



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR  
Faculdade de Engenharia

**A Arquitectura Revisitada**  
**Fotografia da Obra de Arquitecto *Versus* da Obra**  
**Apropriada**

**Daniela Morgado Ribeiro**

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em  
**Arquitectura**  
(ciclo de estudos integrado)

Orientador: Prof. Doutor Jorge Humberto Canastra Marum

**Covilhã, Outubro de 2014**



# **Advertência**

A presente dissertação encontra-se escrita ao abrigo do Acordo Ortográfico Língua Portuguesa de 1990.



# Agradecimentos

Aos meus Pais e irmão, pelo apoio incondicional, pela presença assídua, pela paciência e pelo companheirismo prestado ao longo deste tempo.

Aos Amigos, pelos momentos de descontração proporcionados, pelas longas conversas, pela presença e por possibilitarem uma fuga momentânea.

Ao professor Doutor José António Duarte Domingues pelas conversas esclarecedoras, e pela ajuda prestada no final desta dissertação.

Ao professor Doutor Jorge Humberto Canastra Marum pela preciosa orientação, acompanhamento e conhecimento transmitido ao longo deste percurso.



# Resumo

*A Arquitectura Revisitada. Fotografia da Obra de Arquitecto versus da Obra Apropriada* pretende explorar a fotografia de arquitectura e o modo como esta apropria e permite apropriar o espaço arquitectónico.

Partindo desta ideia, procuramos entender a relação entre a fotografia e arquitectura e de que modo se complementam, sabendo que a fotografia enquanto imagem, tem da capacidade de alterar a percepção que se tem do mundo e, conseqüentemente, da arquitectura enquanto obra de autor e obra construída.

Apresentamos nesta dissertação uma resenha histórica sobre a fotografia, na qual descrevemos a origem desta arte e como foi ganhando um lugar na sociedade, sobretudo na representação e divulgação da arquitectura desde os finais do século XIX. Deste modo delineamos o período temporal de estudo, desde o século XIX (mais concretamente o ano de 1839, ano da invenção da fotografia), até à actualidade.

Tendo em consideração a importância da arquitectura na fotografia, esta possibilitou a criação de um inventário do género fotográfico da arquitectura, dividindo-o pelos seus períodos mais marcantes. Deste modo e relacionando as duas artes, procedemos a uma releitura sobre a influência que a fotografia e estes vários períodos tiveram sobre a arquitectura ao longo da sua história.

Assim, procurou-se esclarecer e definir o percurso da fotografia enquanto obra de arte, referenciando o seu longo processo de afirmação enquanto tal, analisando a sua vertente mais esteticizada e a respectiva influência sobre a fotografia de arquitectura. Para isso, fazemos um paralelo entre as fotografias de retrato e de arquitectura, partindo da ideia de uma procura de uma fotogenia perfeita da arquitectura, que nem sempre traduz a realidade. Por outro lado, entendemos que a fotografia de arquitectura pode ser vista como um meio, em vez de um processo final e, de certa forma falacioso. Contrapomos, assim, dois tipos de fotografia: a ilustrativa que serve a obra construída na procura da perfeição, e a fotografia como uma revelação de algo oculto, como uma epifania que ao mesmo tempo permite novas leituras da obra construída.

## Palavras-chave

Arquitectura, Fotogenia, Fotografia, Imagem, Mediatização



# Abstract

*A Arquitetura Revisitada. Fotografia da Obra de Arquitecto versus da Obra Apropriada* intend to explore the architectural photography and the way it appropriates and enables architectural space appropriation.

Based on this idea, we look forward to understanding the relationship between this two arts and the way that they complement each other, knowing that photography, as image, enjoys of its capacity of changing the perception that we have of the world and, consequently, of architecture as finished structure and as author's point of view.

In this dissertation we present a historic review about photography, in which we display how this art appeared and how is increasing as a place in society, manly in architectural representation and dissemination, since the late XIX century. Therefore, we define the temporal period of this study, since the XIX century (more precisely since the year 1839, photography invention year), until nowadays.

Having in mind the importance of architecture in photography, this allowed the development of an inventory of the photographic genre of architecture, divided by the most important periods of that genre. After that, and relating both arts, we did a reinterpretation about the influence that photography and those several periods cause in architecture along its history.

Thus, and considering the study realized, we search for understanding the path of photography as work of art, referring this long affirmation process, analyzing its aestheticized strand and the respective influence in architectural photography. For that, we drawn up to a parallel between the portrait photographs and architectural photographs, based on the idea of a demand for a perfect photogenie, that not always translate the reality. On the other hand, we understand that architectural photography can be seen as a resource, instead of a final and, in a certain way, fallacious process. Therefore, we oppose two types of photography: the illustrative that only seeks for the image, as a result of the finish structure that ascending to perfection, and the other that results as a revelation of something that its hidden, which means, an epiphany that at the same time allows news reinterpretations of the finished structure.

## Keywords

Architecture, Photogenie, Photography, Image, Mediatization



# Índice

Introdução	1
Considerações Iniciais	1
O Problema	2
O Objectivo	3
A Metodologia	4
Normalização	5
1. Definições	7
2. Resenha Histórica Sobre Fotografia	9
3. Um Inventário Fotográfico da Arquitectura	19
3.1. Fotografia Documental	19
3.1.1. Édouard Baldus. A importância do alçado	34
3.1.2. Eugène Atget. O fotógrafo da cidade	39
3.1.3. Bernd e Hilla Becher. A arquitectura como escultura	44
3.2. A Arquitectura Modernista. Uma nova dimensão fotográfica	50
3.2.1. Julius Shulman. O cenário arquitectónico	56
3.2.2. Ezra Stoller. O edifício “stollerized”	62
3.2.3. Lucien Hervé. O fotógrafo arquitecto	68
3.3. Fotografia Humanista. A introdução de um novo elemento.	73
3.4. Fotografia Contemporânea. A nova imagem	85
3.4.1. A representação do território segundo Bas Princen	87
3.4.2. Fernando Guerra. A imagem perfeita	95
4. A fotografia enquanto objecto artístico	99
5. Diane Arbus, Thomas Ruff e Fernando Guerra. Fotogenia relativa da fotografia de retrato e de arquitectura	117
6. Luís Ferreira Alves. Uma nova leitura da obra	133
Considerações Finais	139
Bibliografia Geral	143



# Lista de Figuras

- Figura 1** - Esquema alusivo à observação de um Eclipse Solar através da Câmara Escura. **Pág. 14**  
**Fonte:** <http://www.desarte.org/pinhole/>
- Figura 2** - Câmara Escura. **Pág.14**  
**Fonte:** <http://garatujafotografia.blogspot.pt/2013/07/camara-escura-o-inicio-de-tudo.html>
- Figura 3** - Câmara Escura com Espelho a 45°. **Pág.14**  
**Fonte:** [http://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2mera\\_escura](http://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2mera_escura)
- Figura 4** - Câmara Lúcida. **Pág.14**  
**Fonte:** <http://visaoglobal.org/2008/01/08/origens-e-evolucao-historica-da-fotografia/>
- Figura 5** - Vista da Janela em Le Grás. Saint-Loup de Varenne, Chalon sur-Saône. 1928. Nicephore Niépce **Pág.15**  
**Fonte:** [http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/windows/southeast/joseph\\_nicephore\\_niepce.html](http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/windows/southeast/joseph_nicephore_niepce.html)
- Figura 6** - Boulevard du Temple. Paris, França. 1938. Louis Daguerre. **Pág.16**  
**Fonte:** <http://www.alistairscott.com/daguerre/>
- Figura 7** - El Bódegon. 1837. Louis Daguerre **Pág.17**  
**Fonte:** <http://fotofestin.com/top-10-fotografias-tomadas-por-pioneros/>
- Figura 8** - Photogenic Drawing de uma planta. 1835-1845. William Henry Fox Talbot **Pág.18**  
**Fonte:** [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:William\\_Henry\\_Fox\\_Talbot\\_-\\_Photogenic\\_Drawing\\_of\\_a\\_Plant\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Henry_Fox_Talbot_-_Photogenic_Drawing_of_a_Plant_-_Google_Art_Project.jpg)
- Figura 9** - Sadie Pfeifer, A Cotton Mill Spinner. Lancaster, South Carolina. 1908. Lewis Hine **Pág.22**  
**Fonte:** <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/11344/print>
- Figura 10** - Child Labourers. Macon, Georgia. 1909. Lewis Hine **Pág.23**  
**Fonte:** <http://www.historyplace.com/unitedstates/childlabor/hine-empty.htm>
- Figura 11** - Laying Beams. Empire State Building Construction, Nova Iorque. 1931. Lewis Hine **Pág.24**  
**Fonte:** [http://www.geh.org/fm/lwhprints/htmlsrc2/m197701610011\\_ful.html#topofimage](http://www.geh.org/fm/lwhprints/htmlsrc2/m197701610011_ful.html#topofimage)

- Figura 12** - Icarus Atop Empire State Building. Empire State Building Construction. New York. 1931. Lewis Hine **Pág.25**  
**Fonte:** [http://www.geh.org/fm/lwhprints/htmlsrc2/m197701610011\\_ful.html#topofimage](http://www.geh.org/fm/lwhprints/htmlsrc2/m197701610011_ful.html#topofimage)
- Figura 13** - Cotton Pickers. Pulaski County, Arkansas. 1935. Ben Shahn **Pág.26**  
**Fonte:** <http://www.harvardartmuseums.org/art/156070>
- Figura 14** - Migrant Mother. Nipomo, Califórnia. 1936. Dorothea Lange **Pág.27**  
**Fonte:** <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=133737&handle=li>
- Figura 15** - Flood Refugee encampment at Forrest City. Arkansas. 1937. Walker Evans **Pág.28**  
**Fonte:** <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/fsa1998017066/PP/>
- Figura 16** - Pike and Henry Streets. Manhattan. 1936. Berenice Abbott **Pág.29**  
**Fonte:** <http://collections.mcny.org/Collection/Pike-and-Henry-Streets-2F3XC5QLOF1.html>
- Figura 17** - Mayor Rollin H. Bunch, mayor of Muncie, at home. Muncie. 1937. Margaret Bourk-White **Pág.30**  
**Fonte:** <http://library24.library.cornell.edu:8280/luna/servlet/detail/CORNELL-1-1-34743-97006060:Mayor-Rollin-H--Bunch,-mayor-of-Mun#>
- Figura 18** - Young Farmers, Coleção Citizens of the 20th Century. 1914. August Sander **Pág.31**  
**Fonte:** <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=40905&handle=li>
- Figura 19** - Bricklayer's Mate, Coleção Citizens of the 20th Century. 1928. August Sander **Pág.32**  
**Fonte:** <http://www.williamlanday.com/2010/12/17/august-sander-bricklayers-mate-germany-1928/>
- Figura 20** - Pastry Cook, Coleção Citizens of the 20th Century. 1928. August Sander **Pág.33**  
**Fonte:** [http://www.houkgallery.com/exhibitions/2012-04-05\\_august-sander/all/#/images/7/](http://www.houkgallery.com/exhibitions/2012-04-05_august-sander/all/#/images/7/)
- Figura 21** - Pavilhão Sully, Novo Louvre. França. 1857. Édouard Baldus **Pág.35**  
**Fonte:** <http://artblart.com/2012/10/27/exhibition-edouard-baldus-and-the-modern-landscape-at-james-hyman-gallery-london/>
- Figura 22** - Imperial Library do Louvre. Paris, França. 1856-57. Édouard Baldus **Pág.36**  
**Fonte:** <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1994.137>
- Figura 23** - Railroad Station. Toulon, França. 1861 (ou depois). Édouard Baldus **Pág.37**  
**Fonte:** <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2005.100.364.69>

- Figura 24** -. Las Tuileries. França. 1955-57. Édouard Baldus **Pág.38**  
**Fonte:**  
[http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/60082?search\\_no=2&index=2](http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/60082?search_no=2&index=2)
- Figura 25** - Cour, Rue de Valence (Arnold H. Crane Collection). 1922. Eugène Atget **Pág.41**  
**Fonte:** Aperture Foundation, Inc. 1997. *Eugène Atget*. Nova Iorque: Aperture Foundation, Inc & Könemann Verlag GmbH.
- Figura 26** - Cour Saint Gervais et Protais (Philadelphia Museum of Art). 1899. Eugène Atget **Pág.42**  
**Fonte:** Aperture Foundation, Inc. 1997. *Eugène Atget*. Nova Iorque: Aperture Foundation, Inc & Könemann Verlag GmbH.
- Figura 27** - Untitled (Arnold H. Crane Collection). Eugène Atget **Pág.43**  
**Fonte:** Aperture Foundation, Inc. 1997. *Eugène Atget*. Nova Iorque: Aperture Foundation, Inc & Könemann Verlag GmbH.
- Figura 28** - Winding Towers. 1966-97. Bernd e Hilla Becher, **Pág.47**  
**Fonte:** [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/07/29/recent-acquisition-bernd-and-hilla-bechers-winding-towers](http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/07/29/recent-acquisition-bernd-and-hilla-bechers-winding-towers)
- Figura 29** - Framework Houses. 1959-71. Bernd e Hilla Becher **Pág.48**  
**Fonte:** <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/L2011.26.a-o/>
- Figura 30** - Concrete Cooling Towers. Alemanha. 1972. Bernd e Hilla Becher **Pág.49**  
**Fonte:**  
[http://www.nytimes.com/imagepages/2007/06/26/arts/26becher\\_CA0.ready.html](http://www.nytimes.com/imagepages/2007/06/26/arts/26becher_CA0.ready.html)
- Figura 31** - Looking Northwest from the Shelton. 1932. de Alfred Stieglitz **Pág.52**  
**Fonte:** <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.1100.11>
- Figura 32** - Foundations of Rockefeller Center. New York. 1932. Berenice Abbott **Pág.53**  
**Fonte:** <http://www.commercegraphics.com/ny.html#5>
- Figura 33** - Under the El at the Battery. New York. 1932. Berenice Abbott **Pág.54**  
**Fonte:** <http://www.commercegraphics.com/ny.html#5>
- Figura 34** - Casa da Cascata. Pensilvânia. Arquitecto Frank Lloyd Wright. Fotografia Bill Hendrich. 1937 **Pág.55**  
**Fonte:** <http://www.freshmeatjournal.org/2011/01/the-frame-architecture-and-photography-pt-i/>
- Figura 35** - Skinner House. Califórnia. 1959. Fotografia Julius Shulman **Pág.58**  
**Fonte:**  
[http://www.taschen.com/pages/es/catalogue/artists\\_editions/all/01033/facts.shulman\\_skinner\\_house.htm](http://www.taschen.com/pages/es/catalogue/artists_editions/all/01033/facts.shulman_skinner_house.htm)

- Figura 36** - Convair Astronautics. San Diego, Califórnia. Arquitectos Pereira & Luckman Architects. Fotografia de Julius Shulman. 1958 **Pág.59**  
**Fonte:** <http://www.laboiteverte.fr/larchitecture-californienne-par-julius-shulman/>
- Figura 37** - Case Study House #22. Los Angeles, CA. Arquitecto Pierre Koenig. Fotografia de Julius Shulman. 1960 **Pág.50**  
**Fonte:** <http://www.juliusshulmanfilm.com/wp-content/uploads/2009/01/5-csh22-twogirls.jpg>
- Figura 38** - Frey House I. Palm Springs, Califórnia. Arquitecto Albert Frey. Fotografia Julius Shulman. 1953 **Pág.61**  
**Fonte:** [http://www.taschen.com/pages/en/catalogue/artists\\_editions/all/01035/facts.shulman\\_frey\\_house.htm](http://www.taschen.com/pages/en/catalogue/artists_editions/all/01035/facts.shulman_frey_house.htm)
- Figura 39** - Seagram Building. Nova Iorque. Mies Van der Rohe & Philippe Johnson Architects. Fotografia de Ezra Stoller. 1958 **Pág.64**  
**Fonte:** <http://ezrastoller.com/portfolio/seagram>
- Figura 40** - John Hancock Center. Chicago, IL. SOM Architects. Fotografia de Ezra Stoller. 1970 **Pág.65**  
**Fonte:** <http://ezrastoller.com/portfolio/john-hancock>
- Figura 41** - TWA Terminal, Aeroporto John F. Kennedy. Nova Iorque. Arquitecto Eero Saarinen. Fotografia de Ezra Stoller **Pág.66**  
**Fonte:** <http://ezrastoller.com/portfolio/twa-terminal>
- Figura 42** Notre Dame du Haute Chapel. Ronchamp, França. Arquitecto Le Corbusier. Fotografia Ezra Stoller **Pág.67**  
**Fonte:** <http://ezrastoller.com/portfolio/notre-dame-ronchamp>
- Figura 43** - Brasília. Arquitecto Óscar Niemeyer. Fotografia de Lucien Hervé. 1961 **Pág.70**  
**Fonte:** [http://lucienherve.com/lh\\_archimod.html](http://lucienherve.com/lh_archimod.html)
- Figura 44** - Unité d'Habitation. Marseille, França. Arquitecto Le Corbusier. Fotografia de Lucien Hervé. 1952 **Pág.71**  
**Fonte:** <http://inspirationhut.net/inspiration/world-famous-robert-doisneau-a-man-with-a-camera/>
- Figura 45** - Unité d'Habitation. Nates - Rezé. Arquitecto Le Corbusier. 1954. **Pág.72**  
Fotografia Lucien Hervé  
**Fonte:** <http://meonline.hu/en/magyar-epitomuveszet-hirek/lucien-herve-100/>
- Figura 46** - Le Baiser de L'Hotel de Ville. 1950. Robert Doisneau. **Pág.77**  
**Fonte:** <http://iconicphotos.wordpress.com/2009/05/08/le-baiser-de-lhotel-de-ville/>
- Figura 47** - Zoo de Berlin Est. Berlim. 1967. Willy Ronis **Pág.78**  
**Fonte:** <http://www.jacksonfineart.com/willy-ronis-2768.html>

- Figura 48** - Place de l'Europe, Gare Saint Lazare. Paris, França. 1932. Henri Cartier Bresson **Pág.79**  
**Fonte:**  
<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3R14TE52>
- Figura 49** - Children play in Ruins. Sevilha, Espanha. 1933. Henri Cartier Bresson **Pág.80**  
**Fonte:**  
<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3R14TE52>
- Figura 50** - Unité d'Habitation. Marseille, França. Arquitecto Le Corbusier. Fotografia René Burri, 1959 **Pág.81**  
**Fonte:**  
<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHKDOBUN5&SMLS=1&RW=1366&RH=638>
- Figura 51** - Construção de Brasília. Brasília, Brasil. 1960. René Burri **Pág.82**  
**Fonte:**  
<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchDetail&VBID=24PVHKDOBKXOU&PN=199&IID=2TYRYDBL2EIG>
- Figura 52** - Brasília, Brasil. 1960. René Burri **Pág.83**  
**Fonte:**  
<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchDetail&VBID=2K1HZOQ2QUK9Q7&PN=113&IID=2S5RYDSKJUS>
- Figura 53** - Brasília, Brasil. Rebé Burri. 1960. **Pág.84**  
**Fonte:**  
<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchDetail&VBID=2K1HZOQ2QUK9Q7&PN=66&IID=2TYRYDBL26UA>
- Figura 54** - Mokattam ridge (garbage city). Cairo, Egipto. 2009. Bas Princen **Pág.89**  
**Fonte:** <http://www.vankranendonk.nl/princen-bas/>
- Figura 55** - Former Sugarcane Fields. Cairo, Egipto. 2009. Bas Princen **Pág.90**  
**Fonte:** <http://www.vankranendonk.nl/princen-bas/>
- Figura 56** - Car Beach. 2001. Bas Princen **Pág.91**  
**Fonte :**  
<http://ak1.ostkcdn.com/images/products/bmmg/books/L9789064505119.JPG>
- Figura 57** - Mine (Orogenic Deposit). 2010. Bas Princen **Pág.92**  
**Fonte:** <http://susanaventura.files.wordpress.com/2013/11/10-mine-orogenic-deposit-2010-srbg-bas-princen.jpg>
- Figura 58** - Shopping Mall Parking Lot. Dubai. 2009. Bas Princen **Pág.93**  
**Fonte:** <http://www.dutchdesignevents.com/dutchartevents/tag/storefront-for-art-and-architecture/>
- Figura 59** - Holanda. 1998-2003. Bas Princen **Pág.94**  
**Fonte:** [http://www.cccb.org/en/album\\_descobreix-photos\\_post\\_it-20672](http://www.cccb.org/en/album_descobreix-photos_post_it-20672)

- Figura 60** - Casa em Alcobaça. Alcobaça, Portugal. Arquitectos Aires Mateus. Fotografia de Fernando Guerra. Casa em Alcobaça. Alcobaça, Portugal. Arquitectos Aires Mateus. Fotografia de Fernando Guerra.  
**Fonte:** <http://ultimasreportagens.com/urdata/678/index.html#8> **Pág.96**
- Figura 61** - Lar de Idosos. Alcácer do Sal. Arquitectos Aires Mateus. Fotografia Fernando Guerra.  
**Fonte:** <http://ultimasreportagens.com/urdata/456/index.html#2> **Pág.97**
- Figura 62** - Buena Vista. Colorado. 1973. Henry Wessel **Pág.111**  
**Fonte:** <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/48865>
- Figura 63** - Tract House. Westminster, Colorado. 1974. Robert Adams **Pág.112**  
**Fonte:** <http://www.classic-photographers.com/photographer-robert-adams/>
- Figura 64** - South Corner, Riccar America Company. Pullman, Costa Mesa. 1974. Lewis Baltz **Pág.113**  
**Fonte:** <http://spaceframed.blogspot.pt/2013/03/revisiting-new-topography.html>
- Figura 65** - Untitled #6. Philip DuJardin **Pág.114**  
**Fonte:** <http://highlightgallery.com/artists/filip-dujardin/>
- Figura 66** - Untitled #19. Filip DuJardin **Pág.115**  
**Fonte:** <http://highlightgallery.com/artists/filip-dujardin/>
- Figura 67** - Untitled #16. Filip DuJardin **Pág.116**  
**Fonte:** <http://www.hatjecantz.de/filip-dujardin-5981-1.html>
- Figura 68** - Tattooed man at a Carnival. Md.. 1970. Diane Arbus **Pág.129**  
**Fonte:** <http://www.americansuburbx.com/2009/10/theory-missing-photographs-examination.html>
- Figura 69** - Child with a toy hand grenade. Central Park, New York. 1962. Diane Arbus **Pág.130**  
**Fonte:** <http://www.americansuburbx.com/2009/10/theory-missing-photographs-examination.html>
- Figura 70** - Identical Twins. Roselle, New Jersey. 1967. Diane Arbus **Pág.131**  
**Fonte:** <http://www.bitaites.org/fotografia/o-quarto-237-de-diane-arbus>
- Figura 71** - Série Porträt. Thomas Ruff. 1986/ 1999 **Pág.132**
1. Porträt (A. Siekman). 1987. Thomas Ruff  
**Fonte:** <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1999.210>
  2. Porträt (S. Weirauch). 1988. Thomas Ruff  
**Fonte:** <http://arttattler.com/archivethomasruff.html>
  3. Porträt (M. Roeser). 1999. Thomas Ruff  
**Fonte:** <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/9638>
  4. Porträt (P. Lappat). 1987. Thomas Ruff  
**Fonte:** <https://artsy.net/artwork/thomas-ruff-portrat-p-lappat>
  5. Porträt (P. Grote). 1986. Thomas Ruff  
**Fonte:** <http://www.nextleveluk.com/Gallery.aspx?id=27>
  6. Porträt (I. Graw). 1988. Thomas Ruff  
**Fonte:** <http://imageobjecttext.com/2012/04/25/skin-deep/>

7. *Porträt* (R. Huber). 1988. Thomas Ruff  
**Fonte:** <http://imageobjecttext.com/2012/04/25/skin-deep/>
8. *Porträt* (). 1988. Thomas Ruff  
**Fonte:** <http://arttattler.com/archivethomasruff.html>
9. *Porträt* (A. Kachold). 1987. Thomas Ruff  
**Fonte:** <http://imageobjecttext.com/2012/04/25/skin-deep/>

**Figura 72** - Casa de Chá da Boa Nova, Matosinhos. Arquitecto Siza Vieira. **Pág.136**  
Fotografia Luís Ferreira Alves  
**Fonte:** Rodrigues, Jacinto. 1992. *Álvaro Siza/Obra e Método*. p.54. Porto: Civilização Editora.

**Figura 73** - Casa de Chá da Boa Nova, Matosinhos. Arquitecto Siza Vieira. **Pág.137**  
Fotografia Luís Ferreira Alves  
**Fonte:** Rodrigues, Jacinto. 1992. *Álvaro Siza/Obra e Método*. p.55. Porto: Civilização Editora.

**Figura 74** - Casa Miranda Santos, Matosinhos. Arquitecto Siza Vieira. **Pág.138**  
Fotografia Luís Ferreira Alves  
**Fonte:** Rodrigues, Jacinto. 1992. *Álvaro Siza/Obra e Método*. p.84. Porto: Civilização Editora.



# Introdução

## Considerações Iniciais

A arquitectura fez desde sempre parte da história da fotografia. Inicialmente, devido às dificuldades que a fotografia tinha em registar imagens, visto que os longos períodos de exposição obrigavam à imobilidade dos modelos por iguais períodos de tempo. Esta dificuldade obrigava os fotógrafos a procurarem modelos alternativos. Estes, entre os quais a arquitectura e a cidade, passaram a encarnar modelos ideais de representação fotográfica. Surge assim uma estreita relação entre estas duas artes, uma relação de dependência, na qual a fotografia dependia da arquitectura para se fazer notar.

À medida que a fotografia evoluía e com a redução dos tempos de exposição, outros modelos apareciam no seu reportório. No entanto, nem a arquitectura ou a cidade, deixaram de ser registadas pela fotografia. Entre o final do século XIX e o início do século XX, a arquitectura passou por uma alteração de paradigmas e ideais, a par do desenvolvimento de novos materiais construtivos como o ferro, o aço e o betão. Esta evolução foi registada pela fotografia, onde esta ganha destaque e funciona como veículo de comunicação da nova arquitectura moderna, tornando-se o principal meio de divulgação e mediatização das novas tendências arquitectónicas, das obras e dos seus autores. A relação que no início existia entre a fotografia e a arquitectura mantém-se, porém assistindo-se a uma pequena mudança: onde antes a fotografia dependia da arquitectura para realizar os seus registos, a partir do século XX, a arquitectura passa a ser o elemento dependente de fotografia e como tal um elemento imprescindível para a divulgação da arquitectura modernista.

Entendemos então que a relação entre arquitectura e fotografia girou sempre à volta de uma dependência, na qual o dependente se foi alternando consoante a evolução de ambas as artes. Actualmente, essa relação de dependência mantém-se na procura dos mesmos valores que a fotografia oferecia ao modernismo. A fotografia de arquitectura contemporânea tornou-se deste modo, uma fotografia acrítica e de encomenda, a qual a sociedade entende como “[...] uma imitação um pouco mais perfeita da realidade [...]”<sup>1</sup>, mesmo que seja de senso comum que a fotografia pode mentir e que mesmo com a sua “[...] franqueza e honestidade [...] é tudo menos inocente [...]”<sup>2</sup>.

Assim, esta dissertação de mestrado tem como objectivo analisar a fotografia de arquitectura contemporânea, tendo em conta a presença da arquitectura na história da fotografia, recorrendo para isso ao estudo de alguns dos fotógrafos que mais contribuíram para o adensar da relação entre estas duas artes, em vários campos distintos e até aos nossos dias.

---

<sup>1</sup> Philippe Dubois in *O Acto Fotográfico*, Lisboa, 1992, p.21

<sup>2</sup> Susan Sontag in *Ensaio sobre Fotografia*, Lisboa, 2012, p.88

Face ao exposto, definimos o período histórico para este estudo entre a primeira metade do século XIX até à actualidade, mais concretamente, desde o ano de 1839, ano em que foi comunicado oficialmente a invenção da fotografia<sup>3</sup> por François Arago (1786-1853), na Academia das Ciências, até ao século XXI. Este período justifica-se pela importância do acompanhamento da evolução não só da fotografia, mas também da arquitectura. Deste modo, pretendemos analisar a presença da arquitectura na fotografia desde o aparecimento desta, contribuindo para a compreensão da fotografia de arquitectura contemporânea.

## O Problema

O problema que originou este estudo assenta no modo como a arquitectura é representada através da fotografia, colocando-se a questão até que ponto a fotografia de arquitectura representa a realidade arquitectónica.

A fotografia de arquitectura contemporânea, frequentemente entendida como elemento “substituto”<sup>4</sup> do próprio objecto arquitectónico, remete para o uso errado da fotografia de arquitectura. Entendemos que esta deveria ser vista como elemento auxiliar do processo criativo do arquitecto e do projecto arquitectónico, assim como a comprovação de um longo processo construtivo. Exemplo disso é o processo utilizado pelo arquitecto Eduardo Souto de Moura onde a utilização de imagens converte-se num processo importante na compreensão e desenvolvimento do próprio projecto arquitectónico.

Nesta relação de dependência em que a fotografia se assume como elemento legitimador, parece que a arquitectura se subjeta ao jogo de luzes e sombras originado pela fotografia, na procura de uma fotogenia forçada. Deste modo, a imagem e mais concretamente a fotografia, tomam um lugar de destaque, enquanto a arquitectura e a obra arquitectónica se transformam num “*mundo perfeito*”<sup>5</sup> no qual nada mais interessa do que a imagem aparente. Existe actualmente um entendimento generalizado de que a boa arquitectura é aquela que fica bem representada numa fotografia e que a má arquitectura é aquela que carece dessa fotogenia. Mas será que este pressuposto é verdadeiro? Susan Sontag (1933-2004) no seu livro *Ensaio sobre Fotografia*, afirmava em relação aos retratos que “[...] poucas pessoas têm a felicidade de serem «fotogénicas», ou seja ficam melhor nas fotografias [...] do que realmente são [...]”<sup>6</sup>. Será que podemos aplicar este paradigma à arquitectura? Adolf Loos (1870-1933), defendia o carácter anti fotogénico dos interiores arquitectónicos das suas obras, quando afirma que “[...] é para mim o maior motivo de orgulho que os interiores que eu criei resultem totalmente sem efeito na fotografia [...]”<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Newhall Beaumont in *Historia de la fotografía*, Barcelona, 2002, p.19

<sup>4</sup> A fotografia entendida como um elemento de substituição da própria obra arquitectónica, como elemento de legitimação da obra construída, como se sem a fotografia a arquitectura não existisse.

<sup>5</sup> Guerra, Fernando “*Mundo Perfeito*”, 2008

<sup>6</sup> Susan Sontag in *Ensaio sobre Fotografia*, Lisboa, 2012, p.88

<sup>7</sup> Fernando Freitas Fuão in *Folhas da Arquitectura. Arqtextos*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/02.017/841>. [Consult. 06 Maio 2014]

Com isto, será que podemos entender a arquitectura através da sua fotografia? Ou será que a fotogenia se tornou mais importante que a própria obra arquitectónica? Esta ambiguidade da fotogenia arquitectónica, proliferada através das suas fotografias, é geradora de questões que põem em causa os padrões de beleza e as definições entre belo e feio. Até que ponto é correcto e passível de veracidade, associar o conceito de beleza à fotogenia da arquitectura e considerar que uma obra arquitectónica só possui beleza se as fotografias realizadas a partir dela forem fotogénicas?

Esta questão de fotogenia, não só em relação à arquitectura mas também à fotografia de retrato, permite uma reflexão sobre os conceitos de belo e feio, possibilitando questionar até que ponto uma fotografia define esses mesmos valores estéticos. Isto é, considerando-se a fotografia como uma representação fiel da realidade, pode esta descurar o modelo real, remetendo apenas para o resultado final? Esta imagem afasta-se do modelo, criando um resultado que pode não ser real e verdadeiro e, portanto, diferente do modelo real fotografado.

