

Repositório ISCTE-IUL

Deposited in *Repositório ISCTE-IUL*:

2019-04-17

Deposited version:

Publisher Version

Peer-review status of attached file:

Peer-reviewed

Citation for published item:

André, P. (2016). Dinâmicas, discursos e impactos da imagem nas exposições de arquitetura. *Revelar*. 1, 176-192

Further information on publisher's website:

<http://ojs.letras.up.pt/index.php/RL/issue/view/120>

Publisher's copyright statement:

This is the peer reviewed version of the following article: André, P. (2016). Dinâmicas, discursos e impactos da imagem nas exposições de arquitetura. *Revelar*. 1, 176-192. This article may be used for non-commercial purposes in accordance with the Publisher's Terms and Conditions for self-archiving.

Use policy

Creative Commons CC BY 4.0

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a link is made to the metadata record in the Repository
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

DINÂMICAS, DISCURSOS E IMPACTOS *da imagem nas exposições de arquitetura*

PAULA ANDRÉ
ISCTE-IUL/DINÂMICA-CET-IUL

[EN]

Abstract

Based on the seminal essay 'From faktura to factography' (1984) by the art historian Benjamin H. D. Buchloh, and referencing the exhibition 'Archivo Universal. La condición del documento y la utopia fotográfica moderna' (2008), this paper proposes to reveal photograph as documentary instrument, as a discursive resource and as an operating poetic device of urban and architectural culture in the context of the twentieth century. To accomplish its purposes it will be taken as starting point the paradigmatic exhibitions: 'Staatliches Bauhaus Weimar: 1919-1923' (Weimar, 1923); 'Modern Architecture: International exhibition' (New York, 1932, MoMA); 'Architettura rurale italiana' (Milano, 1936, VI Triennale Milano); 'Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942' (New York, 1943, MoMA); '15 Anos de Obras Públicas 1932-1947' (Lisboa, 1948, IST); 'Architecture without architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture' (New York, 1964, MoMA), seeking to unravel the mechanisms and meanings of urban and architectural body. Beyond the performative and persuasive potential of photogenic cities and architectures laid down in public photos traveled by visitors view's itineraries, one will highlight the expansion of this dynamic vision device, both imagery and documentary through the photographs printed in the catalogs of their exhibitions. Affirming and underlining the role of photography in the formation of an equity awareness and the construction of identity values, we intend to further through a comparative study, show how the picture was questioning and matrix in the construction of urban and architectural culture of the 20th century.

Affirming and underlining the role of photography in the formation of an heritage awareness and in the creation of identity values, one intend to go further through a comparative study to show how photograph was questioning and foundress in the construction of urban and architectural culture of the 20th century.

Keywords

Photography, architecture's exhibitions, modern architecture, vernacular architecture.

[PT]

Resumo

Partindo do ensaio seminal ‘From faktura to factography’ (1984) do historiador de arte Benjamin H. D. Buchloh, e referenciando a exposição ‘Archivo Universal. La condición del documento y la utopia fotográfica moderna’ (2008), o presente texto propõe-se revelar a fotografia como instrumento documental, como meio discursivo e como dispositivo poético operativo da cultura urbana e arquitetónica em contexto do século XX. Para o realizar tomaremos como ponto de partida as paradigmáticas exposições: ‘Staatliches Bauhaus, Weimar’: 1919-1923 (Weimar, 1923); ‘Modern Architecture: International exhibition’ (New York, 1932, MoMA); ‘Architettura rurale italiana’ (Milão, 1936, VI Triennale Milano); ‘Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942’ (New York, 1943, MoMA); ‘15 anos de Obras Públicas 1932-1947’ (Lisboa, 1948, IST); ‘Architecture without architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture’ (New York, 1964, MoMA), procurando desvendar mecanismos e significados da exibição do corpo urbano e arquitetónico. Nestas exposições, para além do potencial performativo e persuasivo da fotogenia das cidades e das arquiteturas fixadas nas fotografias públicas percorridas pelos itinerários do olhar dos visitantes, destacaremos a ampliação desse dispositivo de visão dinâmica, simultaneamente imagético e documental, através das fotografias impressas nos catálogos das respetivas exposições. Afirmando e sublinhando o papel da fotografia na formação de consciências patrimoniais e na construção de valores identitários, será ainda nosso propósito por meio de um estudo comparatista, dar a ver — a partir do esquema apresentado — como a fotografia foi interrogante e matricial na construção da cultura urbana e arquitetónica do século XX.

