily the issue of exhibiting built architecture in general. Exhibited architecture always has to work with placeholders or mediums that describe architecture. It's not like industrial design where you can normally exhibit the real objects – built architecture can't be moved into an exhibition space. You are always forced to operate with mediums that describe architecture: text, models, plans, photos... I think the most polemic and difficult medium is the architectural photograph in an exhibition. It tries to give you the feeling that you are there – in front or in the building – although you look at a two-dimensional construction that pretends by it's detailed rendition a pseudo 1 to 1 effect. The *Boltshauser* series tries to avoid pretending. Even though each piece looks like photographs, the images are photographic diagrams combining two different view type logics. The environment in the images is articulated conventionally as a central perspective, yet the buildings are assembled as parallel perspective constructs – similar to elevation drawings – but

in this instance rendered with “photographic” material. By using the abstract parallel elevation you engage with a mental construction of the building. It’s not anymore this 1 to 1 pretension. It’s something different, more abstract. It tries to reflect how the building was thought or drawn by the architect.

(CR) :

Your personal research seems to be gradually shifting from dealing with the representation of possible architectures, to somewhat more pure issues related to the construction of images *per se*, such as in recent series *Leerstellen*, 2013, or *Paysages Numériques*, 2013-14. Could you further elaborate over this?

(PS) :

The recent series are for me similar to exercises. I really think that architectural representation is in crisis at the moment. In the field of architecture, I believe that there’s quite a monotonous application of digital image processing techniques nowadays. The computer is, thereby, not used explicitly as a design tool but deliberately or unconsciously as an intermediate aesthetic output machine. The resulting images hardly differ from one another in their image aesthetic, that among other things is expressed in the rather uniform and stereotyped architectural images of our time, and if differences show, these are – to put it bluntly – only due to the type of software used or the method of calculation applied by the rendering engine. I see my latest series as experiments to formulate or find new image strategies – the series *Mines du Jardin* included.

(CR) :

Finally, in what sense can you establish a connection between your personal research and the rather ambiguous formulation *towards a photographic architecture*?

(PS) :

I studied architecture – that’s there where I come from. But I feel more and more interested in the representation question – and today regarding digital image processing techniques I think there’s a great deal of emancipation work to do. The present resembles the invention of photography in the 19th century when the first usage was the imitation of themes and picture compositions, borrowed from classical painting. We now know the way that over the past 200 years, the art of photography has emancipated itself considerably from painting, and it is hoped that digital image processing will follow suit...