Não só a questão da fotogenia se tornou cada vez mais importante na fotografia de arquitectura, mas também o facto de maioritariamente estas fotografias não revelarem nada para além do que está registado, quase parecendo puramente ilustrativas. A fotografia enquanto imagem deveria ser entendida como uma epifania, uma revelação de algo que o fotógrafo, enquanto ser artístico, pretende mostrar ao observador. A revelação de um entendimento pessoal sobre o que este vê quando faz a fotografia. Deste modo, até que ponto uma fotografia de arquitectura que apenas se preocupa com a sua fotogenia, é capaz de provocar esta epifania e de proporcionar variadas interpretações por parte do observador, em vez da habitual estupefacção perante uma imagem idílica.

## O Objectivo

O objectivo a que nos propomos nesta investigação debruça-se sobre a capacidade que a fotografia tem em permitir diferentes percepções da obra arquitectónica, possibilitando por um lado uma nova apropriação do espaço e por outro uma imagem que procura a globalização.

É importante entendermos o papel da fotografia na divulgação da arquitectura, como elemento portador de veracidade e revelador de algo que não está visível na primeira observação. É então fundamental analisar a fotografia de arquitectura e o seu carácter artístico, de modo a ser possível compreender a arquitectura através da fotografia. Assim, recorrendo à análise da presença da arquitectura na história da fotografia, pretendemos aferir a importância da fotografia na obra construída, permitindo uma melhor compreensão do cenário contemporâneo.

# A Metodologia

Com base numa fundamentação bibliográfica reportada aos séculos XIX a XXI, pretende-se desenvolver uma sistematização do estado de evolução do nosso estudo, já definido anteriormente, que balizará a investigação a que se propõe este tema.

Com base nessa definição, basear-nos-emos no período compreendido entre a invenção da fotografia e a sua utilização na arquitectura, mais concretamente, entre 1839 e 2014.

A primeira acção do estudo (Capítulo 2.) consiste no levantamento de informação sobre a contextualização histórica da fotografia, assim como da sua evolução em relação à melhoria das técnicas e materiais fotográficos.

A segunda acção (Capítulo 3.) consiste no inventário do que no nosso entender foi feito de mais notável relativamente à fotografia de arquitectura, desde o aparecimento da fotografia até aos nossos dias, analisando os movimentos e características que mais marcaram os diferentes períodos.

Na terceira parte (Capítulo 4. e 5.) abordamos a questão da fotografia enquanto uma arte e o modo como esta se foi alterando para que tivesse a importância que hoje tem. Neste capítulo recorreremos também aos conceitos de belo, estética e de obra de arte, permitindo um melhor entendimento sobre esta temática. Tendo em conta os conceitos abordados no capítulo precedente, procuramos centrarmo-nos nas questões estéticas da fotografia de retrato e da fotografia de arquitectura, no sentido de uma representação perfeita (ou imperfeita) de uma realidade concreta. A procura de uma fotogenia, por vezes difícil de alcançar, tem vindo a assumir cada vez mais importância na capacidade de difusão das imagens e no modo como influenciam e alteram a maneira de ver da sociedade. Partindo de um paralelismo entre os retratos de Diane Arbus e Thomas Ruff e a fotografia de arquitectura de Fernando Guerra, desenvolve-se uma investigação sobre a procura de uma perfeição imagética própria da fotografia de retrato, e a sua migração para a fotografia de arquitectura contemporânea. Com este estudo, pretende-se portanto, explorar os conceitos de fotogenia, beleza e perfeição na fotografia de arquitectura, alertando para a veracidade do que é representado e a capacidade que a fotografia de arquitectura possui em revelar ou esconder o objecto real, transformando-se em ícone ou substituto da própria realidade.

Na quarta parte (Capítulo 6.) analisamos o trabalho do fotógrafo de arquitectura Luís Ferreira Alves, o qual procura registar a arquitectura de um modo mais natural e que se aproxima mais da realidade. Ahamos que é uma fotografia que melhor reflecte a fotografia de autor ou artística, onde é possível encontrar algo que cativa a nossa atenção. Pretendemos portanto mostrar neste capítulo uma maneira de representar a arquitectura sem necessariamente recorrer ao efeito fotogénico da mesma, e a partir das quais é possível alcançar e visitar mentalmente a obra arquitectónica. Este tipo de fotografia, normalmente, revela algo oculto e que à primeira vista não nos é perceptível, criando no observador outro tipo de sensações e emoções que não são facilmente atingidas com a simples visualização de uma fotografia, permitindo novas apropriações do espaço arquitectónico.

Por fim, nas considerações finais sintetizam-se os dois tipos de fotografia analisados nesta dissertação, a fotografia de encomenda enquanto imagem perfeita e idílica e a fotografia de autor ou artística enquanto potência reveladora de elementos ocultos e capaz de permitir diferentes entendimentos da obra e do espaço arquitetónico, recorrendo para tal a concepções fenomenológicas.

## Normalização

A estruturação desta dissertação foi determinada pelas Normas de Formatação de Dissertações de Mestrado da Universidade da Beira Interior, segundo despacho N° 49/R/2010 seguindo a sequência de apresentação por este determinada.

No corpo de texto, foram seguidas as regras de formatação estabelecidas pelo mesmo despacho, tendo sido acrescentado o nome de cada título ou sub-título sob a forma de nota de cabeçalho.

Notas de rodapé, citações e bibliografia, adoptamos as normas internacionais do *Harvard System of Referencing Guide*. Todas as Obras referenciadas foram consultadas e constam da bibliografia, pelo que, quando indicadas no corpo de texto com nota numerada, as suas referências encontram-se abreviadas em nota de rodapé e por extenso na bibliografia geral.

As citações utilizadas ao longo desta dissertação encontram-se em itálico e entre aspas (“texto”). sendo que, as várias palavras em itálico mas sem aspas (texto) que surgem ao longo do texto, dizem respeito a títulos, marcas ou palavras que entendemos importante de salientar.



# 1. Definições

## Arquitectura<sup>8</sup>

Arte de planear, edificar e ornar edifícios, adequando-os a uma finalidade prática mas igualmente estética.

## Fotogenia<sup>9</sup>

1. Produção de luz. 2. O que fica bem representado pela fotografia, ou o que é expressivo e resulta bem em fotografia; qualidade do que é fotogénico.

## Fotografia<sup>10</sup>

1. Processo técnico ou artístico de fixar imagens numa superfície sensível à acção da luz e que compreende, em geral, dois momentos distintos: aquele em que se fotografa e aquele em que se revela a película utilizada e se passa em seguida para papel próprio, fixando as imagens. 2. Imagem obtida por esse processo.

## Imagem<sup>11</sup>

Representação gráfica, plástica ou fotográfica de uma pessoa ou coisa. 2. Representação plástica de figuras religiosas. 3. Reprodução dinâmica do objecto no visor da televisão ou cinema. Reprodução visual numa superfície polida, por reflexo. 5. Representação de um objecto físico produzida por um espelho, uma lente ou qualquer outro instrumento óptico.

ou

## Imagem<sup>12</sup>

1. Uma representação da realidade (física, como uma fotografia, ou imaginária, como uma música). Elemento essencial da comunicação de massa, desde que a fotografia entrou na imprensa e sobretudo desde que a televisão se aliou ao som e ao movimento. Sendo polissémica (passível de ter diversos significados) necessita de texto (escrito ou verbal) para esclarecer o seu sentido. Mantém uma relação analógica com a realidade e, como sublinharam os semiólogos, tem duas leituras, uma denotada (o que representa de facto) e outra conotada (o seu valor simbólico, o que evoca além do que representa e dependo do leitor). «O espectador da imagem recebe ao mesmo tempo a mensagem perceptiva e a

---

<sup>8</sup> Definição in *Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea - Academia das Ciências*, Vol. I, Lisboa, 2001, p. 344

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 1805

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 1805

<sup>11</sup> Definição in *Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea - Academia das Ciências*, Vol. II, Lisboa, 2001, p. 2028

<sup>12</sup> Definição in *Dicionário de Jornalismo - as palavras dos media*, Lisboa/ São Paulo, 2001, p. 107

mensagem cultural», afirmou Roland Barthes. 2.Virtual: obtida por tecnologia informática e não pela objectiva de uma câmara, podendo ser manipulada através de programas informáticos. Permite visualizar o que não pode ver-se, recriar situações concretas, mostrar o abstracto. A sua utilização na área informativa levanta muitos problemas éticos, muito mais complexos so que a imagem analógica.

### Mediatização<sup>13</sup>

Acto através do qual, no antigo império Alemão se deixava de estar sob tutela directa do poder central. 2. Acção do que serve de intermediário numa relação indirecta entre duas partes. 3. Tratamento e divulgação de um facto ou acontecimento através dos meios de comunicação social.

---

<sup>13</sup> Definição in *Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea - Academia das Ciências*, Vol. II, Lisboa, 2001, p. 2417

## 2. Resenha Histórica sobre a Fotografia

A fotografia foi dada a conhecer ao público no ano de 1839 por intermédio de François Arago, “[...] *conocido hombre de ciencia* [...]”<sup>14</sup>, com grande influência no governo e secretário na Academia das Ciências de França. Quando Jean Louis Jacques Daguerre (1787-1851) informou Arago do seu invento. Este propôs-lhes “[...] *la compra directa por el Estado* [...]”<sup>15</sup> do Daguerreótipo, aconselhando Daguerre a desistir da sua ideia inicial, na qual este propunha apenas “[...] *la venta* [...] *de las especificaciones técnicas*”<sup>16</sup> ao público. Arago intercede por Daguerre na Academia das Ciências, prometendo não só a este, como também a Isidore Nièpce (1805-1868), uma pensão vitalícia, como recompensa pela concessão ao Estado da publicação da invenção.

A partir deste momento estava tudo preparado para uma evolução rápida da fotografia. Contudo, a história da fotografia tem outros antecedentes. O princípio da câmara escura que Daguerre propõe já há muito que era conhecida e utilizada. A câmara escura remonta ao século IV a.C. quando Aristóteles (384 a.C - 322 a.C) escreveu sobre um fenómeno por ele observado. Durante um eclipse solar, a luz que passava por entre as folhagens das árvores permitiam projectar no chão uma forma em meia-lua do sol. Observou que quanto mais pequena fosse esta passagem, mais brilhante e nítida era a imagem observada. Durante os séculos seguintes e até ao século XIV, este instrumento era utilizado principalmente para observar de forma segura, os eclipses solares.

Em 1558, Giovanni Battista Della Porta (1538 - 1616), escreveu sobre a câmara escura, de uma forma clara, detalhada e precisa, na qual indicava os seus usos e a sua construção. Esta, não servia apenas para observar eclipses solares como também de auxílio aos artistas no desenho. Estas câmaras escuras, consistiam em caixas fechadas, onde a única luz presente era proveniente de um pequeno orifício feito numa das paredes da caixa, por onde a luz passava projectando-se na parede oposta, onde se iria mostrar o objecto que estava colocado no exterior a posar na direcção do orifício. Esta imagem projectada aparecia, contudo, invertida. Inicialmente, e segundo o que podemos conferir através de desenhos de Leonardo DaVinci (1452-1519) publicados em 1797, estas caixas eram suficientemente grandes para que o artista entrasse, se sentasse e desenhasse no seu interior. Esta falta de portabilidade era considerado um dos aspectos negativos, que condicionava os artistas, pois estes não podiam movê-la facilmente de local, nem podiam representar todos os elementos naturais que eles pretendiam.

Estas caixas porém, foram evoluindo não só em relação à qualidade da projecção da imagem, como também relativamente à sua construção. Procedeu-se à colocação de lentes na abertura de modo a melhorar a qualidade da imagem projectada, para que fosse mais nítida e mais fiel à realidade. As câmaras tornaram-se portáteis e de manuseio fácil. A inserção de um espelho a 45° no interior da câmara escura, permitiu que a imagem chegasse ao artista na sua posição

---

<sup>14</sup> Beaumont Newhall in *Historia de la Fotografia*. Barcelona, 2002, p.18

<sup>15</sup> *Ibidem*

<sup>16</sup> *Ibidem*

correcta, em vez da anterior que chegava invertida. Deste modo, a câmara escura tornava-se um instrumento importante para o desenho e pintura, sendo utilizada por muitos artistas e mais tarde pela fotografia, tornando-se imprescindível para esta última. Estava assim descoberto, um dos elementos fundamentais e necessários para o desenvolvimento da fotografia tal como a conhecemos hoje.

Todavia, não foi só este elemento físico que contribuiu para a criação da fotografia. Para Roland Barthes (1915-1980), “a fotografia está na encruzilhada de dois processos absolutamente distintos: um de ordem química [...] e outro, de ordem física [...]”<sup>17</sup>. Entendemos assim, que o processo de ordem física é a câmara escura, faltando determinar o processo de ordem química que, como iremos ver mais à frente, remete para a sensibilidade de algumas substâncias à acção da luz.

No entanto, a procura de uma imagem que não exigisse a intervenção humana e que fosse feita através da câmara escura, era cada vez maior. Outros instrumentos surgiram para auxiliar os artistas da época, como a câmara lúcida e a máquina de fazer retratos, mas estes exigiam conhecimentos mínimos de desenho para que se pudesse obter um resultado satisfatório.

Havia então a necessidade de encontrar uma solução, para a possibilidade de fixar a imagem recebida através da câmara, num suporte, sem recorrer ao desenho do artista. A pesquisa acerca das substâncias sensíveis à luz começa em 1727, por Johann-Heinrich Schulze (1687-1744), quando este se apercebe que os sais de prata quando expostos à luz alteravam a sua cor.

Podemos então dizer, que no fim do século XVIII, o processo de registar uma imagem através da câmara escura já existia, embora de uma forma latente. O primeiro ilustre que tentou registar a imagem da câmara através da acção da luz foi Thomas Wedgwood (1771-1805) em 1799. Filho de um ceramista inglês, Josiah Wedgwood (1730-1795), sempre demonstrou interesse pelo campo artístico e dispunha de conhecimentos em relação à câmara escura, pois para além de utilizá-la frequentemente para desenhar nas porcelanas e cerâmicos, era conhecedor dos processos e pesquisas de Schulze em relação aos sais de prata. Deste modo e em cooperação com o físico e químico inglês Sir Humphrey Davy (1778-1829), fizeram estudos em suportes de papel e couro, impregnados em nitrato de prata e posteriormente expostos à luz. O objecto que se queria projectar era colocado directamente sobre o suporte. As partes expostas à luz escureciam, enquanto as partes em sombra permaneciam claras. Era portanto uma imagem em negativo do objecto projectado. No entanto, nunca conseguiram fixar estas imagens permanentemente, pelo que tinham que ser observadas à luz de uma vela e mantidas no escuro. Quando Wedgwood tentou registar imagens utilizando a câmara escura, essas experiências revelaram-se um fracasso. O nitrato de prata só era sensível perante substâncias orgânicas, como o papel e o couro. Assim sendo, a sua fraca sensibilidade obrigava a longos períodos de exposição sem resultados satisfatórios.

---

<sup>17</sup> Roland Barthes in *Câmara Clara*. Lisboa, 2010, p.18

O desafio maior era portanto, encontrar uma substância suficientemente sensível para que se pudessem registar imagens através da câmara escura sem que estas necessitassem de um tempo de exposição muito longo. Estava então iniciada a descoberta que permitiu a invenção do que viria a ser a fotografia.

*“diz-se muitas vezes que foram os pintores que inventaram a Fotografia (transmitindo-lhes o enquadramento, a perspectiva albertiniana e a óptica da câmara escura). E eu digo: não, foram os químicos. Porque o noema «Isto foi» só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade à luz dos sais de prata) permitiu captar e imprimir directamente os raios luminosos emitidos por um objecto diferentemente iluminado.”<sup>18</sup>*

Em 1813, Joseph Nicéphore Niépce, em conjunto com o seu irmão Claude (1763-1828), iniciaram as suas pesquisas sobre substâncias sensíveis. Conhecedor das anteriores experiências levadas a cabo por Wedgwood, Niépce tentou primeiramente, utilizar cloreto de prata como substância sensível. Apesar de ter conseguido registar a imagem no suporte, deparou-se com o mesmo problema que Wedgwood, em não conseguir fixar permanentemente a imagem visível. Abandonou o cloreto de prata, e prosseguiu a sua pesquisa. Em 1822, descobriu o betume da judeia. Esta era uma substância negra, que se tornava branca quando exposta à luz. Além disso, as partes expostas endureciam e as partes do betume não expostas, ou em sombra, eram posteriormente solúveis em essência de alfazema ou azeite de lavanda. Esta substância permitia uma imagem positiva, ao contrário das imagens iniciais que Niépce obteve com o cloreto de prata. Niépce utilizou o betume da judeia em suportes de pedra, de metal e de vidro para registar as suas imagens.

Em 1826, Niépce tentou registar imagens através da câmara escura surgindo assim a primeira fotografia, intitulada “*Vista da Janela em Le Grás*” que Niépce faz da sua janela da casa de campo, na aldeia de Saint-Loup de Varenne em Chalon sur-Saône.

Esta fotografia precisou de mais de 8 horas de exposição, sendo que o percurso do sol ficou registado na fotografia, fazendo com que os edifícios ficassem iluminados de ambos os lados.

Por intermédio do óptico Charles-Louis Chevalier (1804-1859), Niépce conheceu Louis Daguerre. Os dois, depois de trocarem correspondência, estabelecem sociedade com o objectivo de aperfeiçoar a heliografia, nome dado por Niépce ao processo por ele inventado, de registar imagens através da câmara escura.

Em 1833, Niépce morre e Daguerre prossegue com as investigações substituindo o betume da judeia, por prata halógena. Em 1835, descobre que uma imagem latente registada num suporte, pode ser facilmente revelada por contacto com vapor de mercúrio permitindo reduzir o tempo de exposição de horas para minutos. Em 1839, Daguerre pretende dar a conhecer o seu invento, através de uma tentativa de comercialização das técnicas ao público

---

<sup>18</sup> Roland Barthes in *Câmara Clara*. Lisboa, 2010, p.90-91

em geral. Por conselho de François Arago, membro importante na Academia das Ciências de Paris, desiste dessa intenção, e autoriza Arago a fazer a sua comunicação e publicação oficial do Daguerreótipo. Arago, incontornável defensor de Daguerre garantiu uma pensão vitalícia pela venda da invenção ao estado. Antes do comunicado já o periódico “*Gazette de France*” publicitava o Daguerreótipo: “*El Bodegón, la arquitectura: ésos son los triunfos del aparato que Daguerre quiere denominar, tras su próprio nombre, como el Daguerreotipo.*”<sup>19</sup>

Os primeiros daguerreótipos que foram comercializados obrigavam a que as pessoas retratadas mantivessem a sua pose durante, pelo menos, 60 minutos, tempo que para a época era tolerável, tendo em conta que para a realização de um desenho ou pintura necessitavam de estar imóveis e quietas muito mais tempo. No entanto, os primeiros temas a serem retratados pelo Daguerreótipo foram temas arquitectónicos, de cidades como Paris, com os seus edifícios imponentes e as suas Boulevards. Estas primeiras imagens estavam desertas de presença humana, pois devido ao tempo de exposição que necessitavam não permitiam o registo de pessoas. O Daguerreótipo tornou-se um importante instrumento para retratar o mundo até então desconhecido, trazia para o público das grandes cidades imagens de paisagens, culturas e vivências, que não são de fácil acesso ou que se localizavam em locais recônditos. Apesar de ter trazido alguma popularidade e entusiasmo, o daguerreótipo causou algum descontentamento inicial no público em geral. O Daguerreótipo propunha-se a ser um instrumento barato, acessível “[...] *à tout le monde* [...]”<sup>20</sup>, acabando por se revelar o contrário. Ao mesmo tempo, comprometia-se a satisfazer a grande procura pelo retrato, que devido á necessidade de um longo tempo de exposição não foi possível. Então, para colmatar algumas falhas existentes, ainda no decorrer do ano de 1840, o Daguerreótipo sofreu três importantes alterações: a aplicação de novas lentes que conferiam um aspecto mais brilhante e nítido às imagens, a criação de tons mais ricos e dourados e a utilização de placas mais sensíveis à acção da luz através da alteração das substâncias sensíveis, tornando-se assim possível reduzir o tempo de exposição para um intervalo entre 4 minutos e 25 segundos.

Com estas alterações, assiste-se a uma grande e repentina expansão na fotografia de retrato. Em paralelo com as descobertas de Daguerre, em Inglaterra ouve-se falar de William Henry Fox Talbot (1800-1877). Decorria o ano de 1841, quando este anunciou o desenvolvimento de um processo idêntico ao de Daguerre, o Calótipo. Na apresentação deste processo, na Real Sociedade de Artes de Londres, Talbot mostrou como estes dois processos eram diferentes: enquanto o Daguerreótipo funcionava com placas metálicas como suporte, o calótipo (nome dado por Talbot ao seu processo), utilizava folhas de papel. Além disso, com o daguerreótipo apenas era possível criar um único positivo a partir do mesmo negativo, enquanto o calótipo permitia a criação de um número indeterminado de cópias a partir do mesmo negativo.

Os primeiros negativos que Talbot criou, em nada utilizavam a câmara escura e foram apelidados por desenhos fotogénicos. Talbot começou por humedecer as folhas de papel em uma solução de sal comum, cloreto de sódio, a qual depois de seca era banhada numa solução

---

<sup>19</sup> Beaumont Newhall in *Historia de la Fotografia*. Barcelona, 2002, p.19

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.28

de nitrato de prata. Estes elementos químicos juntos formavam cloreto de prata, uma substância extremamente sensível à luz. Nas primeiras experiências, Talbot, colocava o objecto sobre a folha e posteriormente colocava-a ao sol. Como anteriormente acontecia, as zonas expostas à luz, escureciam e as partes que estavam em sombra mantinham-se claras, ou adquiriam meios-tons. Depois de exposto, era necessário fixar a imagem obtida e para isso, Talbot utilizou uma solução concentrada de sal e iodeto de potássio. Todavia, esta solução de fixação, por vezes não era o suficiente para que a reprodução se mantivesse por muito tempo. Assim, alguns desenhos fotogénicos perdiam a sua qualidade, ficavam irreconhecíveis ou até desapareciam por completo. Outra solução de fixação surgiu através de pesquisas realizadas por Sir John F. W. Herschel (1792-1871), sobre a substância hipossulfito de sódio, actualmente conhecido por tiosulfato de sódio. Esta nova descoberta quebrava com a acção da luz no suporte, não alterando mais a imagem registada. Esta substância de fixação rapidamente se difundiu e toda a gente passou a utilizá-la, incluindo Daguerre.

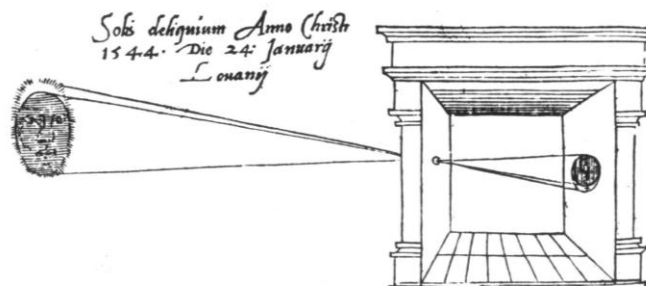


Figura 1 - Esquema alusivo à observação de um Eclipse Solar através da Câmara Escura

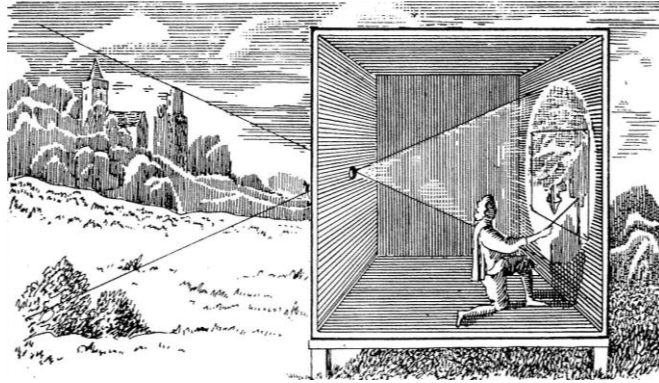


Figura 2 - Câmara Escura

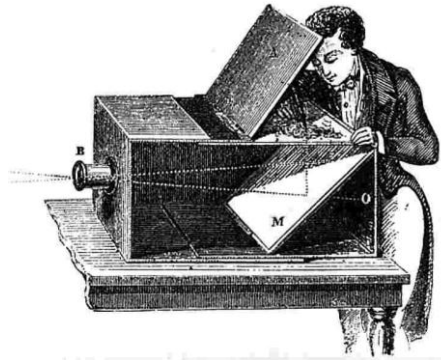


Figura 3 - Câmara Escura com Espelho a 45ª



Figura 4 - Câmara Lúcida



Figura 5 - Vista da Janela em Le Grás. Saint-Loup de Varenne, Chalon sur-Saône.  
1928. Nicephore Niépce.

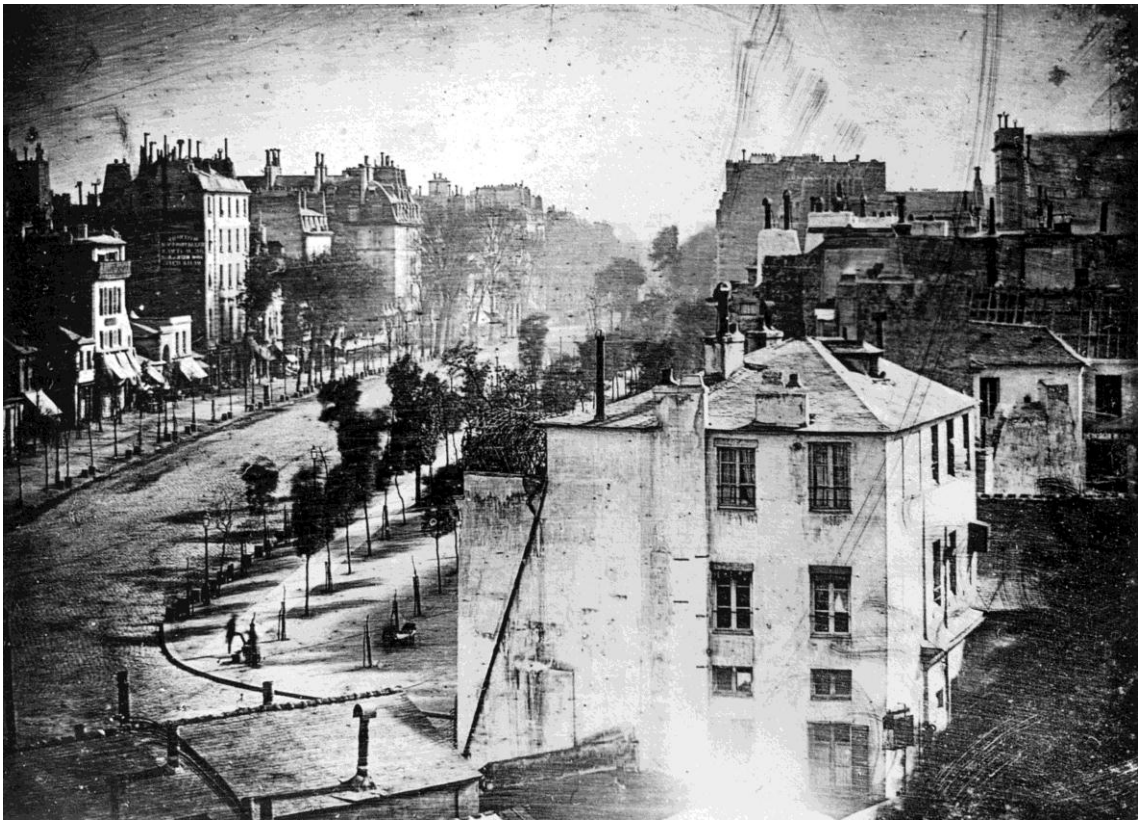


Figura 6 - Boulevard du Temple. Paris, França. 1838. Louis Daguerre.



Figura 7 - El Bódegón. 1837. Louis Daguerre



Figura 8 - Photogenic Drawing de uma planta. 1835-1845. William Henry Fox Talbot

### 3. Um Inventário Fotográfico da Arquitectura

Desde os primórdios da fotografia, que a arquitectura é modelo e objecto de representação fotográfica. Fruto de dificuldade técnica em registar pessoas ou elementos em movimento, devido aos longos tempos de exposição necessários para a realização de uma fotografia, a arquitectura, pela imobilidade que lhe é característica, tornou-se o elemento ideal de registo fotográfico. Esta dificuldade sentida inicialmente e que a arquitectura resolveu, fez com que esta se transformasse no elemento principal, do qual a fotografia foi dependente. Para comprovar esta dependência, foi visível em meados do século XIX, a criação de vários movimentos e comissões, com o objectivo de fotografar monumentos, não só na Europa como por todo o mundo. Entre estes, destacamos as *Excursions Daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe (1841-1843)*, reunidas por Noël Paymal Lerebours (1807-1873) e a *Mission Héliographique (1851)*, organizada pela *Commission des Monuments Historiques*, em França.

Estas comissões davam a conhecer o espólio arquitectónico de cada nação através do registo documental fotográfico, com o objectivo de servirem para futuras actividades de restauro a que estes monumentos estivessem sujeitos. Assim era possível ter uma fotografia do monumento em bom estado e esta, poderia ser utilizada (como base) no caso de ser necessário proceder a actividades de restauro.

Nos sub-capítulos seguintes iremos abordar alguns dos períodos mais marcantes na fotografia de arquitectura, percorrendo a história de ambas as artes, começando pela fotografia documental, onde os movimentos mencionados anteriormente se inserem, abarcando também o modernismo, o humanismo, até aos nossos dias.

#### 3.1. A Fotografia Documental

A fotografia, segundo Philippe Dubois (n.d) “[...] não pode mentir [...]”<sup>21</sup>. Ela atesta um facto, um acontecimento e é portanto um testemunho da realidade. Documento<sup>22</sup>, segundo o dicionário de língua portuguesa é uma prova, um testemunho, uma confirmação. Podemos então dizer que a autenticidade de que a fotografia é detentora, é o que lhe confere o estatuto de documento. Já como Henry Matisse (1869-1954) dizia, “[...] la fotografía debe registrar y darnos documentos.”<sup>23</sup>. Deste modo podemos concluir que toda a fotografia pode ser um documento, na medida em que esta regista com veracidade elementos da realidade.

Contudo foi só nos finais do século XIX, princípios do século XX, que o termo documental atribuído à fotografia, começou a ser mais utilizado.

---

<sup>21</sup> Philippe Dubois in *O Acto Fotográfico*. Lisboa, 1992, p. 19

<sup>22</sup> “documento”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [linha 2], 2008-2014, <http://www.priberam.pt/dlpo/documento> [consult. em 14 Abril 2014]

<sup>23</sup> Beaumont Newhall in *Historia de la Fotografia*. Barcelona, 2002, p. 235

A grande afluência de imigrantes que chegavam a Nova Iorque no início do século XX, permitiram que o sociólogo Lewis Wickes Hine (1874-1940) os fotografasse. Estas fotografias serviriam, segundo Hine, como instrumento de investigação e de comunicação das suas conclusões a terceiros. Desde a sua chegada que os acompanhou, retratou as suas vivências, as suas casas, os seus locais de trabalho e os seus filhos. Preocupava-se com o bem-estar destas pessoas necessitadas e marginalizadas pela sociedade. Por isso, considerava que ao fazer as suas fotografias, não estava só a documentar uma realidade, estava também a produzir uma crítica a uma sociedade com os seus vícios, perante estas minorias pobres. Um conjunto de fotografias na qual a crítica resultou positivamente foi em relação às fotografias de crianças que trabalhavam em fábricas de algodão e outras, exploradas aos olhos da sociedade. Este trabalho fotográfico permitiu a criação de leis contra o trabalho infantil. Apesar de Hine entender que pelas razões referidas anteriormente, as suas fotografias eram subjectivas, ele apenas se limitava a representar o que a realidade lhe oferecia, não passando de meros documentos.