Palavras-chave

Fotografia, exposições de arquitetura, arquitetura moderna, arquitetura vernacular.





«Porque eu sou do tamanho do que vejo e não do tamanho da minha altura...» (Caeiro, 1996:32).

A análise do processo e da construção de narração de uma realidade, através do uso privilegiado da fotografia nas exposições de arquitetura e dos seus respetivos catálogos, revela o processo de construção de uma história da arquitetura.

Os meios e os significados de uma exposição de arquitetura, que tem na fotografia um instrumento e documento privilegiado, enquadram-se na reflexão de Benjamin H. D. Buchloh sobre as vanguardas soviéticas em torno da “Faktura” e da “Factography” (Buchloh, 1984:82-119), tomando como suporte os diários de Alfred Barr, fundador do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, palco de três das cinco exposições de arquitetura que iremos analisar.

A nossa análise parte do pressuposto que esteve na base da exposição *Archivo Universal. La condición del documento y la utopia fotográfica moderna*, realizada em 2008, de que «o documental é indissociável das técnicas de persuasão visual, tanto através da página impressa como da exposição, que são espaços discursivos públicos por excelência da fotografia. É, portanto, um género que coloca questões sobre a relação entre imagem, perceção e produção de ideologia» (Ribalta, 2008:9). A atração desvela-se uma vez que «o documento fotográfico é um instrumento de persuasão, sua factualidade deve confrontar-se com a complexidade psíquica dos processos de perceção» (Ribalta, 2008:22).

Renner Banham demonstrou este poder da fotografia ao assinalar, na sequência do destaque dado por Walter Benjamin ao potencial transformador do “valor da exibição” que a fotografia permite (Benjamin, 1993:165-195) — que

Benjamin radica na experiência soviética da LEF (Frente Esquerdista das Artes) e na construção de uma estética da realidade e do quotidiano através da fotografia, da fotomontagem e do cinematografia —, que foi a fotografia que possibilitou nas décadas de 1910 e 1920 a assimilação do modelo americano da arquitetura industrial pela Europa (Banham, 1986).

Nós iremos demonstrá-lo pelo modo como a fotografia foi utilizada nas exposições de arquitetura do séc. XX. De maneira a compreender melhor o alcance do potencial imagético e propositivo da fotografia selecionámos exposições de arquitetura com objetivos e cronologias distintos, sendo que as questões da arquitetura moderna e da arquitetura vernácula são as mais constantes, pela sua transversalidade ao longo do séc. XX. De salvaguardar ainda que, embora a *Exposição 15 anos de Obras Públicas 1932-1947* não seja em rigor uma exposição de arquitetura, é a que melhor demonstra em contexto português no período em análise o uso da fotografia na integração da arquitetura numa estratégia de propaganda política. As fotografias expostas nesta exposição e as fotografias impressas nos diferentes materiais de divulgação como álbuns, guias e folhetos, contribuem para a partilha de uma dimensão singular da fotografia pública e promovem a perceção da construção da imagem do país, através das imagens do país, permitindo a sua comparação com o contexto internacional.

Staatliches Bauhaus, Weimar: 1919-1923 (Weimar, 1923)

No verão de 1923, Walter Gropius organiza a primeira Exposição da Bauhaus em Weimar, apresentando a «nova arquitetura» à escala internacional, através de trabalhos de professores e alunos, maquetas e fotografias de obras de um conjunto de arquitetos internacionais. O programa da exposição menciona trabalhos de Walter Gropius, Adolf Meyer, Richard Dopper, Hugo Haring, Erich Mendelsohn, Mies van der Rohe, Hans Poelzig, Hans Scharoun, Mart Stam, Bruno e Max Taut da Alemanha; Frank L. Wright da América, Knut Lonberg-Holm da

Dinamarca, Le Corbusier da França; H. A. Van Anrooy, Willem Dudok, Johannes van Hardeveld, J. B. van Loghem, J. J. P. Oud, J. Raedecker, Jan de Meyer, Gerrit Rietveld e Jan Wils da Holanda; Josef Choccol, Jaroslav Fragner, Karel Honzik, Jaromir Krejcar, Konle, Evzen Linhart e Vit Obrtel da Checoslováquia, e um não especificado arquiteto russo. Walter Gropius convida Mies van der Rohe para participar na exposição, e declara que desejava realizar uma exposição:

«concisa, da arquitectura internacional de um ponto de vista pré-determinado e completamente unilateral, ou seja, o desenvolvimento da arquitectura moderna no sentido dinâmico e funcional, sem ornamentos e molduras, apenas a arquitectura cúbico-dinâmica desenvolvida exclusivamente a partir da construção» (Pommer, 1991: 11).

A intenção de Walter Gropius era tentar levar a exposição a outras cidades considerando que era importante revelar os esforços comuns dos arquitetos e procurar convencer «os círculos mais abrangentes que existiam movimentos paralelos em todas as nações» (Pommer, 1991: 11). Na exposição organizada no edifício central da Escola de Artes Decorativas de Weimar, onde foi efectuada uma síntese das artes no *layout* do espaço, foi divulgado o conceito de *Baukasten* nas maquetas de casas em série, exibidas como “arquitetura de colmeia” de W. Gropius e A. Maeyer, e um conjunto de fotografias de arquitetura moderna.

Esta exposição foi o primeiro inquérito/mapeamento/levantamento da Arquitetura Moderna dos anos 20 e contou com a publicação do catálogo *Das Staatliche Bauhaus Weimar 1919-23*, editado em várias línguas, que reproduzia através de fotografias a arquitetura moderna exibida na exposição.

Modern Architecture: International exhibition (New York, 1932, MoMA)

Apenas 3 anos após a sua inauguração, o MoMA apresenta a exposição *Modern Architecture International Exhibition* exibindo maquetas e fotografias de grande formato. Apresentava-se pela primeira vez nos E.U.A. uma mostra conjunta da arquitetura de vanguarda da Europa. Considerada por Maria Fullaondo Buigas

de Dalmau como a exposição mais importante no panorama arquitetónico mundial da primeira metade do séc. XX, que consegue situar o MoMA como uma das instituições mais influentes da difusão da arquitetura moderna (Buigas de Dalmau, 2010: 29). A exposição resulta da ideia inicial de editar uma versão atualizada com um cariz mais popular e com mais ilustrações do livro *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration* (1929) de Henry-Russel Hitchcock.

A exposição incluía maquetas, fotografias, planos e desenhos de obras dos arquitetos Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier, J. J. P. Oud, Mies van der Rohe, Raymon Hood, Howe & Lescaze, Richard Neutra e Bowman Brothers. Estes foram os arquitetos com obras selecionadas para o catálogo *Modern Architecture: International Exhibition*, coordenado por Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson e Lewis Mumford (Colomia, 1996: 366).

Ainda na sequência da exposição e do respetivo catálogo, seria editado, também em 1932, o livro *The International Style: Architecture since 1922* da autoria dos dois curadores da exposição Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson. Por influência do livro, a exposição viajaria pelos EUA durante 7 anos e passaria a designar-se *The International Style Exhibition*.