Destacamos também as fotografias da construção do Empire State Building (1930-1931) em Nova Iorque. Estas, com a sua beleza e espectacularidade, apenas documentam a evolução construtiva de um dos edifícios mais importantes de Nova Iorque, assim como a perigosidade do trabalho a que os operários estavam sujeitos.

Contudo, esta beleza presente na fotografia documental não fazia sentido para alguns autores, como John Grierson (1898-1972), um dos mais ilustres nomes do documentário (como filme), que afirmou que “[...] *el documental fue desde el comienzo [...] un movimiento «antiestético»*”<sup>24</sup>.

Em virtude da crise agrícola e tendo em conta o que a fotografia se propunha mostrar a realidade, foram realizados alguns programas fotográficos com o intuito de melhorar as condições de vida das pessoas. Um desses programas estava inserido no *Farm Security Administration*. Este programa, desenvolvido em 1935, por ordem do presidente dos Estados Unidos da América, Franklin Roosevelt (1882-1945), visava a documentação da vida rural, das actividades agrícolas exercidas, das vivências do povo norte-americano, assim como das suas casas e tradições, através de fotografias. O *FSA* tinha por objectivo procurar soluções que permitissem ultrapassar a crise agrícola que se vivia nos Estados Unidos da América naquela época. Desta excursão fotográfica fizeram parte Walker Evans (1903-1975), Dorothea Lange (1895-1965), Ben Shahn (1898-1969), entre outros. Estavam incumbidos de retratar as vivências antes e depois de serem aplicadas as reformas agrícolas, para compararem e perceberem se havia algum tipo de evolução e melhoria das condições de vida.

Fora deste programa, encontramos fotógrafos, como Berenice Abbott (1898-1991), que retratou vivências na cidade de Nova Iorque, e Margaret Bourke-White (1904-1971), cujo contributo foi importante para a caracterização da sociedade norte-americana, quando realizou as fotografias sobre a província de Muncie (actual Indiana), onde não só mostrou a

---

<sup>24</sup> Beaumont Newhall in *Historia de la Fotografia*. Barcelona, 2002, p.238

cidade de todos os ângulos possíveis, como também denunciou as diferenças dos locais frequentados por ricos e pobres.

Na Europa, mais concretamente na Alemanha, destaca-se o fotógrafo August Sander (1876-1964). Com um reportório diferente dos casos anteriormente mencionados, este fotógrafo realizou um projecto intitulado de *Citizens of the 20<sup>th</sup> Century*. Neste projecto apareciam fotografias de todo o tipo de pessoas, diversas profissões, ofícios ou negócios, assim como grupos políticos ou sociais. Não deixa de ser uma fotografia documental, visto que o seu objectivo era retratar uma grande variedade de pessoas e profissões, que existem numa sociedade.



Figura 9 - Sadie Pfeifer, A Cotton Mill Spinner. Lancaster, South Carolina. 1908. Lewis Hine



Figura 10 - Child Labourers. Macon, Georgia. 1909. Lewis Hine.



Figura 11 - Laying Beams. Empire State Building Construction, Nova Iorque. 1931. Lewis Hine.



Figura 12- Icarus Atop Empire State Building. Empire State Building Construction, Nova Iorque. 1931. Lewis Hine



Figura 13 - Cotton Pickers. Pulaski County, Arkansas. 1935. Ben Shahn

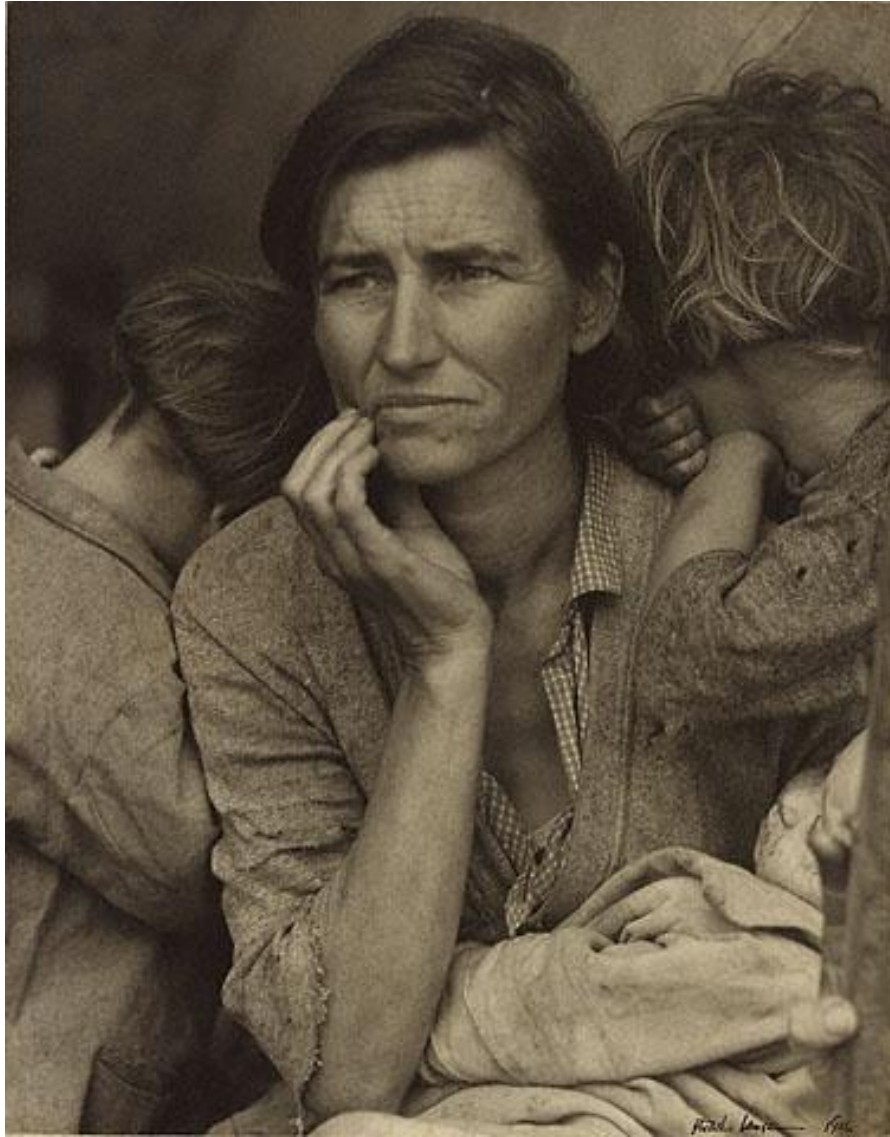


Figura 14 - Migrant Mother. Nipomo, Califórnia. 1936. Dorothea Lange



Figura 15 - Flood Refugee encampment at Forrest City, Arkansas, 1937. Walker Evans



Figura 16 - Pike and Henry Streets. Manhattan. 1936. Berenice Abbott



Figura 17 - Mayor Rollin H. Bunch, mayor of Muncie, at home. Muncie. 1937. Margaret Bourk-White



Figura 18 - Young Farmers, Coleção Citizens of the 20th Century. 1914. August Sander



Figura 19 - Bricklayer's Mate, Coleção Citizens of the 20th Century. 1928. August Sander



Figura 20 - Pastry Cook, Coleção Citizens of the 20th Century. 1928. August Sander

### 3.1.1. Édouard Baldus. A importância do alçado e da imagem frontal

Como já foi mencionado anteriormente, embora o termo documental só tivesse sido aplicado à fotografia nos finais do século XIX, em meados do mesmo século, este tipo de fotografia já era feito, em relação à arquitectura. Embora não se tivesse estipulado que estas fotografias eram documentais, não passam de registos que traduzem uma realidade arquitectónica ao nível dos monumentos históricos, e que não pretendem revelar mais do que a variedade de edifícios que existiam por todo o mundo, com o simples objectivo de estes “documentos” servirem de auxílio em reconstruções ou reabilitações. Assim sendo, abordamos seguidamente um dos fotógrafos que se destacou neste registo fotográfico.

Édouard Baldus (1813-1889), juntamente com mais quatro outros fotógrafos, Henri Le Secq (1818-1882), Hippolyte Bayard (1801-1887), Gustave Le Gray (1820-1884) e Auguste Mestral (1812-1884), foram os escolhidos para fotografarem a *Mission Héliographique* realizada em França no decorrer do ano de 1851. Esta missão tinha como objectivo proceder à documentação do património arquitectónico francês, não só para que estes registos fotográficos servissem futuramente para a identificação dos monumentos que necessitassem de obras de restauro urgentes, mas também para fotografar os mais belos e os mais importantes monumentos franceses.

Baldus foi o fotógrafo que mais se destacou pelo modo como fazia os seus registos. A sua maneira particular de fotografar o património arquitectónico difere dos restantes, pois “[...] Baldus [...] *described the building more as a flat architectural elevation than as a perspective rendering [...]*”<sup>25</sup>, aproximando-se da representação rigorosa do desenho arquitectónico. Frequentemente apresentava os edifícios numa vista frontal, embora raras vezes, dependendo da volumetria do edifício, optasse por uma representação em perspectiva.

Era portanto no registo frontal, que o edifício se devia destacar pela sua grandiosidade, significado e presença como monumento. Partindo destes pressupostos, Baldus procurava abstrair o edifício do seu contexto natural, individualizando-o e isolando-o num plano de fundo vazio, eliminando toda a profundidade de campo. Quando possível, procurava um ponto ligeiramente elevado, normalmente através de outros edifícios circundantes, que permitia a centralização da fachada na fotografia. Considerava a luz importante na relação que mantém com o edifício, na medida em que esta é reveladora de detalhes e portanto da geometria arquitectónica do edifício, transformando a arquitectura num *playground* da luz.

---

<sup>25</sup> Daniel Malcolm, 1994, “The Photographs of Edouard Baldus” [e-book], Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art], p. 32  
Disponível em  
<http://books.google.pt/books?id=0jELJKoeovcC&printsec=frontcover&dq=The+Photographs+of+Edouard+Baldus&hl=pt-PT&sa=X&ei=0gb5U-uAA9Sf7AbhloHoDw&ved=0CB4Q6AEwAA#v=onepage&q=flat%20architectural&f=false> [consult. 16 Maio 2014]



Figura 21 - Pavilhão Sully, Novo Louvre. França. 1857. Édouard Balbus



Figura 22 - Imperial Library do Louvre. Paris, França. 1856-57.  
Édouard Baldus



Figura 23 - Railroad Station. Toulon, França. 1861 (ou depois). Édouard Baldus

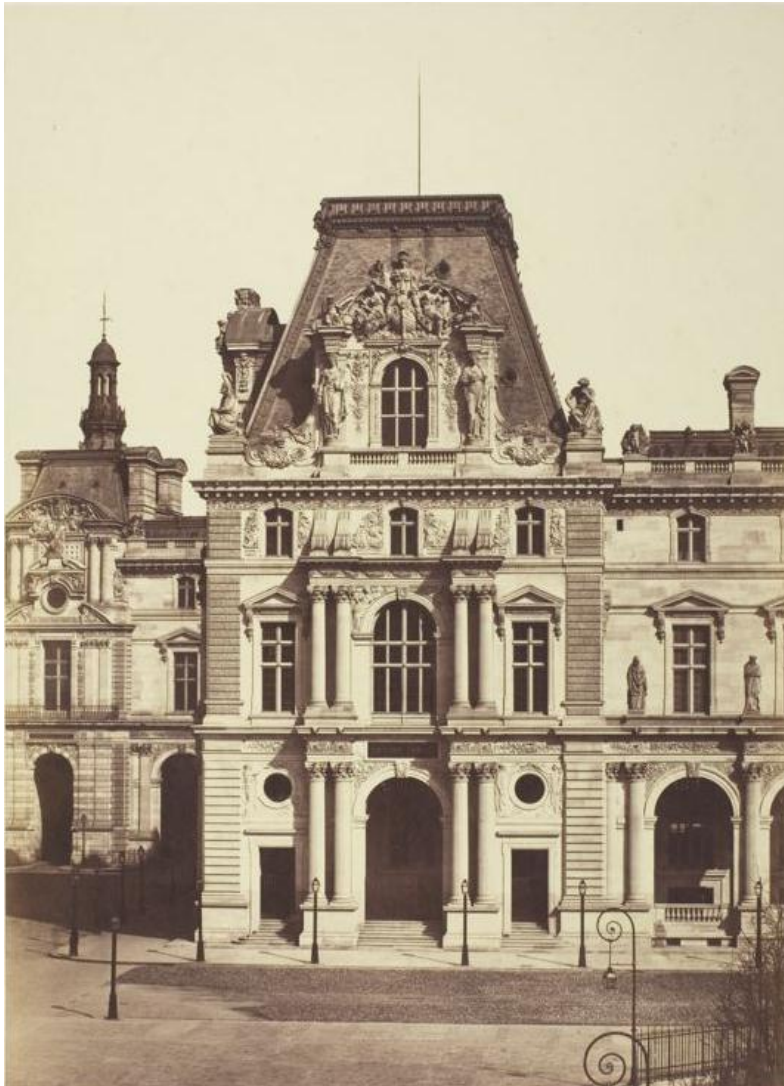


Figura 24 - Las Tuileries. França. 1955-57. Édouard Balbus

### 3.1.2. Eugène Atget. O fotógrafo da cidade

As evoluções da urbe e as suas mudanças fizeram com que a cidade passasse a ser objecto da fotografia. A tomada de consciência da efemeridade de alguns elementos fez com que alguns fotógrafos se preocupassem com este registo, procurando manter na memória a cidade antiga a qual estiveram sempre habituados. Um dos fotógrafos que melhor fez este registo documental foi Eugène Atget, o mais conhecido fotógrafo das ruas e subúrbios da cidade de Paris.

Jean Eugène Auguste Atget (1857-1927) antes de ser fotógrafo passou por diferentes áreas, entre as quais marinheiro, actor itinerante e pintor. Depois de em todas elas ter fracassado e de não querer abandonar a vertente artística, procurou outro meio onde se pudesse expressar. A fotografia foi a resposta e em 1898, abriu o seu estúdio onde era possível ler “*Documents pour artistes*”<sup>26</sup>. A ideia de Atget era vender os seus “*documentos*”<sup>27</sup> (como eles chamava), a artistas, principalmente surrealistas, que os iriam usar como base para a realização das suas obras de arte. Além disso, vendeu ainda grande parte das suas fotografias ao governo francês, assim como a museus e a bibliotecas da cidade francesa. Embora nunca tenha alcançado visibilidade, Atget é actualmente um dos fotógrafos mais conhecidos pelas suas fotografias da cidade de Paris, que apesar de apenas retrarem o quotidiano banal, mostram uma intenção de o guardar na memória, despertando a nossa atenção e cativando o nosso interesse.

Completamente rendido à fotografia, Atget retratou a cidade de Paris durante 29 anos, sempre com a mesma paciência e dedicação, onde fotografou não só as suas ruas, ambientes e vazios urbanos, como também parques, igrejas, monumentos, detalhes de portas, janelas e vitrinas de lojas. Procurava sempre fotografar tudo. Era “[...] *un coleccionista* [...]”<sup>28</sup>, um “[...] *hacedor de imágenes* [...]”<sup>29</sup>. O seu maior projecto fotográfico intitulava-se de “*Veille Paris*”<sup>30</sup> e consistia em documentar a cidade antiga de Paris, numa época em que a evolução e o progresso se faziam rapidamente, mantendo a cidade em constante mudança e a um ritmo acelerado de construção e desconstrução, transformando em efémero tudo o que antes parecia eterno.

Atget tinha noção desta efemeridade e fragilidade presente na sua cidade e portanto, pretendia fotografar o máximo possível as suas características, antes que estas desaparecessem para sempre, tanto fisicamente como na memória das pessoas que ali habitavam. Assim, a fotografia permitiu-lhe manter esse registo até à actualidade guardando uma velha Paris, eternamente disponível a quem quisesse observá-la.

A sua metodologia começava por fotografar logo pela manhã, quando surgia no céu a primeira luz. Esta luz ténue, suave e subtil, atribuía às suas fotografias um ar melancólico, sereno e calmo. Além disso, era nesta altura que as ruas se encontravam desertas e ele podia

---

<sup>26</sup> Beaumont Newhall in *Historia de la Fotografía*. Barcelona, 2002, p.195

<sup>27</sup> Gabriel Bauret in *A Fotografia - História - Estilos - Tendências - Aplicações*. Lisboa, 2006, p. 26

<sup>28</sup> Beaumont Newhall in *Historia de la Fotografía*- Barcelona, 2002, p.195

<sup>29</sup> *Ibidem*

<sup>30</sup> Könemann Verlags GmbH & Aperture Foundation in *Eugène Atget*. Nova Iorque, 1997, p.8

fotografar à vontade, longe dos olhares dos curiosos. Esta solidão característica nas suas imagens, dá ênfase ao desaparecimento iminente da cidade, em prol da evolução de uma urbe moderna e em exponencial crescimento e desenvolvimento. Mostra que apesar de esvaziada de pessoas, aquele espaço outrora foi um lugar de vivências e de partilhas. Esta cidade em vias de extinção, a “*Veille Paris*”<sup>31</sup>, em oposição à nova cidade, está carregada de sentimentalismo e nostalgia, que Atget regista como se de um poema se tratasse. A presença de elementos quotidianos e com os quais as pessoas se servem, permitem atribuir qualidades humanas às suas fotografias, sem ser obrigatória a presença de um ser humano, contribuindo assim para o adensar da problemática do abandono e contínuo desaparecimento da cidade.

Atget nunca fotografava ao acaso. Era um acto totalmente deliberado, no qual ele impunha a sua maneira de ver os espaços urbanos.

Atget tornou-se um importante e conhecido fotógrafo, na medida em que foi o primeiro a realizar um projecto documental, tão detalhado e descritivo, fazendo parte do seu espólio fotográfico cerca de 10.000 negativos. As suas fotografias registam de uma maneira única o progressivo desaparecimento da urbe parisiense desde os finais do século XIX até ao ano de 1927, ano da sua morte. No entanto nunca teve a noção do valor artístico da sua obra, que foi dada a conhecer pela fotógrafa Berenice Abbott.

---

<sup>31</sup> Könemann Verlags GmbH & Aperture Foundation in *Eugène Atget*. Nova Iorque, 1997, p.8



Figura 25 - Cour, Rue de Valence (Arnold H. Crane Collection). 1922. Eugène Atget



Figura 26 - Cour Saint Gervais et Protais (Philadelphia Museum of Art).  
1899. Eugène Atget



Figura 27 - Untitled (Arnold H. Crane Collection), Eugène Atget,

### 3.1.3. Bernd e Hilla Becher. A arquitectura como escultura

Mais recentemente, já no século XX, a fotografia documental de arquitectura volta a sobressair, desta vez pelas mãos dos fotógrafos alemães Bernd (1931-2007) e Hilla Becher (1934).

Bernd Becher nasceu no ano de 1931 na cidade de Siegen, na Alemanha. Estudou na Academia de Artes de Estugarda e depois na Academia de Artes de Dusseldorf. Hilla nasceu em Potsdam em 1934. Estudou fotografia na Academia da Artes de Dusseldorf, onde conheceu Bernd. Começaram a fotografar juntos em 1959 e assim se mantiveram durante cerca de 50 anos. As suas fotografias denotavam um grande interesse pela arquitectura industrial.

Este tipo de estruturas, ou “*arquitecturas sem arquitectos*”<sup>32</sup>, era o que os cativava. As suas formas duras<sup>33</sup>, puras, simplicistas e intrigantes, com detalhes ricos, irradiavam beleza, as quais Bernd e Hilla não queriam deixar de captar.

Devido à destruição resultante da 2ª Guerra Mundial (1939-1945), A Alemanha perdeu grande parte da sua capacidade industrial e económica. Contudo, tendo em conta a dificuldade que tiveram em voltar-se a erguer como potência, principalmente devido às políticas criadas pelos aliados, ocorre nas décadas de 50 a 70 do século XX uma reestruturação industrial por todo o país, reactivando e melhorando algumas das fábricas e indústrias já existentes e criando novos complexos e edifícios industriais que proporcionassem um rápido avanço da economia alemã. Existia portanto, um excedente de edifícios industriais (velhos e novos), os quais contribuíram para o aumento do interesse do casal Becher em relação a essas tipologias. Este elevado interesse fez com que estes percorressem não só a Alemanha, mas também outros países da Europa.

Os edifícios fotografados por eles eram essencialmente silos, torres de extracção, depósitos de água, gasómetros, altos-fornos, bombas de óleo, entre outros, sempre com um nível estético presente e elevado<sup>34</sup>, permitindo a transcendência do objecto arquitectónico a objecto escultórico.

“*[...]a ideia é criar famílias de objectos*”<sup>35</sup>, disse Bernd Becher. Foi a partir deste conceito que se desenvolveu todo o trabalho destes fotógrafos. A ideia de documentar várias “*Tipologias de Edifícios Industriais*”<sup>36</sup>, isto é, várias estruturas industriais, permitia a criação

---

<sup>32</sup> Instituto para Relações com o Estrangeiro, Estugarda in *Distância e proximidade, Estugarda*, 1996/2004, p.4.

<sup>33</sup> Por formas duras entende-se que a forma industrial não se traduz por uma forma suave. É uma forma directa, em bruto, sem elementos que distraiam do objecto principal. Os edifícios industriais apresentam uma imagem forte e intimidante pelas suas formas e materiais construtivos.

<sup>34</sup> Na medida em que os fotógrafos aceitam que existe estética nos edifícios industriais que registam. Para os Becher, estes edifícios apresentam uma estética, não só referente à forma, mas também pelo modo como eles os tornam comparáveis, catalogando-os e colocando-os num lugar de destaque. Permitem que eles sejam vistos como um conjunto e independentemente de serem edifícios industriais, eles têm a capacidade de os transformar em esculturas, conferindo-lhes beleza.

<sup>35</sup> Instituto para Relações com o Estrangeiro, Estugarda in *Distância e proximidade, Estugarda*, 1996/2004, p.6 *apud* Bernd Becher numa conversa publicada no catálogo da exposição «Un'altra obbiettività - Another objectivity», comissariada por J. F.Chevrier e James Lingwood, Paris, Centre National des Arts Plastiques, e Prato, 1989, p. 57.

<sup>36</sup> Tradução do autor: “*Typologien industrieller Bauten*”, nome da exposição realizada no *Museum für Fotografie* im Hamburger Bahnhof, Berlin, Germany, 2005

de um inventário, de uma “família” de objectos idênticos, que poderiam ser posteriormente comparadas entre si através das suas formas.

*“O que estes objectos têm em comum é o facto de terem sido construídos sem olhar a relações de escala e a preocupações ornamentais. A sua estética assenta no facto de terem sido criados sem qualquer intenção estética. Este tema tornou-se tão fascinante para nós, em virtude de edifícios que partilham as mesmas funções básicas assumirem uma tão grande variedade de formas. No fundo, procuramos ordená-los com o auxílio da fotografia e torná-los disponíveis para comparações.”<sup>37</sup>*

O objectivo era apenas este: documentar e comparar. Bernd e Hilla, nunca pretenderam “[...] transformar em relíquias estes velhos edifícios industriais, mas sim criar uma sequência mais ou menos completa das suas diferentes formas construtivas [...]”.<sup>38</sup> afastando-se da intenção de conservação dos diferentes edifícios.

Tipologias de edifícios industriais, consistia assim na colecção de diferentes tipo de edifícios, comparáveis através da sua forma, e que estavam associados pela sua função. Eram dispostos em conjuntos de 9, 12 ou 15 fotografias, todas do mesmo tamanho, para facilitar a comparação entre eles.

Era então coerente que o mais importante na fotografia fosse o seu edifício, descurando tudo o resto que participava do espaço em redor. Deste modo, Bernd e Hilla Becher regiam-se por métodos e parâmetros rigorosos acerca do processo fotográfico. Estas práticas visavam a identidade das fotografias e tornavam mais fácil a observação e comparação.

O primeiro parâmetro a referir, é a inexistência de pessoas nas suas fotografias. O objectivo era mostrar o edifício, assim como a funcionalidade arquitectónica e estrutural e não o trabalho humano que este implicava e que lhe estava associado. Assim, a representação humana era entendida como uma distração do assunto principal e do que realmente importava.

O segundo parâmetro que torna inconfundível a fotografia dos Becher é o que torna possível a comparação de todas as fotografias e defini-las como a uma família. Assim, a utilização da mesma perspectiva, do mesmo ponto de vista, ligeiramente elevado em relação à linha do horizonte, permitem esta união.

O terceiro parâmetro também sempre presente remete para as condições climatéricas nas quais foram realizadas as fotografias. A presença assídua do céu nublado, associado a uma luz constante, difusa e uniforme, permite a ausência de sombras e confere um ar dramático à cena fotografada.

---

<sup>37</sup> Instituto para Relações com o Estrangeiro, Estugarda in *Distância e proximidade*, Estugarda, 1996/2004, p. 5

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 4

Por último e em analogia ao segundo parâmetro mencionado, remete para a redução da profundidade de campo que obriga o observador a não se distrair com o resto. Isto é, o edifício, como mais importante é representado ao centro, a linha do horizonte é praticamente inexistente, assim como a sua envolvente.

As suas fotografias são, portanto, puramente objectivas. Os fotógrafos não pretendem incutir-lhes nenhum tipo de sentimento, emoção ou nostalgia. Apenas querem retratar a realidade e criar um inventário de tipologias industriais, sujeitas a uma possível comparação e à criação de um grupo de edifícios específicos.

Os seus trabalhos fotográficos mostram que a fotografia é uma arte flexível e versátil, que consegue mostrar elegância, beleza e componente estética em qualquer representação que faça, mesmo como instrumento documental de edifícios arquitectónicos ou industriais.



Figura 28- Widing Towers. 1966-97. Bernd e Hilla Becher



Figura 29 - Framework Houses. 1959-71. Bernd e Hillha Becher

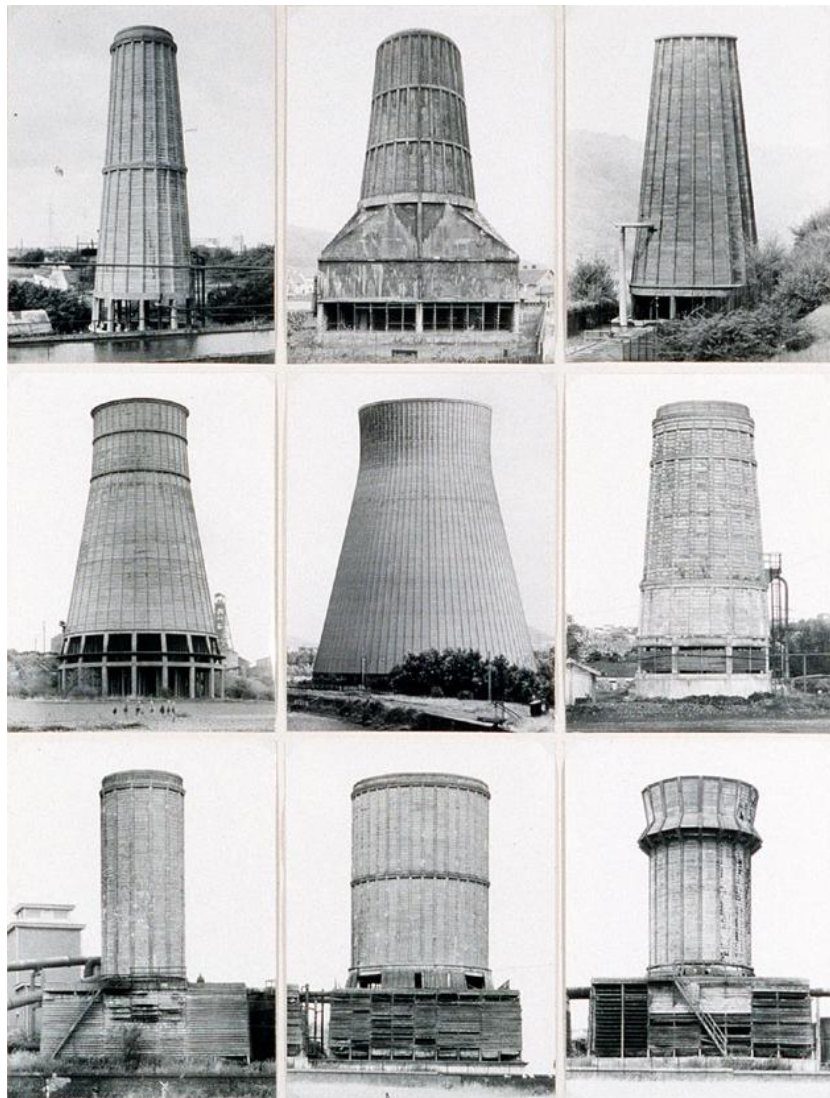


Figura 30 - Concrete Cooling Towers. Alemenha. 1972.  
Bernd e Hilla Becher

### 3.2. A Arquitectura Modernista. Uma nova dimensão fotográfica

Com a crescente evolução industrial, não só os aparatos tecnológicos se modificaram como também a estrutura citadina se alterou. Com estas mudanças registadas no final do século XIX, a fotografia, aparato tecnológico que tinha aparecido ainda na primeira metade do presente século, torna-se um instrumento importante no registo e documentação destas alterações da urbe. As constantes demolições e construções a que a cidade esteve sujeita eram o modelo para a prática da fotografia. Assim a fotografia acompanha não só as mudanças territoriais, como a evolução construtiva da arquitectura e engenharia, através da inserção de novos materiais de construção, como o aço, o vidro e o betão, bem como todo o processo de construção de um edifício.

Com esta aproximação da arquitectura com a fotografia, ainda que meramente documental, a arquitectura começava a ter um lugar com maior destaque na fotografia.

A introdução do movimento modernista e conseqüentemente a utilização de novos materiais de construção por parte da arquitectura e da engenharia, definia na paisagem urbana um novo tipo de edificação, com novos e diferentes elementos que a fotografia procurava captar. Não obstante, não era suficiente a fotografia responder documentalmente a estes novos cânones e padrões não só estéticos como construtivos. Para triunfar, tinha obrigatoriamente de alterar o seu propósito, procurando representar a arquitectura com o objectivo de ser elevada a arte. Passa a ser objecto de divulgação arquitectónica, um meio de “comercialização” e ostentação não só da obra, como do seu autor. “*A pouco e pouco a fotogenia (a arte de ficar bem representado na fotografia) tomava conta da arquitectura exigindo uma escolha criteriosa de motivos [...]*”<sup>39</sup>, pormenores e perspectivas por parte do fotógrafo, de modo a que a arquitectura se destacasse.

Foi ainda no intervalo das duas guerras mundiais, que a fotografia passou a assumir um papel importante na transmissão e divulgação do edifício arquitectónico. O fotógrafo cria a cena e o cenário, e procura criar nela possíveis vivências humanas. Assim, “*o fotógrafo não só determina o que a audiência via, como também como o via*”<sup>40</sup>. Tendo em conta a credibilidade que desde sempre esteve associada à fotografia, esta encenação não era reconhecida como tal e o público em geral ficava entusiasmado com as fotografias que via da arquitectura, colocando-se no lugar da personagem representada, imaginando-se a viver nesses edifícios, fazendo prevalecer a imagem em relação ao objecto real. Como Susan Sontag afirma, “[...] a humanidade permanece [...] continuando a deleitar-se, como é seu velho hábito, com meras imagens de verdade.”<sup>41</sup> Com esta enorme divulgação, começam a aparecer as primeiras revistas de fotografia, como a *Life* (1936) nos EUA e a *Vu* (1928) em França, e algumas revistas especializadas em arquitectura e que utilizaram a fotografia como meio de transmissão da arquitectura, como a *DOMUS* (1928) em Itália, *L’Architecture*

---

<sup>39</sup> Bandeira, Pedro. *Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: Subjectividade das Imagens Arquitectónicas*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho. 2007, p.67

<sup>40</sup> ELWALL, Robert apud Oliveira, Ana Mafalda in *Fotografar Arquitectura*. 2012, p. 33

<sup>41</sup> Susan Sontag in *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa, 2012, p. 11

*d'Aujourd'hui* (1930) em França e a *DETAIL* (1961) na Alemanha. Neste período apareceram também algumas das maiores agências fotográficas, como a Magnum Photos que se mantém até aos dias de hoje.