A exposição organizava-se em 3 secções: arquitetos modernos, o alcance da arquitetura moderna e a habitação. Na primeira secção são apresentadas as obras de 9 dos «mais importantes arquitetos do mundo», exibindo a sua obra através de maquetas. Estão presentes Gropius, the Bowman Brothers, Le Corbusier, Raymond Hood, Howe and Lescaze, Richard Neutra, Mies van der Rohe, J. J. P. Oud and Frank Lloyd Wright. Na segunda secção são apresentados 40 projetos, 37 arquitetos, 15 países. Cada projeto apresenta-se mediante uma única fotografia, sem outra documentação. O historiador Lewis Mumford é o comissário da secção dedicada à habitação, que é uma comparação fotográfica e textual de projetos de habitação coletiva na América e na Europa. Cada fotografia ou par de fotografias é acompanhada de legendas explicativas (Barr, 1932: 194).

P. Johnson sublinha a relevância da fotografia na exposição ao referir:

«I worked on the photographs more than on the models because the models just filled the whole room and there was nothing you could do but put the model there... So i spent my time making the photographs as big as i could for the rooms that we had and making the labels these stripes that would run from the top to the bottom of the photo...i had the photographs especially photographed and especially turned back over the outsider, folding over to the back of the photograph, so as not to have frames. This was the first time that had been done...The photographs float then. That was Alfred Barr's or my idea. It was very hard to execute. I had it all done in Germany specially. But i didn't realize how dull that monk's cloth was...I could only show a Mondrian or something snappy on it» (Staniszewski, 1998: 331).

Architettura rurale italiana (Milano, 1936, VI Triennale Milano)

Em 1936, Edoardo Persico e Giuseppe Pagano organizam em Milão a VI Triennale — *Continuità-modernità: esposizione internazionale delle arti decorative e industriali e dell'architettura moderna*. No seu âmbito, Giuseppe Pagano exhibe através de fotografias a arquitetura vernácula na exposição *Funzionalità della casa rurale*, e em colaboração com Guarniero Daniel publica *Architettura Rurale Italiana* (1936). Através dessas imagens podia-se encontrar a fonte da modernidade numa arquitetura rural e anónima ou o que Giuseppe Pagano chamava de «tradição verdadeiramente autóctone da arquitetura: clara, lógica, linear, moralmente e mesmo formalmente muito próxima do gosto contemporâneo»(Talamona, 1997: 134-136). Na exposição eram exibidas cerca de 2000 fotografias que permitiam entender as origens e a evolução da arquitetura rural, assim como os seus elementos permanentes. Era uma arquitetura supra-histórica que respondia de forma absolutamente eficaz e funcional à geografia, ao clima, aos materiais locais e aos condicionantes económicos. Segundo G. Pagano, essa arquitetura rural ensinava ao arquiteto contemporâneo esse «hábito moral de submeter a sua imaginação pessoal às leis da utilidade, da técnica, da economia, sem que para isso tivesse que renunciar à finalidade estética do seu trabalho» (Talamona, 1997: 134-136).

Para a realização da exposição e publicação do livro *Architettura Rurale Italiana*, Giuseppe Pagano empreendeu uma viagem por toda a Itália recolhendo, através de uma extensa reportagem fotográfica, as imagens das construções rurais das várias regiões, encontrando aí as fontes primárias da arquitetura funcional. Depois de percorrer os campos de Itália nessa viagem de reconhecimento, atribui a essa arquitetura rural a categoria de “imenso dicionário da lógica construtiva”, exibindo na exposição e no livro as fotografias das edificações da bacia do Mediterrâneo captadas na sua viagem. Gabriella Musto salienta que para o arquiteto Giuseppe Pagano «a máquina fotográfica, torna-se uma projecção dos olhos e da mente, um novo instrumento que, em muitos casos, irá substituir outros já usados para representar uma inédita “visão” do real e um sentido amplo da vida» (Musto, 2007: 8). Tal como assinala Giovanna D’Amia:

«a pesquisa de Pagano sobre a arquitectura rural italiana encontra na fotografia um extraordinário instrumento de documentação, inaugurando também uma paixão que se prolongaria durante toda a vida, como o testemunha a riqueza dos seus arquivos fotográficos» (D’Amia, 2013: 7).

Destacamos também o próprio testemunho da Pagano que se considerava «un cacciatore di immagini» (Pagano, 1938, apud, Musto, 2007: 12):

«para recolher rapidamente muito material de documentação sobre o tema— imediatamente descartados todos os sistemas de representação através do desenho por serem muito lentos, sugestivos e não científicos e com uma Rolleiflex ao ombro, cria um vocabulário de imagens que falam de Itália à sua maneira» (D’Amia, 2013: 7).

Ainda em 1936, retomava-se a relação fotografia e arquitetura numa pequena exposição de fotografia sobre arquitetura vernácula de Ibiza que abriu as suas portas no *Kunstgewerbemuseum* de Zurique. Era o resultado de um trabalho minucioso, principalmente fotográfico, do pintor e fotógrafo Raoul Hausmann fruto da sua estadia em Ibiza de 3 anos (Acilu, 2014: 111). De acordo com Aitor Acilu a exposição era composta por 39 “lâminas fotográficas” de 33x24 cm, onde cada imagem se apresentava inserida num *passe-partout* e vidro e moldura branca.

Sob cada uma dessas fotografias estava uma legenda com uma breve descrição, da qual faziam parte alguns dados arqueológicos e históricos, de modo a informar e situar o visitante relativamente à arquitetura apresentada nas fotografias. Apesar da simplicidade museográfica, a exposição foi divulgada pela imprensa. E tal como salienta Acilu o tema da exposição era comum a outras “mostras e publicações” coevas. Desde a sua chegada a Ibiza em 1933 que Hausmann fotografava com a sua câmara *Mentor reflex* tudo o que estava intacto, que não tinha sofrido nenhuma alteração ou contaminação dos novos tempos (Acilu, 2014: 113).

Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942
(New York, 1943, MoMA)

A 26 de outubro de 1942, a revista *Life* anunciava uma exposição de fotografias da arquitetura moderna brasileira, mencionando que aquelas tinham sido realizadas pelo jovem arquiteto americano G. E. Kidder Smith, que tinha viajado até ao Brasil, acompanhado pelo também arquiteto Philip Goodwin, para ver a arquitetura contemporânea daquele país. Regressou com 500 imagens e a convicção de que o Brasil tinha a arquitetura moderna mais excitante do mundo. Para o provar, as fotografias iriam ser expostas, em janeiro, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (Modern, 1942: 132-134). A exposição intitulou-se *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942* e foi comissariada pelo arquiteto Philip L. Goodwin com o apoio de Alice Carson, contando com fotografias do arquiteto George Everard Kidder Smith e com o apoio do arquiteto Bernard Rudofsky, tendo o «intuito de estudar e registrar essa arquitetura, velha e nova», e «os autores viajaram durante 6 meses pelo Brasil, em missão do Instituto Norte-Americano de Arquitetos e do Museu de Arte Moderna, de Nova York». Na capa do catálogo P. Goodwin anunciava:

«aqui está o resultado: uma colecção de magníficas fotografias acompanhadas de texto explicativo autorizado. São reproduções estupendas de panoramas e de monumentos coloniais que poderiam dar um livro sobre o Brasil, mas na realidade melhor estarão ao lado de documentos demonstrativos da contribuição brasileira na vida contemporânea através da arquitectura contemporânea» (Goodwin, 1943, capa).

No prefácio do catálogo da exposição, é referido que: «o colonial foi fartamente fotografado e o moderno não ficou atrás. Kidder Smith levou uma máquina *Zeiss Juwel A*, com objetivas também *Zeiss*. As fotografias em cor foram tomadas com uma *Zeiss Contax* e películas *Kodachrome*. Uma serie *D Graflex* usou-se em alguns aspectos» (Goodwin, 1943: 7). A exposição compunha-se:

«de painéis fotográficos e respetivos textos explicativos, um conjunto de 3 maquetas — do Ministério de Educação e Saúde, do Pavilhão Brasileiro na Feira Internacional de Nova York (1939), e da Residência Arnstein (projeto de B. Rudofsky) e ainda de um interessante audiovisual que, pioneiramente, combinava a projecção de slides a cores com um texto gravado em fita» (Carrilho, 1998).