Devido ao impacto que a fotografia veio a ter na sociedade moderna, esta tornou-se um meio fundamental de exposição de obras arquitectónicas e principal veículo de divulgação do movimento modernista. Apercebendo-se deste potencial, alguns arquitectos como Le Corbusier (1887-1965), Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) e Frank Lloyd Wright (1867-1959), fizeram uso da fotografia como método de exposição da arquitectura. Parcerias entre fotógrafos e arquitectos aumentam, nas quais, numa fase inicial era o arquitecto quem definia como queria que fossem realizadas as suas fotografias, assim como as diferentes perspectivas. Numa fase posterior, já na década de 50, alguns fotógrafos, tais como, Julius Shulman (1910-2009), Ezra Stoller (1915-2004) e Lucien Hervé (1910-2007), começam a destacar-se por fotografarem a arquitectura do seu ponto de vista pessoal, enaltecendo a obra, procurando mostrar e explorar novas perspectivas e novos contrastes dos edifícios.



Figura 31 - Looking Northwest from the Shelton. 1932. Alfred Stieglitz



Figura 32 - Foundations of Rockefeller Center. New York. 1932.  
Berenice Abbott



Figura 33 - Under the El at the Battery. New York. 1932. Berenice Abbott



Figura 34 - Casa da Cascata. Pensilvânia. Arquitecto Frank Lloyd Wright.  
Fotografia Bill Hedrich. 1937.

### 3.2.1. Julius Shulman. O cenário arquitectónico

Julius Shulman foi um dos fotógrafos de arquitectura mais conhecidos que trabalhou desde a década de 30, até ao aparecimento do pós-modernismo, na década de 90 do século XX. Shulman rendeu-se à arquitectura modernista do sul californiano com a qual ganhou protagonismo e a qual lhe deu estatuto de fotógrafo que melhor representou a “nova arquitectura”.

Como já foi mencionado anteriormente, nas décadas de 20 e 30 do século XX surgem na arquitectura novos elementos construtivos, novos paradigmas e modelos de construção, que se traduzem numa arquitectura mais limpa, mais transparente, económica e de construção fácil, onde reina o conforto e o convívio, “[...] *a place where outdoors and indoors [...] can happily coexist. [...]*”<sup>42</sup>. É por isso necessário mostrar ao mundo estes novos ideais, o que se produzia de diferente na arquitectura, alterando a maneira de pensar das sociedades. A fotografia aparecia aqui como um aliado nesta comunicação e mediação arquitectónica, sendo esta a maneira mais rápida e mais acessível a todos, encontrada para expor as novas construções. Deste modo, não só a obra como o autor ganham protagonismo e são reconhecidos pelos quatro cantos do mundo. A fotografia começa a ganhar terreno no campo da arquitectura, tornando-se quase mais importante que a própria obra ou construção.

Shulman fotografou desde o sul da Califórnia, aos EUA e ao Brasil, para arquitectos como Richard Neutra (1892-1970), Pierre Koenig (1925-2004), Raphael Soriano (1904-1988), Albert Frey (1903-1998), Paul László (1900-1993) e John Lautner (1911-1994), entre outros. As suas imagens, maioritariamente a preto e branco (considerado por muitos o melhor suporte para destacar o que realmente importava - a geometria, as transparências, os novos materiais - retratavam uma possível vivência e habitabilidade, que “convidava” os observadores a ‘trocarem’ de lugar com a personagem representada na fotografia. Ou seja, havia uma tentativa de mostrar através da fotografia como as pessoas se apropriavam do espaço e como desfrutavam dele, causando reacções como: “[...] *‘Gosh, I could lie down on that couch and take a nap [...]’*”<sup>43</sup>, ou “[...] *I’d love to sit at that table and have a dinner there [...]’*”<sup>44</sup>. Estava assim criado um cenário de vivência ideal, um sonho do modo de vida californiano, uma arquitectura (aparentemente) acessível a todos.

A fotografia da Case Study House #22 é um exemplo dessa criação de cena e cenário. A perspectiva escolhida por Shulman confere-lhe a visão de um possível observador e habitante da casa. O jogo de luz/ sombra por ele criados e a importância em manter a paisagem como plano de fundo, criavam um ambiente em perfeito equilíbrio e harmonia que a sociedade ambicionava.

---

<sup>42</sup> Virginia Postrel in *The Iconographer*, Disponível em, <http://vpostrel.com/articles/the-iconographer> [consult. 17 Maio 2014]

<sup>43</sup> *Ibidem*

<sup>44</sup> *Ibidem*

Shulman tinha a capacidade de ver e orientar o olhar do observador para o que realmente era importante a destacar numa obra arquitectónica, satisfazendo o arquitecto e regalando o olhar do observador.



Figura 35 - Skinner House. Califórnia. 1959. Fotografia Julius Shulman



Figura 36 - Convair Astronautics. San Diego, Califórnia. Arquitectos Pereira & Luckman Architects. Fotografia de Julius Shulman. 1958



Figura 37 - Case Study House #22. Los Angeles, CA. Arquitecto Pierre Koenig. Fotografía de Julius Shulman. 1960



Figura 38 - Frey House I. Palm Springs, Califórnia. Arquitecto Albert Frey.  
Fotografía Julius Shulman. 1953

### 3.2.2. Ezra Stoller. O edifício “stollerized”<sup>45</sup>

Ezra Stoller foi um fotógrafo que tal como Shulman, retratou o período modernista na arquitectura. Stoller nasceu em Chicago e estudou arquitectura na Universidade de Nova Iorque, onde desenvolveu o seu interesse pela fotografia.

Aproveitando o emergir das inovações construtivas do modernismo, Stoller procurava fotografar a arquitectura enfatizando as suas formas abstractas e as suas linhas esbeltas, relacionando-as com o espaço exterior, com a luz e com as interações humanas.

As suas fotografias consistiam assim, numa amálgama de vários elementos que conferem ao edifício uma tridimensionalidade característica de uma maneira particular de ver a arquitectura e de escolher o ângulo que melhor reproduz e identifica determinado objecto arquitectónico.

Para Stoller, “[...] não podemos ter boas fotografias de arquitectura sem boa arquitectura [...]”<sup>46</sup>. Por isso ele dizia “[...]I never claimed that my work is art. The art is the architecture.”<sup>47</sup>

Tudo na sua fotografia era deliberado. A importância da luz e a sua relação com os volumes, permitia criar jogos de luz/sombra que modelavam e conferiam nitidez ao espaço arquitectónico, assim como às suas formas. A procura pelo ângulo perfeito, que melhor representava a relação entre os diferentes materiais e a restante paisagem urbana, fez-se constantemente, de modo a criar fotograficamente espaços aprazíveis, onde as transparências ganham vida e a luz se apropria do espaço como uma melodia.

O preto e branco é o valor tonal sempre escolhido, pelo modo como este é capaz de revelar detalhes escondidos, de realçar os elementos construtivos, de enfatizar a luz e conferir texturas.

As suas fotografias proporcionam ao observador uma sensação de tridimensionalidade, e representam uma maneira individual de observar as formas e os espaços com a qual a arquitectura moderna nos presenteou. Procura dar ênfase ao seu ponto de vista através de uma imagem a preto e branco, aplicando tonalidades, luminosidade e texturas, conferindo-lhes protagonismo. Fotografou alguns dos edifícios do modernismo, como a Casa da Cascata e o Museu Guggenheim, de Frank Lloyd Wright, e o terminal TWA no Aeroporto J.F. Kennedy, do arquitecto Eero Saarinen.

Stoller aproveitou as inovações construtivas que o modernismo trouxe para a arquitectura, para fazer as suas fotografias. Portadoras de uma grande beleza, mostram-nos os pontos de

---

<sup>45</sup> Cécile Whiting in *Pop L.A.: Art and the City in the 1960s*, p.96, Disponível em <http://books.google.pt/books?id=lezzi4AFRtAC&pg=PA96&dq=stollerized&hl=pt-PT&sa=X&ei=GDF7U4XGlcWu7AbH0oGgAg&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q=stollerized&f=false>, [consult. 20 Maio 2014]

<sup>46</sup> Ezra Stoller in *Ezra Stoller: Modern Architecture Photographs, 1990* apud Pedro Novo in *Papel da Imagem Enquanto Veículo de Transmissão de Realidades com Potencial Estético*, Disponível em <http://pedronovarquitectos.blogspot.pt/2013/07/verdade-ou-consequencia.html>, [consult. 20 Maio 2014]

<sup>47</sup> Miller, Roland Foster, “Westchester Bookcase”, April 14, 1991, Disponível em <http://www.nytimes.com/1991/04/14/nyregion/westchester-bookcase.html>, [consult. 20 Maio 2014]

vistas escolhidos por ele. A geometria e a transparência tornam-se elementos importantes nas suas fotografias, pois evidenciam a harmonia de materiais usados pelo arquitecto. Para ele a arte está no arquitectura do próprio edifício pelo que o fotógrafo deve tentar mostrá-la. Muitos foram os arquitectos que recorreram ao trabalho de Stoller. Devido à sua capacidade técnica muitos eram aqueles que diziam que uma obra arquitectónica não se encontrava finalizada até ter sido “stollerizada”.

A mistura de todos os materiais era de forma harmoniosa e equilibrada., conferindo à fotografia um aspecto limpo e claro onde tudo se interligava e se relacionava entre si.



Figura 39 - Seagram Building. Nova Iorque. Mies Van der Rohe & Philippe Johnson Architects. Fotografia de Ezra Stoller. 1958



Figura 40 - John Hancock Center. Chicago, IL. SOM Architects. Fotografia de Ezra Stoller. 1970



Figura 41 - TWA Terminal, Aeroporto John F. Kennedy. Nova Iorque.  
Arquiteto Eero Saarinen. Fotografia de Ezra Stoller



Figura 42 - Notre Dame du Haute Chapel. Ronchamp, França.  
Arquitecto Le Corbusier. Fotografia Ezra Stoller

### 3.2.3. Lucien Hervé. O fotógrafo arquitecto

Lucien Hervé foi o fotógrafo que representou praticamente toda a obra de Le Corbusier até à morte deste. Corbusier disse acerca das suas fotografias que este possuía olhar e visão de arquitecto pelo modo como mostrava a sua interpretação espacial e entendimento da relação entre os vários elementos.

László Elkán dava por nome Lucien Hervé, nasceu a 1910 na Hungria. Apesar de ter sofrido influências das áreas artísticas, como a pintura, o desenho e a escultura, Hervé nunca recebeu directamente influência da fotografia. No entanto foi nesta vertente artística que desenvolveu a sua vida e trabalho. Devido ao seu fraco conhecimento em fotografia, era frequente que as suas imagens resultassem sub ou sobreexpostas, o que provocava a realização do dobro dos negativos, como meio de precaução.

No entanto, foram as suas fotografias e o seu método de registo que cativaram a atenção de Le Corbusier, um dos arquitectos mais importantes do modernismo. As suas fotografias da *Unité d'Habitation* de Marseille renderam-lhe os estatutos de fotógrafo com “*soul of an architect*”<sup>48</sup> e trabalho como fotógrafo pessoal do arquitecto.

O seu modo particular de fotografar, no qual é frequente a utilização de ângulos baixos e perspectivas oblíquas, resultam da interpretação pessoal que ele faz do espaço. Segundo Hervé, não é possível ser-se um fotógrafo de arquitectura, sem antes se perceber o espaço, apoderar-se dele como se nos pertencesse, circular na sua arquitectura, e compreender as relações que existem entre os diferentes espaços (interiores e exteriores), assim como a relação da luz com os volumes.

A luz aparecia como elemento importante, pois Hervé dava-lhe lugar de destaque, brincando com elevados contrastes de luz/sombra, onde os tons claros se assumem quase brancos e os tons escuros se assumem quase negros, enfatizando ritmos.

Hervé fotografava sobre a premissa de Mies “*less is more*”, no qual tudo o que não era essencial para a compreensão da obra arquitectónica era “esquecido”, ou seja, não era digno de ser fotografado. Esta compreensão era um dos objectivos a cumprir por Hervé: um fotógrafo deve sempre ver, compreender e dar a compreender. Assim, considera que a fotografia responde a dois níveis: a um nível visual, em que se observa uma realidade, e outro mental, onde o fotógrafo interpreta essa realidade, acrescentando à fotografia um “pedaço” seu. Deste modo, as fotografias eram objectos pessoais, que transmitem uma visão particular e um modo de experimentação espacial singular. Tendo em conta o referido anteriormente, é possível encontrar nas fotografias de Hervé, uma elevada carga poética e ao mesmo tempo, um rigor brutal. O modo como representa as texturas, as relações com os diferentes elementos que constituem o espaço (cheios, vazios, colunas, paredes, entre outros), a

---

<sup>48</sup> Beer, Oliver, 2004, “Lucien Hervé: Building Images” [e-book], [Los Angeles: Getty Research Institute], p.21

Disponível em

<<http://books.google.pt/books?id=Jd6ald0hSIC&pg=PP1&lpg=PP1&dq=lucien+herv%C3%A9&source=bl&ts=62gp1iuXXV&sig=rHfYHAzmjeBS2xIfYX48AkOL3SU&hl=pt-PT&sa=X&ei=YEJyU7mRDMqJhQeh0oG4AQ&ved=0CFoQ6AEwBTge#v=onepage&q&f=false>> [consult. 20 Maio 2014]

atenção que proporciona aos detalhes e os separa do todo, em prol da melhor compreensão deste, conferem às fotografias harmonia e equilíbrio.

Em relação a esta separação dos detalhes que Hervé fazia, Corbusier disse que “[...] *the details and the whole are one [...]*”<sup>49</sup>. E era isso que Hervé pretendia: os detalhes completam o todo e ajudam na sua compreensão. Separados das restantes fotografias, os detalhes não fazem sentido e não são compreendidos. É preciso observar tudo no seu conjunto, pois todos os elementos se interligam no espaço fotográfico desde a “[...] *form and substance, human being and space, are but one [...]*”<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Beer, Oliver, 2004, “Lucien Hervé: Building Images” [e-book], [Los Angeles: Getty Research Institute], p.14

Disponível em

<<http://books.google.pt/books?id=JJd6ald0hSIC&pg=PP1&lpg=PP1&dq=lucien+herv%C3%A9&source=bl&ots=62gp1iuXXV&sig=rHfYHAzmjeBS2xIfYX48AkOL3SU&hl=pt-PT&sa=X&ei=YEJyU7mRDMqJhQeh0oG4AQ&ved=0CFoQ6AEwBTge#v=onepage&q&f=false>> [consult. 20

Mai 2014]

<sup>50</sup> *Ibidem*, p.16



Figura 43 - Brasília. Arquitecto Óscar Niemeyer. Fotografia de Lucien Hervé. 1961



Figura 44 - Unité d'Habitation. Marseille, França. Arquitecto Le Corbusier.  
Fotografia de Lucien Hervé. 1952



Figura 45 - Unité d'Habitation. Nates - Rezé. Arquitecto Le Corbusier. 1954.  
Fotografía Lucien Hervé

### 3.3. Fotografia Humanista. A introdução de um novo elemento.

A fotografia humanista surgiu no período pós 2ª Guerra Mundial (1939-1945), em França e propunha-se fotografar o dia-a-dia da população francesa: as suas vivências e as coisas banais e comuns, às quais ninguém prestava muita atenção. Os primeiros fotógrafos que se dedicaram a este movimento foram Robert Doisneau (1912-1994) e Willy Ronis (1910-2009), que depois de terem fotografado o período das grandes guerras, onde registaram fotografias cheias de dor, de sofrimento e de morte, pretendiam agora deleitar-se com as possibilidades que o mundo mundano lhes oferecia. A fotografia humanista é isto mesmo. É a procura pela representação do ser humano no seu ambiente natural, no seu trabalho e na sua intimidade, conferindo-lhe a sinceridade e o respeito que lhe era característica. Carregadas de vivacidade e energia humana, os temas mais usuais a serem representados eram as crianças, os vagabundos, as pessoas nos seus locais de trabalho, o modo de estar nas ruas e a interacção humana.

Com o fim da 2ª Guerra Mundial, a França estava destruída e desolada. Os fotógrafos que se dedicaram a retratar o país nesta altura, pretendiam mostrar à população que mesmo estando nesse estado era possível a França erguer-se de novo. Ao mostrar as ruas, as pessoas e as suas vivências queriam que a população voltasse a sentir patriotismo e voltasse a sentir que era livre. Os afectos em locais públicos começaram a ser novamente mostrados, modelos da sociedade que os fotógrafos agradeciam que houvesse. Um destes exemplos é a fotografia de Robert Doisneau, *“Le Baiser de L’Hotel de Ville”*, que representa um casal jovem, apaixonado, a beijar-se numa rua em Paris.

Estas fotografias e outras que retrataram a sociedade francesa desta época, contribuíram para a evolução da nação francesa, tornando-se algumas delas ícones da mesma. A procura por uma redefinição de valores que se tinham perdido com a 2ª Guerra Mundial era grande e necessária para que a França se voltasse a erguer. O modo como estes fotógrafos registaram todos os elementos que tinham sido destruídos pela guerra, proporcionou um aumento de confiança e sentimentos de valorização, na sociedade em geral, que contribuíram para um crescimento mais rápido. Era a consagração de vários elementos num instante, instante que conferia importância a esses elementos.

Assistiu-se então a mudanças no objecto fotográfico. A presença humana e a valorização do banal torna-se fundamental para este novo período. Destacam-se fotógrafos como Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Robert Capa (1913-1954), William Eugene Smith (1918-1978), Dorothea Lange e René Burri (1933-), que se preocupam com a interacção das pessoas com a cidade, e como esta interacção era feita. Neste período surgem também algumas agências fotográficas, entra as quais a Magnum Photos, fundada por Cartier-Bresson, Robert Capa e outros dois fotógrafos. Segundo Bresson, *“Magnum is a community of thought, a shared human quality, a curiosity about what is going on in the world, a respect for what is going on*

*and a desire to transcribe it visually.*”<sup>51</sup>. Com a criação desta agência, estes fotógrafos pretendiam registrar tudo o que lhes apetecesse, sem estarem sujeitos a ordens superiores que determinavam os trabalhos a realizar, podendo assim, cobrir todo o tipo de acontecimentos que mais lhes interessavam.

Cartier-Bresson tornou-se um dos fotógrafos mais conhecidos do humanismo, pelo seu instante decisivo. Desde pequeno que foi um entusiasta da fotografia e considerava-a um novo meio de desenho, que ao contrário do desenho à mão, não poderia ser alterado depois de realizado. A sua habilidade com a máquina fotográfica valeu-lhe a capacidade de registrar momentos únicos, onde tudo se encontra em perfeito equilíbrio e harmonia.

Desde sempre fotografou aquilo que mais gostava, o impressionava e cativava, e como tal fotografou pessoas no seu quotidiano, nas suas vivências, como “[...]an animal in its habitat [...]”<sup>52</sup>. Nas suas fotografias, mostrava o que parecia ser a irrealidade da realidade, um momento quase impossível de registrar. Eram frequentemente lidas como obras do acaso, realizadas sem premeditação, quase de modo automático, como se de um equívoco se tratasse. No entanto, quando fotografava, Bresson procurava sempre o equilíbrio geométrico da cena e as suas fotografias estavam carregadas de uma beleza pura e intrigante.

Através da câmara, ele observava tudo em seu redor, procurando as relações entre os diferentes elementos do espaço e as diferentes formas que produziam uma harmonia perfeita, um conjunto geométrico e rigoroso. A sua atracção pela forma geométrica influenciava bastante na realização da fotografia. Fotografar era para Bresson, “[...]align the head, the eye and the heart. It's a way of life [...]”<sup>53</sup>.

As suas fotografias remetem-nos assim para uma paragem no tempo, uma fracção de segundo específica, um instante que mostra o mais significativo do tema retratado, um acontecimento cheio de expressão artística. Para ele, havia um instante decisivo em que a fotografia poderia ser feita. Esta fracção de segundo era o momento certo para se fazer a fotografia e o fotógrafo, tinha que estar sempre atento e esperar por esse momento para a realizar. Este momento traduz-se pela harmonia das formas, pela “[...]interplay of surfaces, lines and values [...]”<sup>54</sup>. Só assim, neste equilíbrio, é que é possível para o fotógrafo transformar as suas “[...]conceptions and emotions become concrete and communicable [...]”<sup>55</sup>.

---

<sup>51</sup> Magnum Photos, [em linha], disponível em: [https://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX\\_2&FRM=Frame:MAX\\_3](https://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_3), [consult. 11 Abril 2014]

<sup>52</sup> Henri Cartier-Bresson in *Words By Cartier-Bresson*, Disponível em: <http://www.americansuburbx.com/2009/07/theory-words-by-henri-cartier-bresson.html> [consult. 11 Abril 2014]

<sup>53</sup> Henri Cartier-Bresson Biography, disponível em [https://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_9\\_VForm&ERID=24KL53ZMYN](https://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL53ZMYN), [consult. 11 Abril 2014]

<sup>54</sup> Erica MacDonald in *Interview: Henri Cartier-Bresson - Famous Photographers tell How* (1958), disponível em <http://www.americansuburbx.com/2012/01/interview-henri-cartier-bresson-famous.html>, [consult. 11 Abril 2014]

Procurava sempre registar assuntos da vida mundana que normalmente a sociedade marginalizava, enfatizando e valorizando o banal e as formas simples, reconhecendo-as num determinado tempo e espaço, pois quando fotografamos lidamos com esses dois aspectos: o temporal e o espacial. Por isso, era importante para o fotógrafo apoderar-se do espaço e vivê-lo, assim como interagir com ele, compreender as suas características e o modo como as pessoas o apropriam.

Na fotografia de arquitectura, a união destes dois mundos, arquitectónico e humanista, foi uma mudança que não foi propriamente classificada, mas que deixou a sua marca. A representação fotográfica da arquitectura deixou de se tratar de uma encenação, algo de irreal, onde o foco principal era a obra arquitectónica em si, para dar mais atenção ao que se encontra em redor da obra e ao que interage directamente com esta. Passou-se a captar o espaço envolvente, as vivências dos seus habitantes e as relações que a obra arquitectónica originava e desenvolvia com a restante paisagem urbana, remetendo para uma visão particular do fotógrafo enquanto artista. Existe uma aproximação mais fiel com a realidade, e a arquitectura passou a ser vista como um elemento de conexão entre as pessoas e o mundo. Era importante mostrar o modo como as pessoas se apoderavam dos espaços e da própria arquitectura, como interagiam com os diferentes edifícios e como vivenciavam diferentes experiências. Os espaços tornam-se dinâmicos e transparecem a vida diária das sociedades. Esta conexão era tão natural e automática que os fotógrafos encontraram nela uma beleza digna de ser registada permanentemente.

Um dos fotógrafos que melhor registou o *interface* entre arquitectura e fotografia foi René Burri. Fotógrafo Suíço estudou artes aplicadas em Zurich, trabalhando depois como realizador de documentários e fotógrafo de guerra durante o seu serviço militar.

Teve como mentor Cartier-Bresson, vindo depois, no ano de 1955, ingressar na Agência Magnum Photos, onde trabalhou com Robert Capa e David Seymour (1911-1956), entre outros. Ao contrário do que se possa pensar, pelo facto de ter sido “discípulo” de Bresson, Burri, não partilhava da mesma opinião em relação ao momento decisivo. Contudo concordava que existia apenas a possibilidade de fotografar um determinado acontecimento, sob pena de este não se repetir, obrigando o fotógrafo a possuir alguma destreza e rapidez no manejo da câmara fotográfica. Esta câmara fotográfica era entendida como uma extensão do olho humano, o qual mostrava novas e diferentes perspectivas respondendo às curiosidades do fotógrafo.

Marcadamente fotojornalista, as fotografias que mais se destacam, são registos de pessoas ilustres, como activistas políticos, Che Guevara (1928-1967), artistas ou arquitectos, como Picasso (1881-1973) ou Le Corbusier. No entanto, a proximidade que desde sempre foi visível com o ser humano e a sua representação, permitiu-lhe expandir o seu reportório e abraçar um assunto diferente, inserindo-se na fotografia de arquitectura. Ao contrário do que é a representação pura e crua da obra arquitectónica em si, na qual nada mais interessa, Burri, recolhe através da sua máquina, as pessoas e os seus modos de vida e de interacção com os diferentes espaços. Fotografou a construção da cidade de Brasília, onde é possível entender a

importância do ser humano, não só dos trabalhadores durante a construção da mesma, assim como dos visitantes que vinham conhecer a nova cidade e acompanhar a evolução das obras. Fotografou também a Unité d' Habitation de Marseille e a Capela de Notre Dame du Haute em Ronchamp, ambas de Le Corbusier. Focou-se principalmente no modo como as pessoas viviam através dos espaços e os tornavam seus.

Registava o modo de apropriação e a vinculação que as pessoas criavam com os diferentes espaços arquitectónicos, interiores ou exteriores, assim como a interacção com a envolvente, sem contudo esquecer o objecto arquitectónico em si.

A sua abordagem à fotografia e mais concretamente à arquitectura, podemos dizer, passava primeiramente pela relação que a sociedade tinha com o próprio edifício. A arquitectura é feita para pessoas, para ser habitada e para ser vivida e como tal, fazia todo o sentido que essa relação tão importante transparecesse na imagem.



Figura 46 - Le Baiser de L'Hotel de Ville. 1950. Robert Doisneau.



Figura 47- Zoo de Berlin Est. Berlim. 1967. Willy Ronis



Figura 48 - Place de l'Europe, Gare Saint Lazare. Paris, França. 1932. Henri Cartier Bresson



Figura 49 - Children play in Ruins. Sevilha, Espanha. 1933. Henri Cartier Bresson

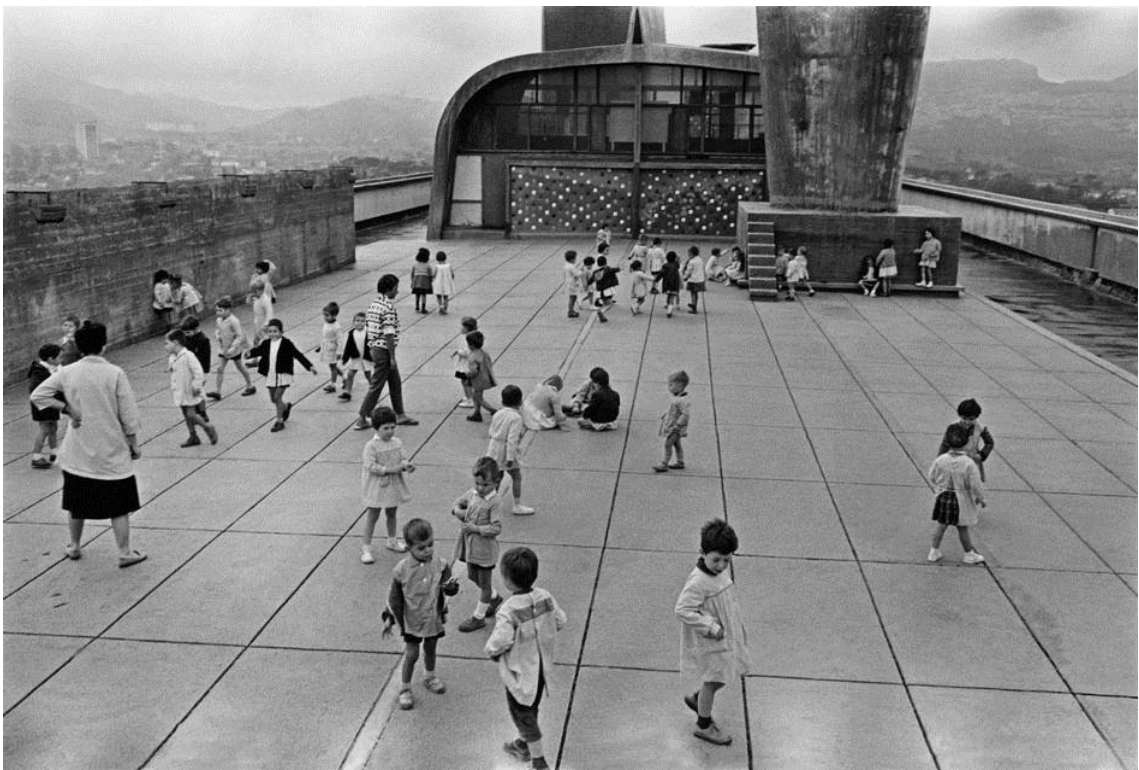


Figura 50 - Unité d'Habitation. Marseille, França. Arquitecto Le Corbusier. Fotografia René Burri, 1959



Figura 51 - Construção de Brasília. Brasília, Brasil. 1960. René Burri



Figura 52 - Brasília, Brasil. René Burri. 1960



Figura 53 - Brasília, Brasil. René Burri. 1960

### 3.4. Fotografia Contemporânea. A nova imagem.

Vivemos numa era de imagens, onde estas se tornaram o principal meio visual de comunicação e as quais exigem cada vez mais atenção por parte da sociedade do que anteriormente. Actualmente, as sociedades consomem “[...] *imagens a um ritmo cada vez mais acelerado [...]*”<sup>56</sup> obrigando a uma constante produção de imagens: quanto mais se consome, maior a necessidade da criação de novas imagens. No entanto, o Homem deveria utilizar as imagens como meio auxiliar na compreensão do mundo, servindo-se destas “[...] *em função do mundo [...]*”<sup>57</sup>. Ao invés disso, “[...] *passa a viver em função de imagens [...]*”<sup>58</sup>, tornando-se um ser acrítico em relação a este grande meio visual, não o compreendendo e aceitando-o inquestionavelmente. “*Fotografar é apropriamo-nos da coisa fotografada*”<sup>59</sup>, o que leva o homem a pensar que possui o mundo só pela simples observação das imagens que o representam. É como se “*coleccionar fotografias [...]*”<sup>60</sup> implicasse “[...] *coleccionar o mundo*”<sup>61</sup>. Assim, a fotografia como meio visual e de criação de imagens, tem vindo juntamente com as restantes imagens, a transformar-se num elemento fundamental da vida quotidiana, sem o qual a sociedade já não consegue viver. O acto de fotografar tornou-se num acto tão banalizado e tão frequente que está praticamente acessível a toda a gente e toda a gente o pratica como se se tratasse de algo imprescindível para a vivência diária, como um ritual de enquadramento na sociedade. Basicamente, a produção de imagens tornou-se tão importante e indispensável no nosso quotidiano, que tudo o que existe, “[...] *existe para acabar numa fotografia [...]*”<sup>62</sup>. No entanto a maioria destas fotografias não passam de meros registos documentais da realidade nunca sendo considerados objectos de arte e não servindo para nada mais do que ilustrar o álbum diário da vida do ser humano, como ser presente numa sociedade consumista.

Com a contínua evolução e com o início na era digital, a fotografia possibilitou novos métodos de produção fotográfica, tanto ao nível do registo, como em relação à pós-produção. No entanto, algumas das técnicas que no presente século foram melhoradas já eram bastante utilizadas anteriormente nos séculos XIX e XX. Um desses exemplos é a manipulação digital. As primeiras manipulações surgiram quando “[...] *em meados dos anos 40 do século XIX, um fotógrafo alemão inventou a primeira técnica de retocar o negativo [...]*”<sup>63</sup>. A descoberta desta técnica permitiu às pessoas ficarem a saber que a fotografia podia mentir e adulterar a realidade, através da melhoria dos negativos e consequentemente permitia a alteração dos objectos registados. Mais tarde com a introdução do surrealismo, surgem as primeiras fotomontagens e colagens realizadas com negativos. Destes processos, distinguimos Man Ray (1890-1976) e László Moholy-Nagy (1895-1946). Ambos introduziram processos fotográficos

---

<sup>56</sup> Susan Sontag in *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa, 2012, p.14

<sup>57</sup> Vilém Flusser in *Ensaio Para Uma Futura Filosofia da Fotografia*. Lisboa, 1985, p.7

<sup>58</sup> *Ibidem*

<sup>59</sup> Susan Sontag in *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa, 2012, p.12

<sup>60</sup> *Ibidem*, p.11

<sup>61</sup> *Ibidem*, p.11

<sup>62</sup> *Ibidem*, p.26

<sup>63</sup> *Ibidem*, p.88

que não necessitavam obrigatoriamente da utilização da câmara escura. Denominaram-se de rayografias e fotogramas, respectivamente. Estes processos consistiam na exposição de um suporte sensível à luz no qual eram colocados directamente os diferentes objectos a registar, durante o tempo necessário para que ficassem registados. No entanto as fotomontagens criadas por eles remetiam para imagens surrealistas, mas que resultavam bem como conjunto.

Contudo, as técnicas de manipulação foram evoluindo, e passou a ser realizada virtualmente. Estas mudanças trouxeram uma dificuldade acrescida: a manipulação é actualmente, um meio que torna difícil a distinção entre algo real e algo irreal. A manipulação é realizada com um nível técnico tão elevado, que torna difícil para o observador distinguir a realidade da ficção. Deste modo, as fotografias ou “*imagens técnicas*”<sup>64</sup>, como Flusser (1920-1991) lhes chama, tomam um

*“[...] rumo diferente, não tornam visível o conhecimento científico, mas o falseiam; não reintroduzem as imagens tradicionais, mas as substituem; não tornam visível a magia subliminar, mas a substituem por outra. Neste sentido, as imagens técnicas passam a ser “falsas”, “feias” e “ruins”, além de não terem sido capazes de reunificar a cultura, mas apenas de fundir a sociedade em massa amorfa [...]”*<sup>65</sup>

Filip DuJardin (1971-) é um dos fotógrafos contemporâneos que recorre à manipulação digital para adulterar as suas fotografias. Este destaca-se pela sua maneira particular de observar o mundo, e de realizar as suas fotografias. Através da manipulação digital cria situações que, tendo em conta o contexto evolutivo da sociedade e da arquitectura, podiam ser reais. Permite aos observadores uma visão artística sobre o mundo, sobre as paisagens naturais e urbanas. As suas fotografias remetem para um confronto entre o real e a ficção, proporcionando sentimentos de dúvida em relação ao que se observa. Surge no observador uma impossibilidade de atribuir um carácter à fotografia, ou seja, torna-se difícil para o observador enquadrar a fotografia na realidade ou na ficção, não sendo capaz por vezes de definir a natureza da imagem, se esta é real ou irreal. Esta visão particular do fotógrafo, e as novas directrizes as quais a fotografia utiliza, fazem com que “*[...] cada vez menos, uma simples ‘reprodução da realidade’ diz alguma coisa sobre a mesma [...]*”.<sup>66</sup>

Mas não só a manipulação digital se tornou um elemento assíduo do quotidiano. As mudanças da cidade assim como das suas paisagens urbanas e naturais tornaram-se objecto de registo, as quais são fotografadas de uma maneira particular e diferente das quais estávamos

---

<sup>64</sup> Vilém Flusser in *Ensaio Para Uma Futura Filosofia da Fotografia*. Lisboa, 1985, p.12

<sup>65</sup> *Ibidem*

<sup>66</sup> Bertolt Brecht apud Walter Benjamin in *Sobre a Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, 1992, p.133

habituaados. Estes fotógrafos<sup>67</sup> não são adeptos da manipulação digital, mas algumas das suas fotografias possuem um carácter de irrealidade que nos intriga. Começou em 1975, quando a exposição *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* foi realizada. Esta exposição continha trabalhos de 10 fotógrafos de paisagens urbanas e naturais americanas, nas quais era possível observar o impacto e a presença do ser humano. Actualmente, um dos fotógrafos que seguiu esse caminho foi Bas Princen (1975).

### 3.4.1. A representação do território segundo Bas Princen

Formado em Design de Produto, Bas Princen procurava, enquanto estudante, criar ligações plausíveis e emocionais entre os produtos que desenhava e desenvolvia, com os seus possíveis utilizadores, resultando na criação de produtos irrepetíveis e únicos.<sup>68</sup> No entanto, actualmente Princen apresenta uma visão diferente no que diz respeito a esta relação entre utilizador e produto, defendendo que as pessoas “[...]*simply use products to relate to their environment [...]*”<sup>69</sup> onde o próprio produto “[...]*becomes an extension of the self [...]*”<sup>70</sup> capaz de “[...]*generate experience [...]*”<sup>71</sup>.

Como *designer*, Princen diz que uma das razões que o levou a fotografar foi o facto de estas duas áreas terem semelhanças: ambas permitem uma manipulação espacial, e enquanto no *design*, se joga com a introdução de novos e diferentes elementos que alteram a percepção que o observador tem do espaço, na fotografia, esta manipulação é conseguida através do enquadramento ou não destes elementos, de uma reorganização dos mesmo, ou simplesmente por uma mudança do ponto de vista de onde se pretende fazer a fotografia.

As suas fotografias situam-se num plano intermédio, de certo modo ambíguo e híbrido, não se apresentando na totalidade como documentais e afastando-se completamente da ficção e da irrealidade. Princen ao fotografar pretende construir uma nova realidade, uma nova forma de entender e perceber o mundo, através da sua visão particular. As suas fotografias traduzem-se então na sua visão individual de perceber a luz, o espaço, as cores e os diferentes elementos que constituem o espaço, escolhendo o ponto de vista de onde quer realizar a fotografia, não revelando tudo numa só imagem, mantendo o mistério sobre o espaço em si, possibilitando às pessoas/observadores, que divaguem, imaginando a paisagem envolvente que não está registada. Carregadas de surrealismo e alguma ironia, as suas fotografias permitem utilizar “[...]*real life scenes to evoke fictional scenarios [...]*”<sup>72</sup> onde “[...]*a place*

---

<sup>67</sup> New Topographics: Lewis Batz, Stephen Shore, Robert Adams, Bernd e Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott e Henry Wessel.

<sup>68</sup> Ed van Hinte in *Artificial Arcadia*, p.94

<sup>69</sup> *Ibidem*

<sup>70</sup> *Ibidem*

<sup>71</sup> *Ibidem*

<sup>72</sup> Joseph Grima in “*Refuge, Five Cities by Bas Princen*”, 11 de Maio de 2010, [em linha] <http://www.domusweb.it/en/architecture/2010/05/11/refuge-five-cities-by-bas-princen.html>, [consult. em 25 Maio 2014]

*can be real and unreal at the same time [...]”<sup>73</sup>*. Esta ambiguidade que é característica nas suas fotografias é o que as torna intrigantes, e lhe confere a aparência de objectos irreais na paisagem real e isolados do restante contexto urbano ou natural.

As suas fotografias representam a cidade e a arquitectura contemporânea, fazendo um retrato das vivências humanas. Registam, assim o modo como as pessoas se apoderam tanto dos espaços urbanos, como naturais, mostrando os resultados e consequências dos usos que a sociedade faz dos diferentes espaços onde se insere e habita. Interessa-se então por captar as sociedades, os seus usos e costumes, a sua maneira de utilizar os espaços, o modo como “[...] *certain groups are excluding themselves whether in refugee camps or gated communities [...]”<sup>74</sup>*. Normalmente, o ser humano está sempre presente nas suas fotografias. Esta presença, diz Princen, é tão importante como os restantes elementos que fazem parte da composição fotográfica. A presença humana é o que define a relação entre a paisagem, o contexto e o ser humano. Tal como ele, “[...] *they are making and shaping the landscape.*”<sup>75</sup>. Só assim é possível perceber como as pessoas fazem uso dos espaços, e como se sentem neles. É como se o observador “*seeing the scene through the eyes of the person in the image*”<sup>76</sup>.

---

<sup>73</sup> Joseph Grima in “*Refuge, Five Cities by Bas Princen*”, 11 de Maio de 2010, [em linha] <http://www.domusweb.it/en/architecture/2010/05/11/refuge-five-cities-by-bas-princen.html>, [consult. em 25 Maio 2014]

<sup>74</sup> Revista ICON in “*Bas Princen*”. 2009. Disponível em <http://www.iconeye.com/gallery/item/4246-bas-princen>

<sup>75</sup> Susana Ventura in *depict, depict, depicting*, Scopia Magazine, Nº 3/3, 2010. p. 126

<sup>76</sup> *Ibidem*



Figura 54 - Mokattam ridge (garbage city). Cairo, Egipto. 2009. Bas Princen



Figura 55 - Former Sugarcane Fields. Cairo, Egipto. 2009. Bas Princen



Figura 56 - Car Beach. 2001. Bas Princen



Figura 57 - Mine (Orogenic Deposit). 2010. Bas Princen



Figura 58 - Shopping Mall Parking Lot. Dubai. 2009. Bas Princen



Figura 59 - Holanda. 1998-2003. Bas Prinsen

### 3.4.2. Fernando Guerra. A imagem perfeita.

Formado em arquitectura, Fernando Guerra (1970-) desde pequeno que desenvolveu o gosto pela fotografia. Especificamente em relação à fotografia de arquitectura, o interesse surge através de um desafio colocado pelo seu irmão, Sérgio Guerra (1975-), com o qual gere o atelier FG+SG e o *website* [ultimasreportagens.com](http://ultimasreportagens.com), numa altura na qual ainda não havia uma grande mediatização da arquitectura através da fotografia, pois não havia essa necessidade, já que a oferta era suficiente para os níveis de procura.

Fernando Guerra procura assim destacar-se das fotografias de arquitectura tradicionais, apresentando uma diferente concepção que diverge das fotografias feitas pelos fotógrafos Luís Ferreira Alves (1938), Rui Morais de Sousa (1955) ou até mesmo Mário Novais (1899-1967), criando um estilo e uma maneira única de fotografar. Pretende mostrar através da fotografia, uma arquitectura perfeita.

Deste modo, Guerra tem a completa noção do poder que a imagem exerce sobre a sociedade, e sabe que esta tem capacidade para transformar o banal, numa obra mediática de modo a alcançar um vasto público, apenas através da sua representação imagética. Portanto, Guerra procura registar um lado da arquitectura sem qualquer defeito, excepcional, capacitando-a com uma fotogenia implacável que lhe dá acesso directo ao universo mediático.

Tendo em conta os conhecimentos técnicos que foi aperfeiçoando para fazer fotografia, Guerra não descarta os elementos importantes para conseguir uma boa fotografia de arquitectura, como a luminosidade, os contrastes, os jogos de luz/ sombra e o posicionamento da câmara, entre outros. Estes elementos ajudam numa boa interpretação e compreensão do observador em relação à obra registada. Do mesmo modo que Guerra não deixa todo o processo ao acaso. Muito pelo contrário, *“as suas fotografias são meticulosamente preparadas [...]”* propondo ao observador *“[...] um mundo perfeito. Panorâmico. Não contaminado. Luminoso.”*<sup>77</sup>

Nas suas fotografias parece que há uma eliminação da arquitectura enquanto edifício, enquanto função, para apenas existir uma imagem artificiosa, onde o mais importante é conseguir registar uma imagem que cause espanto, entusiasmo e admiração por parte do observador.

Tal como acontecia no modernismo, a fotografia de Fernando Guerra, é uma fotografia de encomenda realizada num tempo efémero, entre a finalização da obra e a entrega desta ao cliente. É portanto uma arquitectura vazia de vivências, sem habitantes, onde o edifício está sobrevalorizado através da sua imagem, retirando-lhe qualquer traço que o aproxime da realidade.

---

<sup>77</sup> Ana Vaz Milheiro in *Mundo Perfeito*, Adaptação do artigo “Mundo Perfeito, Arquitectura e Fotografia”, publicado no jornal *Público*, suplemento *Mil Folhas*, 26/03/2005, p. 22. Disponível em: <http://ultimasreportagens.com/bio-about.php#perfeito>



Figura 60 -Casa em Alcobaça. Alcobaça, Portugal. Arquitectos Aires Mateus.  
Fotografia de Fernando Guerra.



Figura 61 - Lar de Idosos. Alcácer do Sal. Arquitectos Aires Mateus. Fotografia Fernando Guerra.

## Síntese

Vimos neste curto inventário, aquilo que mais marcou a fotografia de arquitectura desde a descoberta da fotografia até aos nossos dias. O registo arquitectónico foi desde sempre um caminho utilizado pela fotografia. As fotografias e as imagens são cada vez mais um dos meios de comunicação mais importantes na divulgação de uma realidade e de um objecto concreto. É o meio que chega mais facilmente a todo o mundo e que toda a gente compreende. Vimos como a fotografia de arquitectura se foi moldando consoante as épocas e as diferentes evoluções arquitectónicas. Todos estes fotógrafos e diferentes olhares sobre a arquitectura, contribuíram e contribuem para a mediatização da arquitectura a nível global, e para o entendimento e a importância da imagem no processo arquitectónico, não só como um fim a atingir, mas também como um meio para chegar a um fim específico. Ajudam também a perceber o percurso da fotografia na arquitectura e o modo como se desenvolveu actualmente, e como esta é vista e aceite.

## 4. A fotografia enquanto objecto artístico

*“A arte é uma função essencial do homem, indispensável ao individuo como às sociedades e que se impôs a eles como uma necessidade, desde os tempos pré-históricos. A arte e o homem são indissociáveis. Não há arte sem homem, mas talvez não haja homem sem arte. Através dela, o homem exprime-se mais completamente, compreende-se e realiza-se melhor. Pela arte o mundo torna-se mais inteligível, mais familiar. Ela permite um eterno intercâmbio entre nós e o que nos cerca. Uma espécie de respiração da alma, análoga à respiração física, sem a qual o nosso corpo não pode passar. [...]”<sup>78</sup>*

Arte, do latim *ars* ou *artis*, significa ter a capacidade ou habilidade de realizar algo, pelo que esteve desde sempre presente na vida do homem. De uma maneira mais ou menos subjectiva, o homem sempre procurou criar objectos que lhe proporcionassem um melhor entendimento do mundo e que lhe permitisse exprimir os seus ideais e concepções. Mas nem sempre foi fácil definir e separar concretamente o que é arte do que não o é, pois este é um conceito que se foi alterando conforme a época e a cultura histórica e filosófica.

Até ao período moderno, não havia uma distinção entre técnica e arte. Considerava-se arte tudo aquilo que envolvia o objecto, desde a sua concepção mental até à sua produção. Ao mesmo tempo abrangia um vasto leque de aptidões e ofícios, desde o saber fazer, aos conhecimentos teóricos das técnicas, até ao acto de desempenhar as diferentes e várias técnicas, ou profissões. Do período moderno, século XVII, em diante, a separação entre arte e técnica tornou-se visível e passa a ser de entendimento geral que arte é tudo aquilo que requer uma interpretação do artista, e que exige a procura e aplicação de inspiração, afastando-se do saber fazer. Isto é, arte passa a ser algo onde é fundamental a leitura de uma interpretação pessoal e individual do artista, e em que o objecto final é o resultado dessa interpretação, e se traduz na expressão da visão do artista.

No caso da fotografia, sendo um acto realizado com o auxílio de um aparelho mecânico, a câmara fotográfica, considerava-se que o ser humano nunca poderia intervir no acto de fotografar, como um pintor intervém na realização de uma pintura e que portanto este novo meio de fazer imagens, nunca poderia ser considerado uma arte, pois não respondia às características do que era uma obra de arte. Era assim definida “[...]como espelho do real [...]”<sup>79</sup> onde nada mais interessava senão uma visão mimética da realidade, resultando a

---

<sup>78</sup> René Huyghe in *L'art et l'homme apud* Maria Antónia Abrunhosa, Miguel Leitão in *Um Outro Olhar Sobre o Mundo*, Porto, 2003, p. 220

<sup>79</sup> Philippe Dubois in *O Acto Fotográfico*. Lisboa, 1992, p.20

fotografia, numa representação documental. Contudo, nem todos os fotógrafos consideraram este pressuposto correcto e procuraram ao longo da evolução da fotografia que esta fosse considerada o resultado de uma interpretação pessoal, onde o fotógrafo mostra a sua visão. Assim, podemos afirmar que esta procura e a questão da fotografia ser arte ou não, já se coloca desde o seu aparecimento, isto é, desde o ano de 1839, contribuindo para tal a opinião e pensamentos de alguns críticos e fotógrafos. No entanto, foi já em meados do século XX, que a fotografia ganha um novo estatuto e é reconhecida como obra de arte.

Como já foi referido no início desta dissertação, a fotografia surgiu na primeira metade do século XIX, primeiramente por intermédio de Nicéphore Niépce e posteriormente por Louis Daguerre através de cooperação entre ambos. O que permitiu a invenção da fotografia foi a descoberta de substâncias sensíveis à luz, tais como, os sais de prata e o betume da judeia, que possibilitaram a sensibilização de suportes, desde o vidro, às chapas metálicas e finalmente ao papel e que quando expostas a uma fonte de luz registavam o que estava diante da objectiva, sendo posteriormente fixado o registo nos mesmos. Surgia assim, uma técnica essencialmente mecânica que se mostrava mais rápida e capaz de reproduzir com mais precisão a realidade do que as outras técnicas disponíveis na época, como a pintura e o desenho.

Desde o seu aparecimento que a fotografia teve sempre uma grande visibilidade, primeiro por se tratar de uma nova técnica, de um novo meio de reproduzir imagens, muito mais rápido comparando com a pintura e segundo à partida qualquer pessoa podia praticar, interessando por isso, não só a muitos entusiastas e artistas, assim como ao público em geral. Este interesse elevado, permitiu uma evolução técnica bastante rápida, contribuindo para que se tornasse num dos meios de comunicação mais importantes da actualidade.

A relação entre a pintura e a fotografia foi desde o início, muito próxima. A primeira tentativa de elevar a fotografia a obra de arte, passou por uma associação desta com a pintura, onde, a fotografia se serviu inicialmente das leis e regras características “[...] de pintura mala, porque tenía que ser mala, basándose en su mayor parte o en su totalidad en lo sentimental, vulgar, bonito y pitoresco.”<sup>80</sup>. Estava assim, criado um problema entre estas duas artes, sendo que a existência da pintura foi posta em causa, pelo pintor francês, Paul Delaroche (1797-1856), quando afirmou, no mesmo dia em que François Arago, comunicou publicamente a descoberta da fotografia e invenção do Daguerreótipo, que “[...] a pintura está morta [...]”<sup>81</sup>. Contudo este pressuposto não se verificou. Muito pelo contrário, a fotografia permitiu a libertação da pintura para a procura de novos modelos e representações, afastando-a da mimética da realidade. Assim, este era o propósito da pintura durante o século XIX: a reprodução fiel da natureza e da realidade. No entanto, e segundo Baudelaire (1821-1867) esta “[...] reprodução exacta da natureza [...]”<sup>82</sup> foi desde sempre mal interpretada, não só pelos artistas como pelo público em geral. Baudelaire atribui esta má e

---

<sup>80</sup> Joan Fontcuberta in *Estética Fotográfica*, Barcelona, 2003, p.216

<sup>81</sup> Allan Trachtenberg in *Ensaio sobre Fotografia, de Niépce a Krauss*. Lisboa, 2013, p.13

<sup>82</sup> *Ibidem*, p.102

errada interpretação, à falta de compreensão do homem em relação à arte, assim como do próprio termo realismo, tornando mais marcante a carência de cultura que a sociedade tinha. Para Baudelaire o realismo, e conseqüentemente a representação da realidade deveriam ser entendidos como “[...] *um reflexo do mundo mental da imaginação, dos sonhos e da fantasia [...]*”<sup>83</sup>, o que permitia que os artistas se expressassem através das suas obras. Isto é, eles estavam aptos a demonstrar através da criação das suas pinturas, os seus sentimentos, emoções, assim como a sua visão e interpretação da realidade observada e vivenciada, fugindo a uma representação fiel do real. Assim sendo, a pintura tornar-se-ia subjectiva, proporcionando um grande leque de interpretações aos observadores. No entanto, como não era assim que era vista a pintura, a invenção de uma nova técnica, a fotografia, capaz de realizar com mais “[...] *precisión, rapidez e bajo coste [...]*”<sup>84</sup> a representação da realidade, tornou-se num meio aliciante, que cativou alguns pintores e artistas, proporcionando-lhes uma nova realidade.

Contudo Baudelaire nega esta nova realidade e esta nova visão do mundo afirmando que

*“Em matéria de pintura e de estatuária, o credo actual dos mundanos, sobretudo em França (e não creio que quem quer que seja ouse afirmar o contrário) é este: “Creio na Natureza e só na Natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é, e não pode deixar de ser, a reprodução exacta da Natureza (...). Assim, a indústria que nos desse um resultado idêntico à Natureza seria arte absoluta.” Um Deus vingador escutou as preces desta multidão. Daguerre foi o seu Messias. E então ela disse-se: “Uma vez que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exactidão (acreditem nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia”. A partir desse momento a sociedade imunda lançou-se, como um único Narciso, a contemplar a sua vulgar imagem no metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos estes novos adoradores do Sol.”*<sup>85</sup>

Como Baudelaire diz na expressão acima citada, podemos concluir que esta nova técnica, foi quase que automaticamente colocada num pedestal, num patamar superior à pintura, e parecia que tinha apenas um propósito: o de “*usurpar e diminuir*”<sup>86</sup> a identidade e o protagonismo que a pintura tinha conseguido até então. Baudelaire vai ainda mais longe e considera mesmo que a fotografia se tornou na “*mortal inimiga*”<sup>87</sup> da pintura, e que os seus “novos” artistas são meros “[...] *pintores falhados, demasiado pouco talentosos ou*

---

<sup>83</sup> Allan Trachtenberg in *Ensaio sobre Fotografia*, de Niépce a Krauss. Lisboa, 2013, p.99

<sup>84</sup> Joan Fontcuberta in *Estética Fotográfica*. Barcelona, 2003, p.121

<sup>85</sup> Charles Baudelaire *apud* Philippe Dubois in *O Acto Fotográfico*. Lisboa, 1992, p.21-22

<sup>86</sup> Susan Sontag in *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa, 2012, p.143

<sup>87</sup> *Ibidem*

*preguiçosos [...]”*<sup>88</sup> para realizarem uma verdadeira obra de arte. No entanto não foi esta representação fiel da realidade que permitiu que a fotografia ascendesse a uma das belas- artes, como iremos ver mais à frente.

Devido a esta troca de artistas, e pelo facto de a maioria que abraçou a fotografia serem pintores, fez com que a fotografia se tornasse uma arte mimética, não só da realidade, mas também da pintura. As regras e leis a que a pintura obedecia para ser considerada obra de arte, tornam-se nas regras e leis que os novos fotógrafos pretendiam alcançar, cumprir e respeitar para que a fotografia também pudesse ser considerada obra de arte. Estes novos artistas queriam alcançar “[...] *el reconocimiento social del que disfruta el pintor [...]”*<sup>89</sup>, e para isso procuram introduzir na fotografia, todas a leis rígidas e exactas da composição e estrutura a que a pintura necessitava de responder. Estava assim criada uma nova “arte”, “*Fotografía, un arte pictorialista*”<sup>90</sup>. Nesta nova “arte” apenas interessava para o resultado final, o qual tinha que se parecer ao máximo com uma obra pictórica, não sendo contabilizado todo o restante processo de trabalho necessário para atingir esse fim. Deste modo, muitos foram os artistas que recorreram a correcções dos negativos, através de processos pictóricos, procurando alterar os valores tonais da fotografia, ou ainda alguns que criavam composições de negativos, com o objectivo de criarem positivos combinados (eram realizados vários negativos, e na posterior revelação, eram colocados juntamente, resultando um único positivo). Por vezes, estas ligações não resultavam completamente bem, notando-se os pontos onde foi introduzido o outro negativo.

Tendo em conta que nem os fotógrafos assumiam a fotografia como uma arte independente da pintura, com capacidade para evoluir sozinha, com regras próprias e sem qualquer tipo de manipulação, não lhe conferindo a importância que lhe é devida, a sociedade e os restantes artistas também não a aceitavam na sua génese, tratando-a como uma mera “*desculpa para a incapacidade (dos fotógrafos) de fazer qualquer outra coisa [...]”*<sup>91</sup>. Contudo já não era só a fotografia que procurava apoio na pintura e apesar de os pintores nunca aceitarem ser possível fazer arte através de um acto completamente mecânico, muitos foram os que se serviram da fotografia transformando-as “em meios técnicos auxiliares” que lhes permitia fazer um registo rápido sem obrigar os modelos a uma posição desconfortável durante muito tempo. Esta proximidade permitiu que as duas artes mantivessem uma estreita ligação, na qual se ajudavam mutuamente, reinventando-se, e ao mesmo tempo em constante conflito. No entanto, as regras a que a pintura obedece e que lhe permitem atingir o estatuto de arte, não podem ser comparáveis às utilizadas na fotografia.

Na pintura tudo o que é representado, todos os elementos presentes no quadro, têm obrigatoriamente de responder a regras de composição e colocados segundo uma ordem específica. Só assim, e segundo John Berger (1926-) é que é possível entender uma pintura

---

<sup>88</sup> Susan Sontag in *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa, 2012, p.103

<sup>89</sup> Joan Fontcuberta in *Estética Fotográfica*, Barcelona, 2003, p.125

<sup>90</sup> Peter Henry Robinson in *The Amateur Photographer*, vol. III, 1886, p.138-139 *apud* Beaumont Newhall in *Historia de la Fotografía*, Barcelona, 2002, p. 141

<sup>91</sup> Allan Trachtenberg in *Ensaio sobre Fotografia, de Niépce a Krauss*. Lisboa, 2013, p.156

como uma obra de arte. O que não acontece exactamente na fotografia. Mencionando ainda o mesmo autor, este afirma, acerca da fotografia que “[...] a composição, no sentido profundo, formativo, da palavra, não pode entrar na fotografia [...]”<sup>92</sup>, pois esta disposição regrada nada traz para a compreensão da mesma.

Com a criação de grupos e sociedades fotográficas no final do século XIX acentuou-se a procura de elevar a fotografia a arte. Pediu-se

*“[...] la completa emancipación de la fotografía pictorialista, debidamente llamada así, de la esclavitud y el empequeñecimiento de lo que ha sido puramente científico o técnico, con lo cual su identidad se ha confundido durante demasiado tiempo [...]”*<sup>93</sup>

Proporcionando o desenvolvimento de uma visão artística em relação à fotografia, ainda que não fosse muito notória. Os críticos de arte começaram a dividir as suas opiniões em que, uns defendiam a visão artística da fotografia e outros afirmavam que por mais que a fotografia evoluísse, nunca poderia ser considerada uma arte equivalente às restantes belas-artes. Juntamente com a criação dos clubes e sociedades fotográficas começaram a ser realizadas as primeiras exposições de fotografias artísticas, onde estas eram penduradas nas paredes tal como se fazia com as pinturas.

Neste fim de século (XIX) surgem alguns dos fotógrafos que mais contribuíram para o crescimento deste entendimento artístico da fotografia. Alfred Stieglitz (1864-1946) é um desses fotógrafos, em que a sua visão única e o seu trabalho artístico foram fundamentais e marcaram o longo percurso da fotografia até esta ser considerada definitivamente uma arte. A separação da fotografia em relação às regras da pintura era necessário para que esta ascensão fosse possível, e para isso, estes fotógrafos procuravam alterar a percepção que a sociedade e artistas em geral tinham da fotografia. Este entendimento que havia em relação a fotografia sobre esta ser uma imitadora da pintura foi na opinião de Edward Weston (1886-1958) mal entendida, pois a fotografia deveria ser vista como libertadora da pintura e da representação mimética a que estava presa, possibilitando a descoberta de novas técnicas e modos de expressão. Weston afirma que “[...] a fotografia tem anulado ou virá eventualmente a anular formas da pintura, motivo que deveria levar o pintor a estar-lhe profundamente grato [...]”<sup>94</sup>. Pretendia-se deste modo que a pintura procurasse outros temas para explorar, os quais seriam melhores objectos de representação pictórica, e permitiriam a esta alcançar outros padrões estéticos, como a abstracção. Contrariamente a Weston, Charles Baudelaire afirmava que a fotografia nunca poderia ser vista como uma obra de arte, pois apenas lhe estava destinado o título de “*serva das ciências e das artes, mas a mais humilde*

---

<sup>92</sup> Allan Trachtenberg in *Ensaio sobre Fotografia, de Niépce a Krauss*. Lisboa, 2013, p.319

<sup>93</sup> Joseph T. Keiley, «The Linked Ring» in *Camara Notes*, vol. V, Outubro de 1901, p. 113 *apud* Beaumont Newhall in *Historia de la Fotografia*, Barcelona, 2002, p. 146

<sup>94</sup> Susan Sontag in *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa, 2012, p.143

*das servas [...]”<sup>95</sup>*, que lhe conferia a singela tarefa de documentar, guardar e conservar registos, livros, manuscritos, e memórias, evitando assim que estes fossem permanentemente consumidos pelo tempo.

Assiste-se ao entendimento da fotografia por parte de Baudelaire, como um mero documento informativo e de conservação de algo mais importante e que a fotografia tem a capacidade e o dever de guardar e impedir o desaparecimento. Mas esta visão documental da fotografia tende a desaparecer e a ser substituída na sua maioria por uma visão artística da mesma.

O processo de valorização da fotografia como arte dura quase 100 anos e durante este período, muitos foram os pensadores e fotógrafos que tanto defenderam a fotografia como uma arte e como uma não-arte.

Julia Margaret Cameron (1815-1879), uma das primeiras fotógrafas do século XIX, afirmava que “[...] a fotografia qualifica-se como uma arte porque tal como a pintura, procura beleza [...]”<sup>96</sup>. De acordo com a sua posição podemos observar a procura por uma comparação entre a pintura e a fotografia que existia desde o aparecimento desta última. Já Baudelaire, numa posição completamente oposta, e totalmente contra a fotografia ser considerada uma arte dizia, que “[...] se lhe é permitido (à fotografia) pôr o pé no domínio do impalpável e do imaginário, em tudo que tem valor, apenas porque o homem lhe acrescenta alma, desgraçados de nós!”<sup>97</sup>.

Falamos da passagem da fotografia a uma das belas-artes e das fotografias serem consideradas e vistas como obras de arte e artísticas. Mas o que é então afinal uma obra de arte? A que critérios é que a fotografia tinha que responder, para que fosse considerada como uma obra de arte?

Considera-se então, que obra de arte é tudo aquilo que responde a condições pré estabelecidas e universais e que se atribuem independentemente do objecto ser belo ou feio. Assim, toda a obra de arte tem obrigatoriamente de ser produzida pelo homem, permitir que este produza juízos estéticos quando a contempla, seja detentora de características de harmonia, que esteja destinada a ser vista por um grande número de pessoas, possibilitando as mais variadas interpretações por parte das mesmas, e tratar-se de um objecto único e inconfundível.

Mas para que se concordasse que a fotografia era detentora de estas características foi necessário um longo percurso em que muitos fotógrafos e críticos procuraram mostrar através da comparação e atribuição de semelhanças entre a fotografia e as restantes belas-artes (pintura, escultura, música, dança, arquitectura). Concluíram que todas elas têm elementos, como o espaço e o tempo, associados à sua representação e interpretação. Mas para além destes elementos, com proporções diferentes em cada uma das diferentes artes, o que realmente importava quando a fotografia foi descoberta, para que um objecto fosse considerado arte, era o *“toque pessoal”*<sup>98</sup>. E o que era afinal esse toque pessoal? Segundo um

---

<sup>95</sup> Allan Trachtenberg in *Ensaio sobre Fotografia, de Niépce a Krauss*. Lisboa, 2013, p.103

<sup>96</sup> Susan Sontag in *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa, 2012, p.127

<sup>97</sup> Allan Trachtenberg in *Ensaio sobre Fotografia, de Niépce a Krauss*. Lisboa, 2013, p.104

<sup>98</sup> *Ibidem*, p.149

autor anónimo<sup>99</sup>, o toque pessoal é algo inerente ao artista individual, algo que permitia identificar e atribuir uma determinada obra de arte ao seu autor. É, assim, a marca do artista e é através desta que este demonstra o sentimento e a sensibilidade para com o tema representado. É próprio e diferente de indivíduo para indivíduo. No entanto, a fotografia era vista como um método de registo que seleccionava partes em detrimento de um todo, afastando-se deste modo da criação de um conjunto e que segundo Lady Elizabeth Eastlake (1809-1893), a afastava ainda mais desse grande objectivo da obra de arte que “*é produzir um todo*”<sup>100</sup>, onde não só o resultado é importante, mas todo o processo de criação interessa, e onde fundamentalmente deve existir uma ordem e um rigor na composição. O artista deve ser capaz de compor uma obra de arte, entender e identificar uma composição na natureza, pois “[...] *toda a arte é uma questão de ordem, e nada mais, e, onde tiver sido produzida ordem, foi produzida arte [...]*”<sup>101</sup>.

Mas e a fotografia, conseguia reproduzir um todo e ter um processo de criação que não eliminasse o seu criador, e o considerasse elemento principal para fazer o registo?

Inicialmente, para a fotografia, devido à proximidade desta com a pintura, desde que estivessem assegurados os parâmetros da iluminação, da exposição, a pose, entre outros, nada mais interessava, pois tudo o resto era considerado um acto completamente mecânico, que não permitia nenhuma reflexão e interpretação sobre o que se estava a fazer. Assim, surgiam imagens banais e vulgares que nada contribuíam para o potencial desenvolvimento da fotografia como arte. Apenas representavam o real, tal como ele se nos apresenta, resultando em fotografias que utilizavam técnicas de pintura, com alterações posteriores ao registo, sobre os negativos e que visavam essa aproximação ideal.

Segundo Lady Eastlake<sup>102</sup>, era impossível identificar as características da obra de arte numa fotografia, uma vez que se tratava de uma técnica maioritariamente mecânica, onde o homem não exerce qualquer influência no processo de criação da imagem, estando por natureza impossibilitado de imprimir nela qualquer tipo de sentimento ou emoção para com o tema retratado. Para além disso, o que é representado nas fotografias torna-se algo vazio e fútil, que apenas retrata a realidade tal como ela é, sem acrescentar nem retirar nada de novo e que segundo ela, a afasta da arte. Contudo, apesar de não considerar que a fotografia é uma arte, Lady Eastlake, afirma que “[...] *o que a fotografia sabe fazer, é agora mais bem feito, graças a ela [...]*”<sup>103</sup> e deste modo se deve agradecer à ciência e assumir a fotografia como arte das ciências.

Noutra perspectiva, para outro autor anónimo<sup>104</sup>, a fotografia mexe directamente tanto com o elemento espaço, como com o elemento tempo e por isso é também possível encontrar nela

---

<sup>99</sup> Allan Trachtenberg in *Ensaio sobre Fotografia, de Niépce a Krauss*. Lisboa, 2013, p.147

<sup>100</sup> *Ibidem*, p.80

<sup>101</sup> *Ibidem*, p.152

<sup>102</sup> Lady Elizabeth Eastlake, foi uma crítica de arte, e uma das primeiras a tentar definir a fotografia, concedendo-lhe a fiabilidade na representação pictórica de factos, mas não lhe atribuindo qualidades suficientes para que esta pudesse ser considerada uma das belas-artses.

<sup>103</sup> Allan Trachtenberg in *Ensaio sobre Fotografia, de Niépce a Krauss*. Lisboa, 2013, p.81

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 147

uma composição e uma ordem. Aliás, é a capacidade que o fotógrafo tem, em encontrar na natureza a ordem que não nos é mostrada directamente, que o torna no artista que ele é, e que faz com que a fotografia seja uma arte. O mérito é todo do fotógrafo, pois é ele que está em constante procura pela ordem espacial, procurando mostrar algo invisível no visível e também algo de novo que devemos valorizar e apreciar.

Nesta perspectiva, o fotógrafo ganha uma nova posição no acto de fazer fotografias, deixando de ser um elemento que não intervém num acto mecânico, para passar a ser o elemento fundamental para que se façam fotografias artísticas. Com o início do século XX, a preocupação com a atribuição artística à fotografia foi diminuindo, assim como as tentativas de semelhança com a pintura. Os fotógrafos dos finais do século XIX e início de século XX, limitaram-se a assumir a fotografia como uma arte e a fazer fotografias do modo que mais gostavam na tentativa de serem consideradas fotografias artísticas. A partir deste momento em que a fotografia é completamente entendida na sua plenitude e na sua génese, é quando esta começa a ser vista como arte por toda a sociedade e artistas.

A fotografia começa assim a ser exposta em museus e a ser observada com uma visão artística. Foi graças a esta mudança no modo como a fotografia era vista que esta ascensão foi possível. Com esta nova e diferente visão, os fotógrafos do século XX pretendiam mostrar e usar a fotografia tal como ela era, sem a querer associar às outras artes nem a querer manipular ou adulterar. Esta concepção permitiu que esta arte das ciências, passasse a ser uma das belas-artes levando-a ao seu expoente máximo, possibilitando a fruição de todas as suas características e qualidades.

Revelou-se então que “[...] a fotografia é, afinal, uma actividade nobre e elevada, em suma: uma arte”<sup>105</sup>.

A maioria dos temas que foram representados pela fotografia no decorrer do século XX eram entendidos como arte, chegando a grandes e variados públicos e possibilitando um grande leque de interpretações por parte dos observadores. Um desses temas foram as fotografias de território. Estas fotografias pretendiam na sua maioria representar um território, urbano ou natural, no qual estivessem patentes, directa ou indirectamente, algumas das vivências humanas. Estes territórios deviam ser entendidos como espaços em constante mudança, uma vez que são na sua maioria habitados e sujeitos às constantes alterações praticadas pelo homem. São fotografias susceptíveis a múltiplas interpretações e que traduziam nem mais nem menos os costumes e valores das diferentes sociedades que viviam nas diferentes zonas registadas.

Durante o ano de 1975 foi apresentada ao público uma exposição com este tema fotográfico, intitulada *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* realizada na *George Eastman House International Museum of Photography and Film* de Rochester, em Nova Iorque por William Jenckins e da qual faziam parte obras de 10 fotógrafos: Lewis Batz (1945-), Stephen Shore (1947-), Robert Adams (1937-), Bernd (1931-2007) e Hilla Becher (1934-), Joe Deal (1947-2010), Frank Gohlke (1942-), Nicholas Nixon (1947-), John Schott (1944-) e Henry

---

<sup>105</sup> Susan Sontag in *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa, 2012, p.130

Wessel (1942-). O trabalho exposto destes fotógrafos eram registo de paisagens americanas na sua maioria, à excepção do casal Becher, que eram maioritariamente europeias e onde retratavam os territórios, os lugares e a arquitectura, assim como algumas mudanças ocorridas nestes diferentes espaços, encabeçadas pelas distintas sociedades. Procuravam portanto registar a

*“[...] arquitectura como um universo capaz de integrar os domínios socioeconómico, político, histórico e técnico, bem como entender a cidade como um organismo vivo, um espaço multifacetado caracterizado por diversas vivências e programas, que são o reflexo do conhecimento, convicções, valores e costumes que caracterizam diferentes sociedades [...]”<sup>106</sup>.*

Deste modo, estas fotografias mostram registos do quotidiano e vivências das sociedades, onde não existe a necessidade de registarem implicitamente a figura humana, pois o observador através da presença dos vários elementos na fotografia, já se consegue aperceber desta humanização. Ou seja, todos os elementos presentes nas diferentes fotografias remetem automaticamente para uma presença humana e para a utilização dos mesmos por parte do ser humano.

Existe nestas fotografias uma procura pela aceitação da paisagem como assunto fotográfico e artístico, onde se mostra uma preocupação pelas construções e alterações espaciais que foram feitas ao longo das décadas, e a consequente destruição da paisagem principalmente americana.

Em relação ao nome dado à exposição, pretendia que traduzisse segundo Joe Deal, *“contemporary landscape photography”<sup>107</sup>*, mas que ao mesmo tempo transmitisse uma quebra e uma separação em relação à fotografia de paisagem que era feita até então, por exemplo pelo fotógrafo Ansel Adams<sup>108</sup> (1902-1984). Assim sendo, a palavra “New” transmite algo de novo, que implica progresso e evolução em relação a algo passado, separando-se por completo dos ideais anteriores, abraçando uma vertente contemporânea, enquanto que a palavra “Topographics”, segundo John J. Baratte, *“[...] not only conotes the use of land as subject but includes serious concerns with the manner of treatment”<sup>109</sup>* e ainda que *“topographic art grew from the land, reflecting an impulse to describe and possess it at a formative point in national identity [...]”<sup>110</sup>.*

Este tipo de trabalho fotográfico teve alguns seguidores contemporâneos, entre os quais Bas Princen e de certo modo Filip DuJardin. No caso deste último, apesar de representar também

---

<sup>106</sup> Pedro Leão Neto in *Topografias A Norte*, 2013, p.5

<sup>107</sup> Anon., in *New Topographics*. Göttingen, 2014, p. 39

<sup>108</sup> Ansel Adams foi o fotógrafo que se destacou no registo da fotografia de paisagem. Começou a fotografar em 1916 as paisagens do Parque Nacional de Yosemite. As suas fotografias são mundialmente conhecidas, tornando-se um dos mais importantes fotógrafos de paisagens.

<sup>109</sup> Anom. in *New Topographics*. Göttingen, 2014, p. 40

<sup>110</sup> Ibidem

diferentes espaços e territórios, as suas fotografias são na sua maioria territórios alterados digitalmente, onde o fotógrafo apresenta a sua interpretação artística. Estas fotografias fazem uso de elementos reais, que lhe conferem autenticidade e veracidade, colocando o observador em dúvida sobre a existência real desse espaço representado.

Este processo de manipulação fotográfica não é recente, mas é actualmente facilitado pela introdução da era digital. No caso de DuJardin, ele consegue através das suas “criações” mostrar a sua visão dos espaços e do mundo. Fotógrafo de arquitectura belga estudou história de arte, arquitectura e fotografia na Universidade de Ghent. Tornou-se num dos mais conhecidos fotógrafos contemporâneos pela sua maneira invulgar e distinta de representar e apresentar ao Mundo a arquitectura, recorrendo a programas de modelação 3D, como por exemplo Google SketchUp, e de manipulação da imagem, como por exemplo o Photoshop. Aliando estes três recursos disponíveis, fotografia, modelação 3D e manipulação digital, DuJardin cria as suas imagens com um carácter surreal, mas com características reais.

Assim, DuJardin dispõe da capacidade de representar a arquitectura de um modo questionável e que causa dúvida ao observador, não sendo possível percepcionar correctamente se o edifício é real ou irreal. Inicialmente DuJardin fazia-o através de fotografias de edifícios reais procedendo posteriormente à sua manipulação e modelação. No entanto actualmente, através do software de modelação 3D, cria a forma estrutural do edifício, e depois acrescenta-lhe características de vários edifícios reais, como por exemplo, janelas, portas, paredes de tijolo, entre outros, que lhe estão acessíveis bem perto de casa, no seu dia-a-dia.

Deste modo cria uma arquitectura, que desafia as leis da gravidade e da física, uma arquitectura que tanto a nível estrutural como a nível material, se traduz numa impossibilidade e por vezes numa utopia. Mas, devido a esta dualidade entre real e irreal, as suas fotografias proporcionam sensações de espectacularidade e fazem crer que aquele edifício realmente poderia existir em alguma parte do mundo. Ou seja, as suas estruturas são dotadas de elementos plausíveis que conferem realismo ao modelo, fazendo com que o observador atribua à imagem, credibilidade e fidedignidade que lhe permitem pensar numa possível existência, embora diminuta, de um elemento arquitectónico desse género.

Ao falarmos de arte e obras de arte falamos inevitavelmente de estética. Etimologicamente, estética vem da palavra grega *aisthesis*, que significa sensibilidade. Esta é, portanto a disciplina filosófica que engloba e trata os temas da arte, que reflecte não só os valores como também a experiência estética. Esta permite ao ser humano vivenciar os espaços de uma outra maneira, através dos quais lhe é permitido aferir juízos estéticos sobre o que está a observar.

Esta capacidade estética, inerente ao ser humano, pode estar mais ou menos desenvolvida consoante os seus conhecimentos teóricos e as suas capacidades de raciocínio e de imaginação. A relação que desenvolve com os vários e diferentes objectos presentes no quotidiano, e que não lhe são completamente indiferentes, proporcionam ao ser humano sentimentos estéticos, de agrado ou desagrado. Estes sentimentos são mais conhecidos como

experiência estética e surgem dessa mesma relação entre ser humano/objecto, na qual o ser humano se deixa emocionar perante algo, seja um objecto natural ou artístico, produzido pela Natureza ou pelo Homem. Esta experiência estética pode ocorrer a dois níveis distintos: ao nível da contemplação, onde o ser humano através da simples observação de objectos, faz despertar nele, sentimentos e emoções de agrado, desagrado, alegria, satisfação, entre outros e ao nível da própria criação do objecto artístico, em que o Homem, cria laços com o seu objecto pessoal. Os sentimentos vivenciados aquando da criação de uma obra de arte são normalmente impressos nessa mesma obra, pois reflectem uma mensagem do próprio artista e a sua experiência com o tema que representa, independentemente do meio artístico escolhido.

Deste modo, podemos dizer que a experiência estética permite ao ser humano a “partida” para um outro mundo, um mundo irreal e heterocósmico, no qual o ser humano “viaja” e que se contrapõe ao mundo real.

No entanto, num significado de senso comum, é normalmente atribuído o conceito de estética, a algo que é naturalmente belo, ou que é capaz de traduzir beleza. Apesar deste conceito de beleza durante o período clássico estar bem definido, actualmente, não existe uma definição concreta desse mesmo conceito quando atribuído a uma obra de arte. O conceito de beleza, belo ou feio, deixaram de ser conceitos objectivos, padronizados e direccionados apenas para uma vertente e passaram a ser subjectivos, onde cada observador faz a sua interpretação e lhe atribui significado.

Tal como aconteceu com o conceito de obra de arte que se tornou mutável consoante as épocas que ia atravessando, o mesmo aconteceu com o conceito de belo. Na antiguidade clássica, Platão era defensor que o belo era objectivo e, sendo objectivo, desvalorizava a opinião e gosto pessoal tanto do artista como do observador. Tanto a um como a outro não era permitido demonstrar a sua interpretação do mundo, sob pena dos seus trabalhos não serem compreendidos, respeitados e considerados belos e autênticas obras de arte.

Assim, durante o período clássico, para que uma obra de arte fosse considerada bela tinha obrigatoriamente que responder a critérios e regras pré-definidas que estipulavam rigorosamente as proporções e equilíbrio as quais a obra de arte tinha necessariamente que cumprir. Estes cânones apresentavam assim um protótipo de beleza ideal, que indicavam o caminho que o artista tinha que seguir para que a sua obra se aproximasse da perfeição estética.

Deste modo o observador era também objectivo e conhecedor, *à priori*, destes cânones, negando-se a existência de quaisquer interpretações pessoais que pudessem surgir. Quanto mais uma obra se aproximasse e respeitasse destes valores e parâmetros, mais esta era detentora de beleza e perfeição.

Com o início da era moderna, esta objectividade altera-se para subjectividade e estes cânones pré-concebidos foram perdendo a sua força até desaparecerem por completo. O belo torna-se subjectivo, e esta subjectividade permite que tanto o artista como o observador possam expressar as suas opiniões e interpretações pessoais, impedindo que haja uma

separação entre o belo, os sentimentos e a emoção do ser humano, ao contrário do que acontecia na época clássica. Podemos dizer que a subjectividade do belo fez com que os sentimentos e o gosto pessoal se tornassem os “ditadores das regras” nos quais estes sentimentos e gostos se alteram de individuo para individuo, permitindo a aferição de uma grande variedade de juízos estéticos. Immanuel Kant (1724-1804) é defensor desta nova perspectiva na qual o observador assume um papel mais activo na avaliação dos objectos e lhes atribui beleza ou não. Assim o entendimento de que algo é belo, é uma questão de gosto, reportando-se ao

*“sujeito e ao sentimento de prazer ou de pena, por meio da imaginação (...); o juízo de gosto não é, portanto, um juízo de conhecimento; por conseguinte, não é lógico, mas estético; queremos dizer com isto que o seu princípio determinante não pode ser senão subjectivo. [...]”<sup>111</sup>*

Contudo, na visão de Kant, este belo, apesar de subjectivo, necessitava de ser aceite universalmente. Este carácter universal contrapõe-se de certo modo ao carácter subjectivo que Kant assume no excerto acima citado, quase que obrigando a que todos os sujeitos, mesmo com os seus juízos estéticos individuais, rumassem para um único gosto, o gosto universal.

Posteriormente, já no século XIX estas concepções libertam-se do gosto universal de Kant e retomam o objecto artístico como um objecto sujeito a múltiplas interpretações. O belo, é assim entendido “[...] como um fenómeno muitíssimo flutuante [...]”<sup>112</sup> e que varia consoante as diferentes interpretações de cada individuo, não confluindo num gosto universal e susceptível a variados juízos estéticos.

Deste modo, nesta nova concepção de beleza, o belo é completamente dependente do sujeito que cria ou que observa e, cada juízo estético feito, é relativo à sensibilidade e capacidades que cada um possui, nomeadamente, a capacidade de raciocínio, de imaginação e de emoção. Cada uma destas capacidades permite ao observador vivenciar a obra de arte sobre três aspectos distintos que funcionam em conjunto. Só assim é possível aferir correctamente um juízo estético. Dependendo destas três capacidades do individuo, o juízo estético vai ser mais ou menos completo, mais ou menos coerente.

---

<sup>111</sup> Immanuel Kant *apud* Maria Antónia Abrunhosa, Miguel Leitão in *Um Outro Olhar Sobre o Mundo*, Porto, 2003, p. 208

<sup>112</sup> Hebert Read *apud* Maria Antónia Abrunhosa, Miguel Leitão in *Um Outro Olhar Sobre o Mundo*, Porto, 2003, p. 209



Figura 62 - Buena Vista. Colorado. 1973. Henry Wessel



Figura 63 - Tract House. Westminster, Colorado. 1974. Robert Adams.

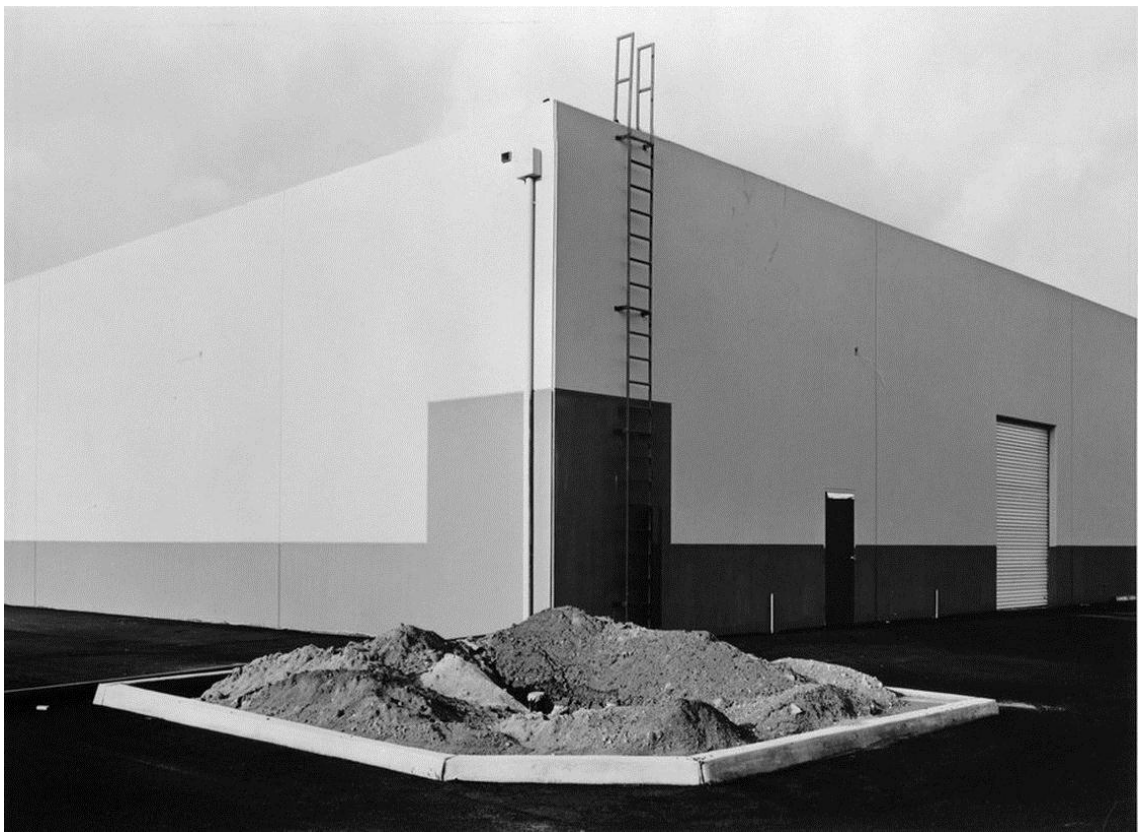


Figura 64 - South Corner, Riccar America Company. Pullman, Costa Mesa. 1974. Lewis Baltz



Figura 65- Untitled #6. Philip DuJardin



Figura 66 - Untitled #19. Filip DuJardin



Figura 67 - Untitled #16. Filip DuJardin

## **5. Diane Arbus, Thomas Ruff e Fernando Guerra.**

### **Fotogenia relativa da fotografia de retrato e de arquitectura**

Sabendo que a fotografia é uma das belas-artes e que cada registo fotográfico pode ser uma obra de arte, também esta está sujeita a juízos estéticos. Apresentamos seguidamente alguns exemplos onde pensamos poder aplicar os conceitos mencionados anteriormente. Mostramos os trabalhos de três fotógrafos que de alguma maneira se destacaram dos demais da sua época, pelo modo como retrataram e continuam a retratar os seus temas. Falamos primeiramente de Diane Arbus (1923-1971), uma fotógrafa que se “especializou” num único tema, levando e levando-se a si mesma a um extremo. Falamos também de Thomas Ruff (1958-), fotógrafo que se destacou e continua a destacar, pelo seu trabalho fotográfico pelo modo como este se inseriu e apresentava uma crítica à crise cultural e social do século XX e sobre a qual desenvolveu a maioria do seu trabalho. Tendo em conta que estes dois fotógrafos registam na sua maioria retratos, à excepção de Ruff que também regista arquitectura, pretendemos, fazer um paralelo em relação aos conceitos mencionados anteriormente, com a fotografia de arquitectura actual, feita pelo fotógrafo Fernando Guerra. O seu trabalho fotográfico é dos mais mediáticos e requisitados não só a nível nacional como também a nível mundial. Procuramos assim fazer uma reflexão sobre a beleza, ou não, de uma fotografia e em que medida esta influencia a opinião do ser humano sobre o mundo que o rodeia. Para além disso, parece-nos importante enfatizar a capacidade que esta possui em revelar ou esconder a verdade, em relação ao objecto fotografado, remetendo para o conceito de fotogenia.

Diane Arbus foi uma fotógrafa americana que nasceu em 1923 e que se suicidou em 1971. Filha de pais judeus, com capacidades financeiras elevadas, Diane sempre esteve habituada a todas as mordomias que lhe eram permitidas para a época, sem nunca conviver nem lidar com situações, pessoas ou elementos, fora do comum e da normalidade, e que se distanciavam do seu ambiente natural.

Casou aos 18 anos com o fotógrafo Allan Arbus, o qual ajudava na realização de fotografias de moda, colocando os modelos na disposição mais interessante, ou revelando os negativos, sem nunca, no entanto, ter participado directamente no acto de fazer a fotografia, ou seja, sem nunca ter sido ela a pressionar o botão. Apesar de Allan lhe ter oferecido uma câmara fotográfica, Diane nunca se tinha sentido tentada em utilizá-la. Passados 10 anos após o seu casamento, surge nela um desejo de fazer mais do que simplesmente ajudar o seu marido Allan. Diane sente o desejo de ser ela a fazer as fotografias, de ser ela a pressionar o botão e de participar directamente no registo.

A sua vontade de fotografar surge pela sua atracção por elementos e pessoas estranhas que diferem da sociedade e que se afastam da normalidade. Assim estas pessoas diferentes passam a ser o seu elemento de estudo fotográfico. Deste modo, as suas fotografias destacam-se não só pela beleza que elas proporcionam, mas principalmente pelo assunto

registado e pelo modo como é feito o registo dos seus modelos: “os freaks”<sup>113</sup>. Diane sempre apresentou uma grande paixão por estas pessoas, excluídas pela sociedade e colocadas à margem, diferentes, que escapavam à normalidade e que ninguém procurava incluí-las no meio social. Eram normalmente olhadas com desdém e com repulsa. Pelo contrário, Diane olhava para elas com interesse, cativada pela sua diferença, procurando criar uma relação e uma ligação íntima com essas personagens. Esta necessidade que Diane tinha de criar ligações com todos os seus modelos, de ficar a conhecê-los e de manter uma amizade com eles, foi o que permitiu o registo de quase todas as suas fotografias. Para ela, não fazia sentido fazer estes registos sem conhecer e passar algum tempo com o modelo, pois esta relação, esta intimidade deveria transparecer na fotografia, resultando daí fotografias e retratos marcantes e intrigantes: mostram sempre mais que um simples rosto. Deste modo, podemos dizer que as suas fotografias não se tratam de meros registos documentais, mas sim de registos carregados de simbolismo, de intenções, de intimidade e de crítica.

Diane via os seus modelos como qualquer outra pessoa da sociedade e admirava-os pela capacidade de aceitação das suas diferenças, não apresentando qualquer sentimento de medo ou repulsa. Para ela, “fotografar freaks «era terrivelmente excitante» [...] Pura e simplesmente adorava-os”<sup>114</sup>. No entanto, estes freaks não deixavam de ser segundo Sontag, nada mais do que “[...] monstros variados e casos extremos quase todos repulsivos, usando roupas grotescas, em ambientes sombrios e desinteressantes [...]”<sup>115</sup>, completamente anónimos e desconhecidos e que Diane trazia para o público.

Para dar resposta a esta sua paixão em registar os freaks nada melhor do que viver em Nova Iorque. A cidade onde cresceu e viveu, estava impregnada destas pessoas diferentes e marginalizadas, com os seus shows de circo, com os seus anões e gigantes, travestis e transexuais. A escolha destes modelos e não outros, residia no facto de ela pretender fotografar alguém por quem não sentisse pena, muito pelo contrário, que a cativasse, e que não estivessem nessa situação por motivos acidentais. Ou seja, tinha que ser algo de nascença, que os tivesse desde sempre excluído da sociedade. Esta atracção pelos freaks pode estar relacionada com o facto de durante a sua infância e juventude, nunca ter contactado com situações diferentes do comum. Isto é, Diane sendo filha de uma família judia importante, procurava algo de excitante e que a levasse a sair do seu ambiente controlado e conhecido, com a pretensão de quebrar de certo modo a sua inocência. A sua curiosidade, manifestou-se então, para seres e elementos que ela desconhecia.

A diferença entre Diane e a restante sociedade em relação a estas pessoas à margem da sociedade reside no facto de ela não os julgar como os restantes, aceitando-os exactamente como são. Dá-lhes atenção e isso transparece nas suas fotografias, nas quais não se nota nenhum sentimento de pena ou compaixão. Muito pelo contrário, os seus modelos aparecem sempre orgulhosos em mostrar aquilo que são. Diane simplesmente registou um mundo

---

<sup>113</sup> Susan Sontag in *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa, 2012, p.40

<sup>114</sup> *Ibidem*, p.45

<sup>115</sup> *Ibidem*, p.38

paralelo, ou seja, como Sontag afirma “*Arbus fotografou para mostrar algo simples: que existe outro mundo*”<sup>116</sup>, com o qual Diane não pretende que a sociedade se identifique. Muito pelo contrário, Diane pretende realçar o carácter anti-humanista inerente a todo o ser humano: as pessoas, em geral, ignoram outras pelas suas diferenças, excluindo-os das vivências do quotidiano, porque não se enquadram num tipo de pessoa “normal”, que responde a determinados padrões estéticos e formais. Diane ao registar estas pessoas diferentes preocupa-se em mostrar que todos nós somos diferentes, procurando consciencializar a sociedade para essas diferenças, onde todos somos “[...] *estranhos, irremediavelmente sós, imobilizados em relações e identidades mecânicas e estropiadas [...]*”<sup>117</sup>.

Com todos eles, quer fossem feios ou patéticos, Diane sentia empatia e criava laços de amizade. Tornava-os o centro das atenções. Ao fazê-lo Diane permitia que os seus *freaks* se sentissem mais à vontade para posarem para a câmara. Aliás Diane incentivava-os mesmo a posarem para a câmara. Assim, eles olhavam directamente para a lente no momento da fotografia, como se de uma afirmação se tratasse, afirmando que não têm medo, que não têm vergonha daquilo que são e daquilo que representam. Iluminados pela luz do *flash* ou por outra luz frontal, apresentavam-se sempre confiantes e por vezes ansiosos por se revelarem a si mesmos, assim como as suas falhas ao mundo, preocupando-se apenas em fazer a fotografia.

Aliás, ao observar estas fotografias percebemos que quase acedemos à alma, ao interior destas pessoas retratadas. Quase que conseguimos perceber a intimidade criada entre Diane e cada um destes *freaks*. O modo de fotografar de Diane compreende uma incrível cooperação, apenas conseguida através desta confiança que Diane cria com cada *freak* a qual possibilita a abertura de cada um, perante a câmara fotográfica. Tendo em conta este tipo de amizade e de intimidade que é criada, as fotografias de Diane nunca apresentam uma cena, isto é, as suas fotografias não resultam de uma montagem de um cenário ou da criação de um momento para a realização do registo. A intimidade, a amizade, a conexão criada anteriormente, é que proporcionam esse momento e a cena, assim como toda a composição e união dos diferentes elementos.

Contudo, Sontag coloca ainda uma questão acerca do registo destes *freaks* e que ela considera de extrema importância defendendo que é onde reside toda a significação do trabalho de Diane, em relação aos sentimentos das pessoas registadas depois de visualizarem o seu retrato: “*compreensão como são grotescas?*”<sup>118</sup>. A própria autora responde a esta questão dizendo que os modelos de Diane não podem ter esta noção e que é por isso que eles se colocam tão à vontade perante o olhar intimidador da câmara. O facto de não terem noção da sua representação provavelmente também se poderá relacionar com o modo como Diane

---

<sup>116</sup> Susan Sontag in *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa, 2012, p.40

<sup>117</sup> *Ibidem*, p.39

<sup>118</sup> *Ibidem*, p.42

os vê. Para ela, são seres humanos como outros quaisquer pertencentes ao mundo e a uma sociedade.

A sua visão e o seu trabalho são então uma reacção contra a gentileza, contra os padrões estéticos e formais, contra tudo o que está automaticamente aprovado. Esta foi a maneira que Diane encontrou para dizer que esses padrões e a beleza não importam, que somos todos seres humanos, que somos todos diferentes e onde cada um possui beleza à sua maneira. As suas fotografias nunca quiseram incutir o gozo pelo diferente, nem proporcionar gargalhadas sobre o que é registado. Assim, podemos dizer que o seu trabalho é uma contraposição perante tudo aquilo que é seguro, que é convencional, que é normal, contra todos os padrões estéticos e formais, colocando em evidência o que normalmente está escondido e longe da visão da sociedade, o que é feio, sem pudor nem repulsa, mas ao mesmo tempo cativante e fascinante.

O auge da sua carreira foi nos anos 60 do século XX. Por esta altura, os *freaks* eram considerados um objecto de arte, olhados e tratados como tal, com prazer ou sem qualquer interesse, mas muito diferente do que acontecia nos anos 30, em que estes eram olhados com desdém e aversão.

Diane distingue-se de alguns fotógrafos que também retrataram pessoas e excluídos da sociedade, pelo facto de este ter sido o seu único registo. Enquanto fotógrafos como Lewis Hine, W. Eugene Smith (1918-1978), ou Auguste Sander alternaram os seus registos, fotografando outros elementos, na fotografia de Arbus todos os registos são equivalentes, ou seja, fazem todos parte do mesmo reportório, do mesmo padrão, retirados do mesmo contexto e apresentando semelhanças entre eles.

O que normalmente acontece no registo de retratos é que o fotógrafo sente necessidade de se distanciar do modelo, não criando qualquer tipo de intimidade com ele. Ao contrário deste pressuposto, Diane necessita que esta intimidade seja criada e se mantenha até ao momento da fotografia. Ela tinha interesse e curiosidade em perceber como os seus modelos viviam e lidavam com as suas condicionantes, criando constantemente ligações e mostrando empatia com todos eles. Assim, as suas fotografias remetem para a sinceridade de uma relação e para uma real intimidade.

No entanto foi a partir do seu suicídio que as suas fotografias atingiram outro patamar.

Apesar de anteriormente as suas fotografias já serem conhecidas e de certo modo intrigantes, o seu suicídio, só lhe deu mais credibilidade e veracidade, acentuando a grandeza das suas fotografias, tornando-as mais devastadoras e enfatizando ainda mais a intimidade que elas transmitem, parecendo que o seu suicídio tenha sido causado por aquelas imagens, por aqueles olhares, por aquelas intimidades.

Em relação às fotografias de Thomas Ruff, o tema escolhido era bastante diferente do tema de Diane Arbus. Enquanto Diane mostrou que existia um outro mundo dentro do próprio mundo, negligenciado e oculto, Ruff pretendeu mostrar um mundo sem emoções, sem sentimentos, onde os seus modelos se apresentam sem qualquer tipo de expressão facial. De

certo modo, Ruff mostra também a existência de um outro mundo, em paralelo com o mundo real, onde as pessoas são capazes de esconder e ocultar os seus sentimentos.

Thomas Ruff nasceu na Alemanha e teve como professores o casal Becher dos quais herdou algumas influências. A partir dos conhecimentos aferidos, Ruff optou por aplicar algumas das influências adquiridas não no campo da arquitectura como os seus professores tinham feito, mas sim no campo do retrato. Apresenta-nos assim uma colectânea de registos de rostos de pessoas com idades compreendidas entre os 24 e os 34 anos, sempre do mesmo modo e no mesmo formato, e tal como acontecia com o trabalho de Diane, todas as suas fotografias de retratos são equivalentes, partindo das mesmas características formais e uniformes. Estas fotografias fazem sentido quando vistas em conjunto, cujo impacto é maior do que quando vistas individualmente.

Tal como os Becher faziam em relação à arquitectura, e a apresentavam segundo algumas regras específicas, também Ruff pretendeu criar algumas directrizes através das quais iria fazer as suas fotografias. Deste modo, elimina todo o tipo de informação extra ou excessiva presente no modelo, que em nada contribui para um melhor entendimento do mesmo, tornando-se portanto prescindível à representação. Assim, Ruff mostra-nos várias series de tipos de rostos, onde é possível também distinguir vários tipos de cabelo, de olhos, de narizes, de bocas, de cores, entre outros. Este processo fotográfico é como se se revelasse um inventário de pessoas variadas, que estão próximas do artista ou pessoas a que ele consegue aceder facilmente nas ruas.

Ao proceder a esta eliminação de informação desnecessária, Ruff exclui qualquer emoção ou sentimento que o seu modelo possa estar a sentir no momento do registo, apresentando assim um rosto apático, com uma expressão vazia, tornando difícil a caracterização do modelo, transformando-o num enigma. Os vários rostos agrupados funcionam como uma unidade, semelhantes pelo modo como estão retratados.

Quando começou a fotografar em 1981, existia na Alemanha um grupo terrorista, o *RAF*<sup>119</sup>, o qual obrigou a um controlo mais apertado por parte da polícia, a qual pedia constantemente a identificação e a mostra dos passaportes. Para além disso, a sociedade em geral ainda estava a habituar-se à ideia da introdução de câmaras de vigilância em locais públicos que visavam uma maior segurança das pessoas, o que conseqüentemente implicava que estas estivessem quase sempre em constante observação. Assim, Ruff entendeu que a realização de registos que não passassem mais nenhuma informação, a não ser o rosto de cada pessoa, era um projecto interessante e que iria permitir outra concepção estética sobre a fotografia. O trabalho de Ruff era assim uma recolha de fotografias de identificação pessoal, que iriam funcionar como as fotografias dos cartões de identidade ou passaportes.

Deste modo, Ruff procurou quais os elementos comuns que este tipo de fotografias tinham, destacando-os e fazendo deles mote para a realização e organização da composição das suas fotografias: frontalidade, iluminação equilibrada e parcial ausência de sombras. Estas

---

<sup>119</sup> Red Army Faction foi um grupo de guerrilha alemã que existiu desde 1970 a 1998 na antiga Alemanha Ocidental e que levaram a cabo muitos atentados terroristas.

características foram elementos obrigatórios em todos os retratos de Ruff, aos quais ele acrescentava a ausência de expressões, emoções ou sentimentos. À exceção destes rigorosos elementos, Ruff permitia que os seus modelos vestissem o que quisessem e se apresentassem como quisessem perante a câmara. Contudo recusava o uso de maquilhagem por parte dos seus modelos pois não queria que as suas fotografias se aproximassem do campo das fotografias de publicidade e de moda, onde as pessoas são perfeitas e tudo é belo e consequentemente uma falácia. Ruff pretendia mostrar as coisas como são, com a sua beleza natural, fugindo a estes padrões e ideais de beleza aos quais a moda e a publicidade são obrigadas a responder.

Apesar desta falta de expressão, os seus modelos tinham consciência de que estavam a posar para uma câmara, e que estavam a ser fotografados e observados. Criam-se assim registos bastante intrigantes, que não deixam de apresentar uma atitude, um modo de estar por parte dos vários modelos, que até parecem confortáveis na sua posição.

A escolha dos diferentes modelos é praticamente aleatória, à exceção da escolha da faixa etária, que varia entre os 24 e os 34 anos. A escolha deste intervalo de idades, diz Ruff, deve-se ao facto da “[...] *life hadn't had yet left any signs on their faces. They weren't babies, but they hadn't had too many bad experiences, either. They were in that state in which everything is still possible.*”<sup>120</sup> À exceção deste aspecto preferencial, a escolha ficava ao cargo do seu olhar crítico e artístico. Assim Ruff retirava da rapidez da vida do quotidiano os seus modelos e colocava-os num ambiente completamente oposto, calmo e sereno, onde reinava a quietude, atribuindo-lhes um pequeno segundo que iria trancar para sempre a sua postura e beleza.

Cada fotografia era assim criada em estúdio, bem iluminadas, normalmente sob fundos brancos. No entanto, Ruff por vezes substituíam estes fundos neutros por fundos com cores fortes, como vermelhos verdes ou azuis.

A preferência pela escolha de grandes formatos permite uma melhor percepção de todos os elementos registados, como os cabelos, os olhos, a boca, o nariz, o queixo, entre outros, pelo observador. Cada detalhe é visto minuciosamente, como se estivesse a ser inspeccionado, avaliado e posteriormente catalogado. Deste modo o observador fica possibilitado e autorizado a aproximar-se bastante do modelo, procurando encontrar algo que se destaque, algo invisível no visível, que é aliciado por esta ausência de informação, de sentimentos e de emoções.

Outra razão que leva Ruff a escolher os grandes formatos para a apresentação das suas fotografias é devido ao grande impacto que estes causam no observador. Como se apresentam sem qualquer expressão facial, tornam-se irritantes e intrigantes e ao mesmo tempo num sentido contrário tornam-se cativantes. Devido a esta carência de informação a que o observador está sujeito, este não consegue aceder correctamente ao modelo, parecendo que este criou uma barreira transparente entre os dois, que impede o acesso à sua personalidade.

---

<sup>120</sup> Blank, Gil & Ruff, Thomas. “Gil Blank and Thomas Ruff In Conversation”, Influence Magazine, Issue 2, 2004, p. 48-59

O observador por sua vez tenta, embora seja impossível, entender pelo que estará a passar o modelo, levando à exaustão a sua análise.

Assim sendo a beleza das suas fotografias não reside concretamente na beleza do modelo, mas em toda a composição fotográfica, desde os valores tonais, à iluminação, ao detalhe e rigor técnico do artista, à harmonia das linhas do rosto, das superfícies e das cores, com as luzes e sombras criadas pela luz do *flash*. Para atingir esta beleza e esta perfeição, Ruff vale-se da qualidade técnica e precisa da máquina fotográfica na criação das diferentes composições bem organizadas e harmoniosas.

Esta realidade conferida por Ruff aos seus retratos, nos quais ele não pretende esconder nada, mas também não pretende mostrar nada mais que a realidade, é o que possibilita o entendimento dos mesmos como obra de arte. Esta veracidade, permite a sua validação e valorização, enquanto obra de arte, autorizando o acesso a um público vasto de pessoas.

Podemos dizer que as suas fotografias não mostram apenas retratos e rostos de pessoas anónimas, mas parecem conceder uma autorização para entrar num mundo diferente, um acesso à própria essência, à alma do modelo. As suas fotografias são cunhadas de uma espectacularidade, e ao mesmo tempo causadoras de perturbação. Ruff diz sobre os seus retratos, que eles são “*neutral and friendly [...] they’re vessels you can fill with all your wishes and desires.*”<sup>121</sup>

Deste modo podemos dizer que esta ausência de sentimentos possibilita um afastamento do observador na identificação de alguém que conhece, ou seja, o observador toma consciência que não está perante a própria pessoa, mas sim perante uma imagem dessa mesma pessoa. Assiste-se aqui a uma maior consciencialização de que uma imagem nem sempre traduz uma realidade conhecida. As fotografias são assim entendidas como meras imagens de alguém onde não é possível identificar nada de pessoal, nada que caracterize o modelo, nada referente à sua personalidade.

Em conclusão parece-nos plausível dizer que Ruff pretende mostrar que não existem duas pessoas iguais, nem dois rostos iguais. O ser humano é um ser individual, impossível de imitar, e com imensa variedade.

Tanto as fotografias de Diane, como as de Ruff, levantam outra questão: a representação e interpretação do belo. É certo que ambos os fotógrafos fazem fotografias artísticas, mas até que ponto é que se pode considerar que as suas fotografias são belas? Estas dúvidas em relação à beleza remetem-nos para um outro problema: o da fotogenia. Fotogenia é a capacidade de ficar bem representado através da fotografia, ou seja, de ficar por ventura, mais bonito numa fotografia do que na realidade. O que antes se aplicava maioritariamente aos retratos e ao cinema mudo, creio que actualmente podemos afirmar que se aplica a todos os objectos e artes, incluindo a arquitectura.

No caso das fotografias de Diane, pelo facto de ela fotografar seres humanos diferentes do “normal”, a beleza dos seus registos reside nesta diferença, nesta procura pelo que diverge e

---

<sup>121</sup> Blank, Gil & Ruff, Thomas. “Gil Blank and Thomas Ruff In Conversation”, Influence Magazine, Issue 2, 2004, p. 48-59

se afasta do que é “moralmente” aceite pela sociedade. Contudo é este contacto com o diferente que permite o interesse por parte do observador. Este parece que consegue aproximar-se do modelo representado, sem no entanto ter um contacto directo com o mesmo. Enquanto para a restante sociedade aqueles *freaks* não eram mais do que pessoas estranhas, feias, repulsivas, com as quais não pretendiam relacionar-se, para Diane, eram extraordinariamente interessantes e belas, dignas de um registo fotográfico. Podemos afirmar que as suas fotografias estão carregadas de beleza e simbologia, apesar de o modelo representado não ser de todo belo. Contudo a composição, a conjugação de todos os elementos presentes, a intimidade que transparece do elemento registado, a confiança que este revela perante um olhar analítico e crítico, transformam algo feio, em algo belo, colocam o observador numa posição delicada, não sendo indiferente ao que observa, e de certo modo cativando o seu olhar.

Assim, como é possível estratificar e definir a beleza, rotulando tudo com os conceitos de belo e feio?

Em Diane tem-se consciência que a partir de um modelo que é por natureza feio, é possível criar uma fotografia bela, onde todos os elementos se complementam e contribuem para a criação de uma imagem com uma beleza surpreendente e cativante.

Em relação ao trabalho de Ruff, não interessa se os seus modelos são belos ou feios, não é essa a questão que realmente importa como acontece com as fotografias de moda ou de publicidade. Ruff exclui essa matéria das suas fotografias, pretendendo apenas que os seus modelos se posicionem como eles são naturalmente, sem quaisquer aditivos, nem qualquer tipo de expressão. Contudo se fossem retratados com uma expressão alegre, a fotografia poderia ter resultado em algo que transmitisse a beleza real do modelo.

Observando os retratos de Ruff, não podemos afirmar que os seus modelos são todos feios ou estranhos, uma vez que não temos acesso à beleza real deles, pois as fotografias apenas mostram uma ideia, uma concepção do artista, onde este mostra o seu ponto de vista, e que portanto em nada se assemelha à realidade.

Como foi mencionado no capítulo anterior, Fernando Guerra mostra-nos uma arquitectura perfeita, que não admite falhas e erros através da sua representação imagética. A procura por uma fotogenia constantemente presente e que por vezes não traduz a realidade da obra representada, tornou-se uma das características maiores no seu trabalho, e que o levou a ser um dos fotógrafos mais requisitados e conceituados, não só em Portugal, como no estrangeiro. Arquitecto de formação tem vantagem sobre os restantes fotógrafos de arquitectura tradicionais, pela sua sensibilidade para com as linhas e os jogos de luz, e que lhe permite fazer uma leitura mais sensível do objecto arquitectónico. Contudo, as suas imagens mostram uma perfeição, que nem sempre é conseguida na realidade. Existe uma procura e selecção de ângulos e perspectivas que melhor representam e enfatizam a obra arquitectónica, fazendo com que esta resulte melhor fotograficamente, do que como obra construída. Estas imagens remetem o observador para o uso da imaginação e proporcionando a criação mental de um edifício demasiado limpo e perfeito.

Nas suas fotografias a questão da fotogenia é de extrema importância, visto que é exactamente esse factor que contribui para a sua globalização. Pelo facto de Guerra conseguir mostrar que toda a arquitectura, boa ou má, tem um lado perfeito na fotografia, posiciona-o como referência do mundo mediatizado pela imagem. As suas fotografias tornam-se assim bastante mediáticas, que procuram “publicitar” as diferentes arquitecturas.

Assim sendo, aplicando-se então a questão da fotogenia a tudo o que pode ser representado através da fotografia, as dúvidas em relação ao que é belo ou não, adensam-se e torna-se difícil saber se o que está registado é a representação real do objecto, como é o caso da representação de “boas” ou “más” arquitecturas.

A fotogenia surge pela primeira vez associada à imagem fotográfica, em 1839, por François Arago, que aplica o conceito a todo o “model, object, or scene having a signal aptitude for photographic capture”<sup>122</sup>. Contudo, foi na arte cinematográfica, que esta palavra ganhou outras conotações. Em 1919, Louis Delluc (1890-1924) denominou o cinema como uma arte fotogénica, onde tudo o que não fosse fotogénico não tinha lugar em frente à câmara. Assim, a fotogenia tornou-se na “purest expression of cinema.”<sup>123</sup>

Mais tarde Jean Epstein (1897-1953) tendo por base algumas das teorias fundamentadas por Delluc, diz que “*The photogenic aspects of an object results from its variations in space-time*”<sup>124</sup> Assim, o fotogénico pertence a todos os elementos, que se consigam mostrar melhor perante a reprodução fílmica, sujeitos à passagem do tempo e do espaço. Epstein conjuga a qualidade estética dos diferentes elementos com a capacidade emocional dos receptores para definir fotogenia.

No entanto, e relacionando o conceito de fotogenia com a fotografia, podemos dizer que permitiu uma nova maneira de olhar e perceber o mundo. Apesar da fotografia já representar por si só, uma nova imagem da realidade, aliando o conceito da fotogenia à arte da fotografia possibilita a apresentação de uma outra imagem da realidade. Esta nova imagem traduz, se for bem conseguida, outro desejo estético: o de se obter uma representação diferente do modelo real, destacando-se principalmente pela aparência, e que em termos de beleza é superior à realidade. Deste modo, a fotogenia possibilita o alcance de coisas que normalmente não são vistas no imediato em que se observa o objecto, proporcionando a colocação de questões e reflexões sobre o que a imagem representa, o que o objecto real traduz e que aspectos diferenciam estas duas imagens.

Esta aparência de certo modo mecânica e virtual que a fotogenia proporciona, não só revela como também esconde. A fotogenia desfruta da capacidade de representar melhor um objecto real, transformando-se essa imagem, num ícone da própria realidade, um “substituto” que embeleza a realidade. Tornando visível o invisível aos olhos, apenas o faz através de um meio mecânico, onde a imagem revela algo diferente da realidade. O tipo de

---

<sup>122</sup> Sarah Keller e Jason N. Paul in *Jean Epstein - Critical Essays and New Translations*, Amesterdão, 2012, p. 51

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 293

<sup>124</sup> Jean Epstein *apud* Sarah Keller e Jason N. Paul in *Jean Epstein - Critical Essays and New Translations*, Amesterdão, 2012, p. 54

fotografia onde isto é mais visível é nos retratos, onde muitos anseiam por alcançar esta beleza mecânica. Muitos são os que procuram mostrar e orgulhar-se de uma imagem sua onde a aparência é diferente, mais apelativa e mais bela do que eles se vêem na realidade. Existe uma alteração entre o sujeito real e a sua representação imagética, onde se é *“simultaneamente aquele que eu julgo ser, aquele que eu gostava que os outros julgassem que eu fosse, aquele que o fotógrafo julga que sou e aquele de quem ele se serve para exhibir a sua arte.”*<sup>125</sup> Esta procura virtual está bastante enraizada na sociedade contemporânea na qual as aparências são mais importantes que o conteúdo, a imagem exterior torna-se o principal e o essencial em tudo, pois *“os olhos também comem”*<sup>126</sup>.

Tal como acontece com os retratos, assim acontece com todo o tipo de imagens e a fotografia de arquitectura não é excepção. Não escapando a este fenómeno fotogénico, a arquitectura mostra-se ao público através de uma imagem perfeita, que revela qualidades que na maioria das vezes não existem na realidade e que são fruto da manipulação fotográfica por parte do fotógrafo. Trabalhando para um cliente concreto e tendo como objectivo fazer com que fotografia chegue ao maior número de pessoas, é fácil perceber que esta, a fotografia de arquitectura, tem de ser obrigatoriamente perfeita e a escolha das diferentes perspectivas têm de ser as que melhor representam a obra, pois não há ninguém que se interesse por imagens que não sejam apelativas e com uma força visual enorme.

Deste modo, fotografar requer uma interpretação tanto da realidade que se está a observar como do resultado obtido fotograficamente. Contudo, esta interpretação é cada vez mais ausente pois o espectador aceita e acolhe as imagens sem recorrer a uma análise prévia sobre o que está registado. Aceita indubitavelmente o que vê, tornando-se um ser acrítico, sem questionar a veracidade das imagens que lhe preenchem o quotidiano. O fotógrafo também, no que diz respeito a esta interpretação, não pretende na sua maioria inculcar questões e reflexões nas suas fotografias, pois é importante que estas cheguem a um vasto número de pessoas e que estas tomem conhecimento da existência de mais uma obra arquitectónica. Portanto, mais que a interpretação, a obra arquitectónica tem que ficar acima de tudo bem representada fotograficamente, sob pena de não conseguir atingir o objectivo de ser vista à escala mundial.

Tal como acontece com os retratos nos quais as pessoas procuram alcançar uma fotografia fotogénica, na arquitectura, os seus arquitectos também pretendem que as suas obras sejam fotograficamente apetecíveis, para que seja possível a sua mediatização e a sua *“popularização”*. O crescente desejo por esta imagem da representação da arquitectura é cada vez maior e cada vez mais arquitectos a procuram.

Comparando as fotografias de retrato analisadas anteriormente, de Diane e de Ruff, com as fotografias de arquitectura de Fernando Guerra, podemos dizer que enquanto as primeiras não pretendem atingir esta fotogenia, as fotografias de Fernando Guerra, parece-nos que são sustentadas por esta incessante procura de uma representação idealizada e perfeita, de um

---

<sup>125</sup> Roland Barthes in *A Câmara Clara*. Lisboa, 2010, p. 21/22

<sup>126</sup> utilização de linguagem corrente

mundo que nem sempre é dignificado com essa perfeição. Esta procura pela perfeição é revelada pelo modo como tudo acontece na cena e como os elementos são dispostos no registo. Nota-se a presença de certo rigor e regras que determinam a composição fotográfica, que determinam o lugar de cada elemento, não permitindo que o acto fotográfico seja mais fluido e demonstre as capacidades verdadeiras dos espaços e das pessoas que o utilizam diariamente.

Apesar de ser uma fotografia capaz de chegar ao público mundial, pela sua beleza, não deixa de ser uma imagem falaciosa, pois não nos garante uma veracidade na representação tanto da arquitectura como das vivências com a obra arquitectónica. No entanto, pouca gente distingue a realidade da ficção, obrigando o observador a deslocar-se ao local para comprovar a realidade

A maioria das fotografias de arquitectura que são feitas agora, não deixam de ser fotografias de encomenda pedidas pelos arquitectos autores do projecto, as quais são realizadas logo assim que a obra é finalizada. Estas fotografias apresentam uma arquitectura limpa, sem as marcas inexoráveis e interessantes do tempo, e sem um elemento imprescindível para o entendimento da arquitectura: a presença humana. Sendo a arquitectura feita para as pessoas, é fundamental que este elemento seja uma presença assídua nas fotografias de arquitectura. No entanto, ao contrário do que Shulman fazia com as suas fotografias e o que faz actualmente Fernando Guerra, nas quais coloca em lugares específicos as pessoas a representar, este tipo de registo não mostra uma representação real, pois o registo não passa de uma encenação, e não se tratam de vivências naturais, provocadas pela convivência com a própria obra arquitectónica. Deste modo, este tipo de fotografia não se traduz numa fotografia artística ou de autor, mas de encenações fotográficas com o objectivo de obter fotografias com uma fotogenia poderosa, que seja capaz de comunicar mundialmente as obras de arquitectura.

Mencionando ainda as fotografias de retrato, é de notar a não pretensão por parte de ambos os fotógrafos em atingir a fotogenia e essa perfeição visual. Contudo, apesar deste défice fotogénico, ambos os trabalhos fotográficos resultam em fotografias interessantes e que têm a beleza à sua maneira, conseguida pela composição tonal, pelos elementos que funcionam como um conjunto, e pelo tema em si. Ambos os trabalhos fotográficos apresentam uma realidade, tal como ela é, sem a mascararem. Mas, tendo em conta que nas fotografias de Diane, os seus modelos eram feios e nas fotografias de Ruff, os seus modelos apresentavam-se sem qualquer expressão, foram capazes de criar obras de arte, fotografias que são expostas em galerias e que são vistas a nível mundial, detentoras de beleza.

Hoje e mais que nunca, a arquitectura como uma arte, tem de ter a capacidade de chegar a um público vasto e mundial, fazendo com que cada vez mais a arquitectura seja uma arte “[...] feita com imagens (a partir de imagens, para ser imagem) [...]”<sup>127</sup>, imagens estas que deveriam causar no observador sentimentos de dúvida em relação à sua veracidade, tornando difícil a distinção entre a realidade e a ficção, e que ao invés, causam sensações de

---

<sup>127</sup> Pedro Bandeira in Eduardo Souto de Moura, *Atlas de Parede, Imagens de Método*. Porto, 2011, p. 21

entusiasmo e estupefacção. No entanto cabe a cada um aprender a lidar com a quantidade de imagens que chegam até nós actualmente, neste caso as fotografias de arquitectura, e perceber de que modo elas influenciam e alteram o modo de pensar a arquitectura, consciencializando-nos do seu verdadeiro potencial, como meios de comunicação, idealização e concepção.

É certo que a fotografia entrou no mundo da arquitectura e actualmente é uma das maiores difusoras das obras arquitectónicas. Contudo as imagens sempre fizeram parte do mundo arquitectónico, distribuindo-se um pouco por tudo o que afecta a própria arquitectura, desde a sua idealização, concepção, justificação, exteriorização, e divulgação, assumindo um papel cada vez mais importante ainda na fase de projecto, como base de sustentação de ideias e posteriormente como previsão do objecto final. A fotografia de arquitectura é entendida assim como uma imagem final, como o colmatar de um ciclo, como um atestado de existência da obra.

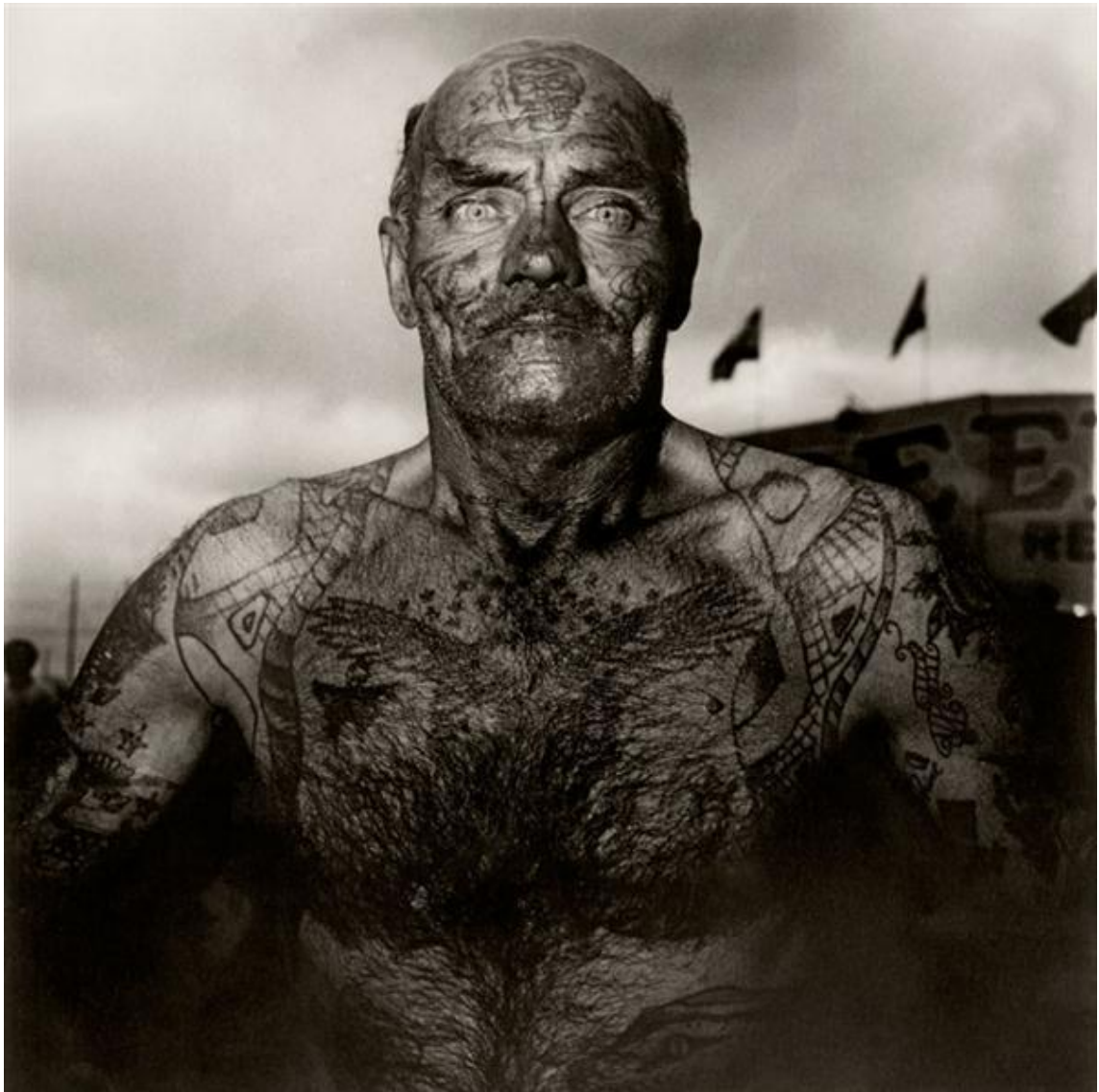


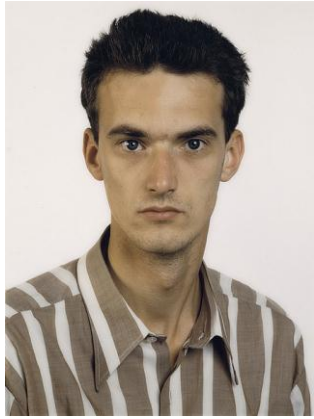
Figura 68 - Tattooed man at a Carnival. Md.. 1970. Diane Arbus



Figura 69 - Child with a toy hand grenade. Central Park, New York.  
1962. Diane Arbus



Figura 70 - Identical Twins. Roselle, New Jersey. 1967. Diane Arbus



1



2



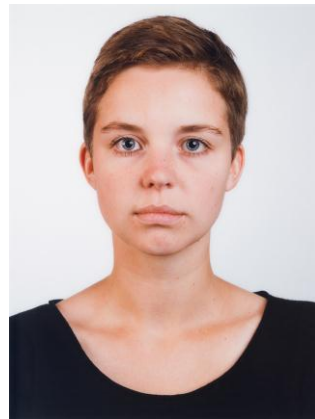
3



4



5



6



7



8



9

Figura 71 - Série Porträt. Thomas Ruff. 1986/ 1999

## 6. Luís Ferreira Alves. Uma nova leitura da obra

Tendo em conta o que foi referido anteriormente em relação à obra fotográfica de Fernando Guerra, e às suas fotografias de encomenda, parece-nos interessante falar de um fotógrafo que, em relação ao portfólio fotográfico, se contrapõe a Guerra.

Luís Ferreira Alves (1883) começou a fotografar arquitectura em 1982 por intermédio do Arquitecto Pedro Ramalho, o que possibilitou a sua ascensão como fotógrafo profissional e a especialização em Fotografia de Arquitectura, Património e Território. A partir daqui, o trabalho de Ferreira Alves começou a ser requisitado por alguns dos arquitectos mais conceituados em Portugal como Álvaro Siza Vieira (1933-) e Fernando Távora (1923-2005). Actualmente, Ferreira Alves continua a ser solicitado por vários arquitectos como por exemplo Eduardo Souto Moura (1952), Álvaro Siza Vieira, Correia Ragazzi Arquitectos, entre outros. Como um dos primeiros fotógrafos de arquitectura, Ferreira Alves tornou-se um elemento importante na divulgação da arquitectura, principalmente nacional.

A confiança que ganhou com o decorrer do tempo e com as relações que desenvolveu com os vários arquitectos permitiu-lhe a imposição e a criação de um estilo próprio, em relação à fotografia de arquitectura, que se traduz por uma aproximação à realidade. Em relação a esta realidade aproximada, Ana Vaz Milheiro (1968-), no livro *Mundo Perfeito* de Fernando Guerra, diz que Luís Ferreira Alves com “*o domínio da objectiva [...] imprime um cunho “não artificial” aos seus registos - aproximando-se de uma captação tendencialmente mais “autêntica”*”<sup>128</sup>

O método de fotografar de Ferreira Alves está muito ligado à movimentação do ser humano em relação com a obra de arquitectura. Assim, as suas fotografias mostram um percurso pelo edifício, seja pelo exterior, ou pelo interior. Pelo facto de ele fazer este percurso, percebe quais são as valências mais importantes a mostrar na obra arquitectónica e portanto as que devem obrigatoriamente ser captadas pela objectiva. Procura assim encontrar relações tanto com a envolvente do edifício como com os diferentes espaços interiores, transmitindo os elementos que melhor evidenciam a essência de determinada obra construída. Procura aliar as formas às direcções que a luz toma durante o dia e procura registar o modo como esta habita o espaço e se interliga com estes, como os envolve e lhes dá vida.

Como é sabido, toda a fotografia resulta de uma interpretação pessoal por parte de quem fotografa, e como tal, as fotografias de Ferreira Alves não são uma excepção. Traduzem o seu entendimento e leitura de cada projecto, procurando gravar a tridimensionalidade através da bidimensionalidade que a imagem fotográfica proporciona, para que o público consiga entender a obra e o edifício na sua totalidade.

Para que este entendimento seja possível, um dos modos como Ferreira Alves regista a arquitectura, remete para a fotografia frontal que Édouard Baldus fazia. Estas perspectivas

---

<sup>128</sup> Ana Vaz Milheiro in *Mundo Perfeito*, Adaptação do artigo “Mundo Perfeito, Arquitectura e Fotografia”, publicado no jornal *Público*, suplemento *Mil Folhas*, 26/03/2005, p. 22, Disponível em: <http://ultimasreportagens.com/bio-about.php#perfeito>

frontais mostram a simplicidade e a pureza dos alçados dos diferentes edifícios, tão característicos de cada arquitecto. Esta representação é uma das características do seu trabalho fotográfico, onde a profundidade de campo é eliminada, e a horizontalidade ou verticalidade da obra arquitectónica se destacam dos restantes elementos. Deste modo, o observador fica possibilitado a fazer uma análise sobre as proporções não só do alçado, mas também da relação deste com os restantes elementos presentes. Como já vimos anteriormente este tipo de registo já era utilizado nos primórdios da fotografia, embora nessa altura estes registos apenas servissem de elemento base para futuros restauros necessários. Ao contrário de Baldus, em que este retira toda a envolvente ao edifício, Ferreira Alves não prescinde desta, pois permite uma melhor leitura da obra, e uma melhor transmissão de informação, tratando-se de um dos elementos mais importantes no que concerne à identidade do local, e à capacidade de ancoragem da obra construída.

Para além do registo frontal, Ferreira Alves utiliza também perspectivas ao nível do olhar do observador ou ao nível da linha do horizonte, conferindo continuidade à volumetria do edifício. Estas perspectivas, normalmente com um ponto de fuga, permitem ao observador uma aproximação com a visão real da obra, e revelam um maior detalhe do edifício, enfatizando a relação deste não só com o espaço envolvente, mas também com os diferentes espaços interiores. Neste modo de registo, o fotógrafo tenta transmitir ao observador um percurso por toda a obra, resultante da sua visão, leitura e apropriação dos diferentes espaços e elementos. Esta leitura obriga de certo modo, à utilização da imaginação por parte do observador, onde este tenta, criar através das imagens, o espaço arquitectónico ao qual não consegue aceder visualmente.

Podemos então afirmar, que Ferreira Alves é um dos fotógrafos que mais fielmente se reporta ao registo da arquitectura, ou seja, é o que melhor traduz através da fotografia, as intencionalidades do arquitecto sem as querer manipular, adulterar ou embelezar. Trata-se assim de uma fotografia que traduz a obra do arquitecto na sua forma mais pura, sob a sua visão e entendimento. Trata-se de uma fotografia realista, e que não procura a tão aclamada divulgação ou ascensão ao mundo perfeito das imagens. Por isso, no nosso entender, este tipo de fotografia também contribui para a mediatização da arquitectura, mas de uma maneira mais subtil, não tão notada, mas que no entanto, transmite com mais veracidade a identidade da obra arquitectónica. A qualidade humana que sempre procura atribuir às suas fotografias, faz com que estas se aproximem de uma realidade imagética plausível e credível, através das quais o observador parece ter acesso à realidade arquitectónica da obra e não a uma mera quimera, que distrai e engana. Entende-se que o propósito da sua fotografia não é mais do que mostrar a arquitectura tal como ela é, mostrando a sua verdadeira forma. A arquitectura é já por si uma arte, e a fotografia, também como arte, irá revelá-la ao mundo. A arquitectura é então, o elemento mais importante na sua fotografia: as formas, as cores, a relação da volumetria com os espaços exteriores, a relação dos diferentes espaços interiores, a aproximação da visão humana e a relação da obra com as pessoas.

É um fotógrafo que não procura entregar a arquitectura apenas ao seu sentido puramente estético, descurando completamente a função, onde a imagem ganha poder e vantagem em relação ao conjunto arquitectónico.

É portanto uma fotografia que não serve de engodo em relação à própria natureza da obra arquitectónica, pelo que não tem o objectivo de divulgar, tornar conhecida e influente uma obra. Tem sim, a capacidade de mostrar a verdadeira essência da arquitectura, essência esta, que Ferreira Alves absorve e transmite através das suas fotografias.

Mostra a obra de arquitecto segundo a sua visão, de uma maneira que a aproxima da visão do próprio arquitecto. Consegue transpor para a fotografia detalhes e pormenores que traduzem a beleza arquitectónica e as características específicas que caracterizam cada arquitecto individualmente, enquanto elemento criador e criativo. É assim, um fotógrafo que embora não consiga atingir a tal impressionante mediatização, revela nas suas fotografias uma imagem real da arquitectura, em todo o seu esplendor, como obra de arte.

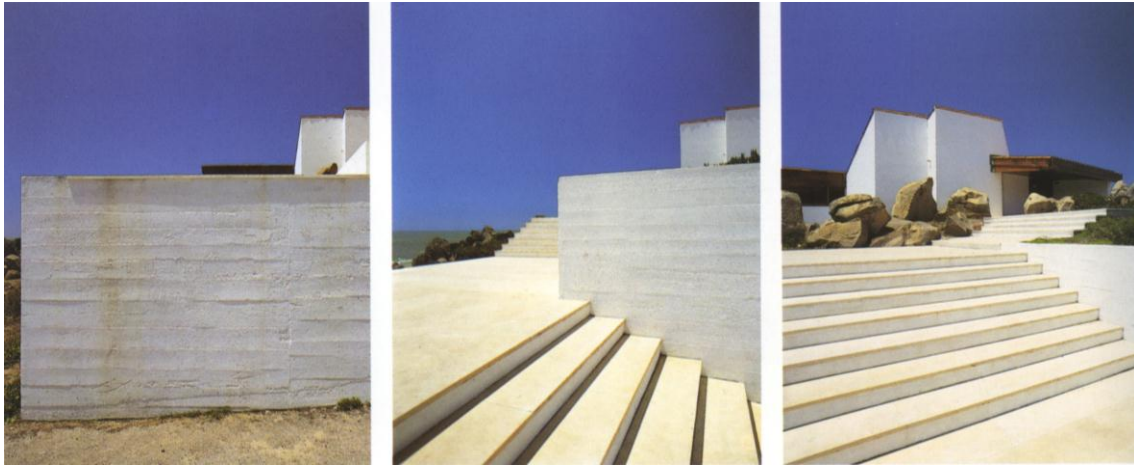


Figura 72 - Casa de Chá da Boa Nova, Matosinhos. Arquitecto Siza Vieira.  
Fotografia Luís Ferreira Alves



Figura 73 - Casa de Chá da Boa Nova, Matosinhos. Arquitecto Siza Vieira.  
Fotografia Luís Ferreira Alves



Figura 74 - Casa Miranda Santos, Matosinhos. Arquitecto Siza Vieira.  
Fotografia Luís Ferreira Alves

## Considerações Finais

Concluindo esta investigação, parece-nos importante reflectir sobre o caminho percorrido, destacando o objectivo à qual esta se predispõe a responder: entender a multidisciplinaridade da fotografia de arquitectura, não só como uma imagem do mundo, mas também como um elemento capaz de proporcionar diferentes apropriações do espaço construído.

A fotografia e a arquitectura foram desde o início duas artes dependentes uma da outra, apresentando registos com diferentes propósitos: documentar, acompanhar o desenvolvimento da urbe, consagrar de um edifício, revelar novas relações com a envolvente, entre outros. Contudo, foi através da relação directa entre o arquitecto e o fotógrafo, que surgiu no período modernista, que a fotografia de arquitectura deu o grande salto, pois o arquitecto viu na fotografia um meio maioritariamente mais rápido de divulgação de uma nova arquitectura, indicando aquilo que era importante destacar na sua obra. Este modo de ver a arquitectura (através da fotografia), permitiu a sua divulgação a nível global e o conhecimento de novos conceitos, materiais e modos de habitabilidade.

A fotografia é, assim, uma arte com a capacidade de proporcionar diferentes percepções sobre a realidade. Numa era em que praticamente tudo é imagem, também a arquitectura tem de saber jogar com este poderoso meio.

No entanto, cada vez mais as imagens que representam e registam a arquitectura parecem servir como meio de legitimação desta, como se a arquitectura necessitasse da fotografia e da imagem de si própria para ser vista como arquitectura e obra construída.

O modo como as sociedades encaram as imagens e as colocam num pedestal, faz com que estas se venham a tornar um meio de acesso a novas realidades e a diferentes elementos do mundo. A fotografia de arquitectura participa desta qualidade imagética, pois é importante que esta transpareça perfeição, causando fascínio e estupefacção. Porém, esta perfeição aparente não é real, apenas pretende atingir a tão aclamada mediatização, onde apenas interessa uma imagem e a fotogenia da obra arquitectónica. A forma acaba por eliminar a função e conseqüentemente o propósito do edifício.

Tendo em conta a importância visual referida anteriormente, propusemos um contraponto pertinente entre dois tipos de fotografia: a fotografia de encomenda, uma fotografia enquanto ícone e elemento legitimador da obra construída, que procura a criação de uma imagem e, conseqüentemente de um mundo arquitectónico perfeito, uma fotografia numa procura incessante pela fotogenia do construído e a fotografia de autor ou artística, uma fotografia enquanto fenómeno, enquanto elemento que nos “toca”, nos sensibiliza e “rouba” a nossa atenção para um determinado assunto ou tema que lhe é subjacente. Uma fotografia que mostra mais do que está registado e que está visível ao nosso simples olhar. Uma epifania que nos envolve numa amálgama de sentimentos e emoções.

Assim sendo, podemos afirmar que a fotografia de encomenda responde apenas a um grande objectivo: tornar-se e tornar o objecto registado um elemento mediático. Tal como acontecia com as fotografias de Shulman (ver figura 37, página 50), as fotografias de Fernando Guerra aproximam-se bastante desta concepção fotográfica. O modo como faz os seus registos

demonstra a sua capacidade em transformar um objecto arquitectónico num elemento imagetivamente perfeito, denotando a qualidade técnica que possui. Parece-nos então, que as suas fotografias procuram alcançar a beleza máxima de uma obra, onde apenas importa a imagem e o seu carácter fotogénico, independentemente de fotografar uma “boa” ou “má” arquitectura. Como tal, as suas fotografias causam sensação e furor a nível global, proporcionando à sociedade a observação de fotografias esteticamente aprazíveis.

Esta fotografia leva o observador para o campo do gosto. Este gosto não interpela os nossos sentidos para uma interpretação da obra arquitectónica, afastando-o da realidade.

A mediatização associada à fotografia, que já estava presente desde o modernismo, torna-se elemento fundamental na divulgação de novos conceitos, novas técnicas construtivas e novos ideais de habitabilidade. Deste modo, a fotografia funciona como um importante meio de divulgação arquitectónica e reveladora de uma realidade falaciosa, onde a imagem parece valer-se da arquitectura para ser imagem e vice-versa. Ou seja, nesta relação de cumplicidade na qual as duas artes sempre foram dependentes uma da outra, a arquitectura parece subjugar-se à realidade criada fotograficamente, resignando-se ao jogo de luz e sombra criado pela fotografia e ignorando as suas próprias tonalidades e luminosidades. A fotografia de encomenda é assim realizada com o objectivo de chegar a um público mundial, que aceita estas imagens idílicas sem questionar a sua veracidade.

Numa perspectiva oposta, podemos mencionar o fotógrafo Luís Ferreira Alves. Os seus registos remetem o observador para uma maior aproximação com a realidade, proporcionando uma relação mais verdadeira entre o observador e a arquitectura. O seu trabalho fotográfico remete para concepção de uma fotografia de autor e, por consequência, de uma fotografia fenómeno, na medida em que o seu registo resulta, *à priori*, de uma apropriação pessoal da obra construída. A relação que o edifício tem com a envolvente é importante, resultando no seu conjunto uma obra de arte e apresentando-se como uma imagem reveladora de uma outra realidade.

A presença humana é um dos elementos mais determinantes na compreensão de uma obra arquitectónica. Considerando que a arquitectura é feita para o homem, é imprescindível perceber de que modo, estes dois elementos se relacionam naturalmente entre si, recusando uma encenação perfeccionista que traduz uma beleza irreal.

No nosso entender, a fotografia de autor permite uma constante revisita ao objecto representado fotograficamente. E, de cada vez que se faz essa “visita”, surgem novos elementos e novas informações que não nos foram passadas anteriormente. A capacidade que esta fotografia tem, em cativar o observador e de manter-se na sua memória, possibilita novos olhares sobre o espaço arquitectónico, causando interpretações inesperadas, que surpreendem não só o observador, como também o arquitecto.

Assim, entendemos que a fotografia de arquitectura enquanto fenómeno possibilita uma revisita à obra de arquitectura registada, permitindo encarar a fotografia de arquitectura não como um fim, no qual encerra em si todas as possibilidades, mas como um meio de revelar novas perspectivas, informações e interpretações em relação ao que se observa.

Deste modo, a fotografia de encomenda é encarada como um fim, como o objectivo máximo ao qual a arquitectura responde, eliminando a função do próprio edifício e onde a imagem é o mais importante. Pelo contrário, a fotografia enquanto fenómeno, enquanto elemento capaz de proporcionar diferentes apropriações permite que a arquitectura seja vista como um percurso que possibilita o desenvolvimento de novas ideias e interpretações da obra construída.

Concluimos que a fotografia de arquitectura não é só o elemento resultante como o colmatar de um processo criativo. É sim, um meio potenciador de novos fins, através do qual é possível obter novas conclusões.



## Bibliografia Geral

### Livros

Adams, Ansel. 2000. *A Cópia*. São Paulo: Editora SENAC.

Adams, Ansel. 2001. *O Negativo*. São Paulo: Editora SENAC.

Amar, Pierre - Jean. 2001. *História da Fotografia*. Lisboa: Edições 70 - Artes e Comunicação.

Aperture Foundation, Inc. 1997. *Eugène Atget*. Nova Iorque: Aperture Foundation, Inc & Könemann Verlag GmbH.

Aumont, Jacques. 2009. *A Imagem*. Lisboa: Texto & Grafia - Coleção Mimésis

Barthes, Roland. 2010. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.

Bauret, Gabriel. 2006. *A Fotografia - Histórias, Estilos, Tendências e Aplicações*. Lisboa: Edições 70.

Beaumont, Newhall. 2002. *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, SA.

Benjamin, Walter. 1992. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio de Água

Berger, John. 1996. *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70: Arte & Comunicação.

Bieger-Thielemann, Marianne, [et al.]. 2007. *Fotografia do Século XX: Museum Ludwig de Colónia*. Köln: Taschen

Bresson, Henri Cartier. 2004. *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Gustavo Gili, SA.

Burgin, Victor. 2004. *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, SA.

Clarke, Graham. 1997. *The Photograph*. Oxford: Oxford University.

Cotton, Charlotte. 2004. *The Photograph as Contemporary Art*. Londres: Thames & Hudson

Dubois, Phillippe. 1992. *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Vega - Comunicação e Linguagem.

Flusser, Vilém. 1998. *Ensaio Sobre Fotografia: Para uma Filosofia da Técnica*. Lisboa: Relógio de Água.

Fontcoberta, Joan. 2003. *Estética Fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, SA.

Freund, Gisèle. *Fotografia Como Documento Social*. Barcelona: Gustavo Gili, SA.

Guerra, Fernando. 2008. *Mundo Perfeito*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Koetzle, Hans-Michael. 2005. *Photo Icons: The story behind the pictures - 1927/1991*. Köln: Taschen

Langford, Michael. 1994. *Fotografia Básica*. Lisboa: Dinalivro.

Martins, Costa & Palla, Victor. ANO. *Lisboa. Cidade triste e alegre*. Lisboa: Círculo do Livro, LDA.

Samain, Etienne. 2003. *O Fotográfico*. São Paulo: Editora Hubitec/ Editora SENAC.

Schaeffer, Jean- Marie. 1996. *Imagem Precária - Sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus.

Schart, Aaron. 2001. *Arte y Fotografía*. Madrid: Alianza

Schatter, Karljosef & Kinold, Klaus - *Architektur Architecture + Fotografie Photography*, Birkhauser.

Sontag, Susan. 2012. *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal.

Souquez, Marie- Loup. 2001. *História da Fotografia*. Lisboa: Dinalivro.

Trachtenberg, Allan. 2013. *Ensaio sobre Fotografia, De Niépce a Krauss*. Lisboa:

Ursprung, Philip & Lopes, Diogo Seixas & Bandeira, Pedro. 2011. *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagem de Método*. Porto: Dafne Editora

Wells, Liz, ED. 2004. *Photography: A Critical Introduction*. Londres: Routledge.

Keller, Sarah & Paul, Jason N.. 2012. *Jean Esptein - Critical Essays and New Translations*. Amesterdão - Amsterdam University Press.

2014. *New Topographics*. Göttingen: Gerhard Steidl GmbH & Co. OHG

Cascais, Fernando. 2001. *Dicionário de Jornalismo - as palavras dos media*. Lisboa/ São Paulo: Editorial Verbo

Anon., 2001. *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea - Academia das Ciências*. Vol. I e II, Lisboa: Editorial Verbo.

Vários Autores. 2013. *Topografia a Norte*. Porto (Matosinhos): Cityscopio - Associação Cultural

## Livros eletrônicos

Beer, Oliver. 2004. *Lucien Hervé: Building Images*. [livro eletrônico] California: Getty Publications. Disponível em:

<http://books.google.pt/books?id=JJd6ald0hSIC&pg=PP1&lpg=PP1&dq=lucien+herv%C3%A9&source=bl&ots=62gp1iuXXV&sig=rHfYHAzmjeBS2xIfYX48AkOL3SU&hl=pt-PT&sa=X&ei=YEJyU7mRDMqJhQeh0oG4AQ&ved=0CFoQ6AEwBTge#v=onepage&q&f=false>. [consult. 20 Maio 2014].

Daniel, Macolm. 1994. *The Photographs of Édouard Baldus*. [livro eletrônico] Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art. Disponível em:

<http://books.google.pt/books?id=0jELJKoeovcC&printsec=frontcover&dq=The+Photographs+of+Edouard+Baldus&hl=pt-PT&sa=X&ei=0gb5U-uAA9Sf7AbhloHoDw&ved=0CB4Q6AEwAA#v=onepage&q&f=false> [consult. 16 Maio 2014].

Maudlin, Daniel & Vellinga, Marcel. 2014. *Consuming Architecture. On the occupation, appropriation and interpretation of buildings*. [livro eletrônico] Nova Iorque: Routledge. Disponível em:

[http://books.google.pt/books?id=5kH9AgAAQBAJ&pg=PT263&dq=ren%C3%A9+burri&hl=pt-PT&sa=X&ei=k3KPU\\_HJO8KL7AaRvID4Dw&ved=0CCwQuwUwADgK#v=onepage&q=ren%C3%A9%20Burri&f=false](http://books.google.pt/books?id=5kH9AgAAQBAJ&pg=PT263&dq=ren%C3%A9+burri&hl=pt-PT&sa=X&ei=k3KPU_HJO8KL7AaRvID4Dw&ved=0CCwQuwUwADgK#v=onepage&q=ren%C3%A9%20Burri&f=false). [consult. 18 Maio 2014].

Miller, Russell. 1999. *Magnum: Fifty Years at the Front Line of History*. [livro eletrônico] Londres: Pimlico Random House. Disponível em:

[http://books.google.pt/books?id=t94uyAuMuxgC&pg=PT255&dq=ren%C3%A9+burri&hl=pt-PT&sa=X&ei=k3KPU\\_HJO8KL7AaRvID4Dw&ved=0CFYQuwUwBzgK#v=onepage&q=ren%C3%A9%20burri&f=false](http://books.google.pt/books?id=t94uyAuMuxgC&pg=PT255&dq=ren%C3%A9+burri&hl=pt-PT&sa=X&ei=k3KPU_HJO8KL7AaRvID4Dw&ved=0CFYQuwUwBzgK#v=onepage&q=ren%C3%A9%20burri&f=false). [consult. 18 Maio 2014]

Princen, Bas. 2004. *Artificial Arcadia*. [livro eletrônico] Holanda: nai010 Publishers.

Disponível em: [http://books.google.pt/books?id=m-yzlyWm5LUC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gb\\_s\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.pt/books?id=m-yzlyWm5LUC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). [consult. 25 Maio 2014].

Whiting, Cécile. 2006. *Pop LA: Art and the City in the 1960's*. [livro eletrônico] California: University of California Press. Disponível em:

<http://books.google.pt/books?id=lezl4AFRtAC&pg=PA96&dq=stollerized&hl=pt-PT&sa=X&ei=GDF7U4XGlcWu7AbH0oGgAg&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q=stollerized&f=false>. [consult. 20 Maio 2014].

### **Teses, Dissertações e Ensaios**

Bandeira, Pedro. 2007. *Arquitectura como Imagem, Obra como Representação: Subjectividade das Imagens Arquitectónicas*. Tese de Doutoramento em Arquitectura. Universidade do Minho (UM).

Daniel da Conceição, Patrick. 2008. *Como Olhar o Espaço: Ver a Arquitectura através da Fotografia*. Prova Final de Licenciatura em Arquitectura. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP).

Gonçalves de Figueiredo, Rui Miguel. 2012. *Espaço Invisível: Fotografia da (não) Arquitectura*. Dissertação de Mestrado em Criação Artística Contemporânea. Aveiro: Universidade de Aveiro (UA).

Fortuna, Carlos Daniel Esteves. 2010. *Fotografia: Um Olhar Sobre a Arquitectura*. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP).

Mendonça de Oliveira, Ana Mafalda. 2012. *Fotografar Arquitectura: da máquina de desenhar à máquina de propaganda, a fotografia como condicionante da percepção*. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra (FCTUC)

Rodrigues, Teresa Maria Neto. 2011. *A fotografia de Arquitectura, um percurso de Vivências: A Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP).

### **Artigos Electrónicos**

Blank, Gil e Ruff, Thomas. "Gil Blank and Thomas Ruff in Conversation", *Influence*, Issue 2 (2004): 48-59. [em linha]. Disponível em <http://www.gilblank.com/images/pdfs/blankruffintvw.pdf>

Bryson, Norman & Fairbrother, Trevor. 1991. *Thomas Ruff: Spectacle and Surveillance*. *Parkett*, N°28, 92-96. [em linha]. Disponível em <http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2011/10/TR-Parkett-Bryson-91.pdf>

Fonseca, Raquel. 2010. *A Fotografia como Fundamento do Desejo de Transformação da Aparência*, *Revista Porto Arte*, V. 17, N°28, 100-10. [em linha]. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/18792/10970>

Freidus, Marc. 1991. *Lack of Faith: On Thomas Ruff*. *Parkett*, N°28, 66-69. [em linha]. Disponível em <http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2011/10/TR-Parkett-Freidus-91.pdf>

Ramos, Matheus Mazini. 2009. *Fotografia e Arte: demarcando fronteiras*, Contemporânea, V.12, 129-142. [em linha]. Disponível em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/359/310>

Candid Recordings transcrito por Erica McDonald. 1958. *Interview with Henri Cartier-Bresson - Famous Photographers Tell How* [em linha]. Disponível em: <http://www.americansuburbx.com/2012/01/interview-henri-cartier-bresson-famous.html>

Cartier-Bresson, Henri. 1973. *The Decisive Moment - Photographs and Words by Henri Cartier-Bresson* [em linha]. Disponível em: <http://www.americansuburbx.com/2009/07/theory-words-by-henri-cartier-bresson.html>

Chalifour, Bruno. 2004. *Henri Cartier-Bresson Last Decisive Moment* [em linha]. Disponível em: <http://www.americansuburbx.com/2010/11/theory-henri-cartier-bressons-last.html>

Fuão, Fernando Freitas. 2001. Folha de Arquitetura/ Leaves of the Architecture/ Hojas de la Arquitectura [em linha]. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.017/841>. [consult. 06 Maio 2014]

Greenberg, Clement & O'Brian, John. Excerto do Artigo do Whitney Annual and Exhibitions of Picasso and Henri Cartier-Bresson de 1947. 1988. *Arrogant Purpose* [em linha]. Disponível em: <http://www.americansuburbx.com/2011/10/henri-cartier-bresson-arrogant-purpose-1947.html>

Grima, Joseph. 2010. Domus Web: *Refuge, Five Cities by Bas Princen* [em linha]. Disponível em: <https://www.domusweb.it/en/architecture/2010/05/11/refuge-five-cities-by-bas->

Kajikawa, Yoshitomo. *A Message Form Cartier-Bresson* [em linha]. Disponível em: <http://www.americansuburbx.com/2012/05/henri-cartier-bresson-a-message-from-cartier-bresson.html>

Miller, Roland Foster. 1991. New York Times: *Westchester Bookcase* [em linha]. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1991/04/14/nyregion/westchester-bookcase.html>. [consult. 25 Maio 2014].

Prostel, Virginia. 2006. The Atlantic: *The Iconographer* [em linha]. Disponível em: <http://vpostrel.com/articles/the-iconographer>. [consult. 17 Maio 2014].

Herzogenrath, Wulf. 1996/2004. *Distância e Proximidade. Instituto para Relações com o Estrangeiro, Estugarda*. [em linha]. Disponível em: <http://www.culturgest.pt/docs/encarte.pdf>

Shammaa, Raphael. 2013. *Ezra Stoller Beyond Architecture at Yossi Milo*. [em linha]. Disponível em: <http://www.americansuburbx.com/2013/02/nyc-exhibition-review-ezra-stoller-beyond-architecture-at-yossi-milo-2013.html>

Lange, Christy. 2010. Frieze Magazine. Issue 130. *New Topographics*. [em linha]. Disponível em: [http://www.frieze.com/issue/review/new\\_topographics/](http://www.frieze.com/issue/review/new_topographics/)

DeCarlo, Tessa. 2004. *A Fresh Look at Diane Arbus*. [em linha]. Disponível em: <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/a-fresh-look-at-diane-arbus-99861134/?page=1>

Lubow, Arthur. 2003. *The New York Times - Arbus Reconsidered*. páginas 1-7. [em linha]. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2003/09/14/magazine/arbus-reconsidered.html?src=pm&pagewanted=1>

Van der Leer, David. 2010. *Philip Dujardin: Modernismo on Steroids*. [em linha]. Disponível em: <https://www.domusweb.it/en/architecture/2010/10/05/philip-dujardin-modernism-on-steroids.html>

Paperhouses. *Decisive Momento - Conversation with Fernando Guerra*. Disponível em: <http://www.paperhouses.co/blog/entry/decisive-instant-conversation-with-fernando-guerra>, [consult. 27 Maio 2014].

Pedro Bandeira. Em obra - Luís Ferreira Alves Disponível em: <http://www.oasrn.org/cultura.php?id=92> [consult. 15 Abril 2014]

Pedro Bandeira. *Fotografia de Arquitectura, Defeito e Feitio*. Disponível em: [http://www.artecapital.net/arq\\_des.php?ref=32](http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=32), [consult. 15 Abril 2014].

Pedro Gadanho. *Introdução ao livro Arquitectura em Público, Dafne, Porto 2011*. Disponível em: <http://shrapnelcontemporary.wordpress.com/archive-texts-pt/de-que-falamos-quando-falamos-de-mediatizacao-da-arquitectura/>, [consult. 17 Maio 2014]

Anon., *Icon Magazine. International Design, Architecture and Culture. Bas Princen*. Disponível em: <http://www.iconeye.com/component/k2/item/4246-bas-princen>, [consult. 05 Junho 2014]

Anon., *The Photography of Bernd & Hilla Becher*. Disponível em: [http://photography-now.net/bernd\\_and\\_hilla\\_becher/portfolio1.html](http://photography-now.net/bernd_and_hilla_becher/portfolio1.html), [consult. 28 Maio 2014].

Anon., *Van Kranendonk Gallery. Bas Princen*. Disponível em: <http://www.vankranendonk.nl/princen-bas/>, [consult. 29 Maio 2014]

Getty Museum. *Julius Shulman*. Disponível em:  
[http://www.getty.edu/research/tools/guides\\_bibliographies/shulman/pdf/shulman\\_remembering.pdf](http://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/shulman/pdf/shulman_remembering.pdf), [consult. 12 Maio 2014].

National Gallery of Art, Washington. *Atget. The Art of Documentary Photography*. Disponível em: <http://www.nga.gov/feature/atget/index.shtm>, [consult. 15 Maio 2014].

Sérgio B. Gomes. *Entre o antes e o depois da fotografia, Henri Cartier-Bresson*. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/entre-o-antes-e-o-depois-da-fotografia-henri-cartierbresson-334439>, [consult. 27 Maio 2014].

Textos Sobre o livro Mundo Perfeito, Disponível em: <http://ultimasreportagens.com/bio-about.php>, [consult. 16 Maio 2014]

### **Filmes e Vídeos**

Bricker, Eric. *Visual Acoustics*. A Visual Acoustics [Filme - Vídeo]. Produção de Eric Bricker & Babette Zilch. Direcção de Eric Bricker. Estados Unidos da América. Arthouse Films. 2008. 84min.

Shainberg, Steven. *Fur - An Imaginary Portrait of Diane Arbus* [Filme]. Produção de Laura Bickford, Andrew Boshworth, William Pohlada, Bonnie Timmermann. Direcção de Steven Shainberg. Estados Unidos da América. Picturehouse & River Road Entertainment. 2006. 122min.

Catherine Opie on “New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape” [Vídeo]. 4.57 min. Disponível em: [http://artforum.com/video/id=28502&mode=large&page\\_id=7](http://artforum.com/video/id=28502&mode=large&page_id=7)

### **Revistas**

Socpio Network. 2010. *Scopio - International Photography Magazine: Above Gound: Architecture*, Nº1, V.1/3. Porto (Matosinhos): Cityscopio, -Associação Cultural.

Socpio Network. 2010. *Scopio - International Photography Magazine: Above Gound: Territory*, Nº1, V.3/3. Porto (Matosinhos): Cityscopio, -Associação Cultural.