Como complemento à exposição *Brazil Builds*, 50 fotografias de Genevieve Naylor foram exibidas na chamada exposição *Faces and Places in Brazil*, sendo anunciada pela imprensa norte-americana:

«o Museu de Arte Moderna suplementando a sua grande exposição sobre arquitetura brasileira, *Brazil Builds*, instalou num estreito corredor da galeria do térreo uma mostra de cinquenta fotografias de Genevieve Naylor, intitulada “Faces and Places in Brazil”. Um excelente pano de fundo para a exposição principal. O trabalho de câmara é claro, simples e direto» (Jewell, apud Mauad, 2005: 69).

15 anos de Obras Públicas 1932-1947 (Lisboa, 1948, IST)

Expressão maior da propaganda do Estado Português no que se refere à sua ação nas Obras Públicas foi a Exposição *15 Anos de Obras Públicas 1932-47* realizada no Instituto Superior Técnico em 1948. Partindo de uma ideia do engº José Frederico Ulrich, ministro das Obras Públicas, a exposição, segundo o arquiteto Jorge Segurado, procurou estar «de acordo com o sentido popular que a caracteriza, o gosto, a simplicidade e o interesse de um espectáculo atraente (...) o público pode bem apreciar, com completa claridade visual (...) as muitas obras de arquitectura» (Guia, 1948). Para essa clarividência certamente que muito contribuía o facto de em todos os pavilhões existirem em simultâneo planos, mapas, maquetas, filmes documentários, fotomontagens e fotografias que exibiam as obras públicas. Na Exposição considerada prova de que «a Nação Portuguesa» se encontrava «numa

fase de grandioso progresso» (Guia, 1948), no Pavilhão das Comunicações, a administração geral dos correios, telégrafos e telefones, com decoração de Abílio de Matos e Silva e Carlos Ribeiro, exhibe fotografias dos Novos Edifícios para os CTT, registadas pelo Estúdio Mário Novais (Figura 1) e publicadas no Livro de Ouro e nos Desdobráveis da Exposição onde são considerados «um exemplo típico de arquitectura funcional» (Edifícios, 1948).

No pavilhão da Urbanização exibiam-se fotografias dos bairros para famílias pobres e para pescadores; fotografias de casas económicas e de casas de renda económica e limitada. A *Exposição 15 Anos de Obras Públicas 1932-1948*, verdadeira síntese performática da capacidade realizadora, que através da fotografia exhibia e exaltava a Nação, foi também ocasião para a Câmara Municipal de Lisboa publicitar a sua ação na “Capital do Império”. A ação da Câmara Municipal de Lisboa nos domínios da urbanização e da promoção habitacional foi devidamente



Figura 1 – Novos Edifícios para os CTT, Exposição 15 anos de Obras Públicas, Col. Estúdio Mário Novais. FCG-Biblioteca de Arte.

documentada em publicações, em filmes e em exposições onde se publicitavam as suas realizações. No pavilhão da Câmara Municipal de Lisboa dessa Exposição, foi exibida a planta com as linhas gerais do *Plano de Urbanização da Cidade de Lisboa*, na escala de 1:5.000, sobre a qual Duarte Pacheco tinha trabalhado sendo indicado na legenda que a acompanhava que se «encontrava no estado em que ficou à data da morte do homem eminente que concebeu e iniciou a grande obra de Lisboa contemporânea e contém traços feitos pelo seu punho» (Quinze, 1948: 141). Duarte Pacheco representou exemplarmente a via progressista das Obras Públicas, mostrando um país que exibia a sua modernidade através de fotografias. O uso da fotografia pública na exposição permite desvendar os mecanismos de comunicação visual e os significados da exibição de Portugal e das suas Obras Públicas, e revelar a fotografia como instrumento documental, meio discursivo, dispositivo operativo e ferramenta matricial da imagem e da propaganda de Portugal, numa eficaz politização e estetização das Obras Públicas e do Poder.

Em 1949, a Câmara Municipal de Lisboa inauguraria o seu Pavilhão na Feira Popular de Palhavã. Entendera a Presidência da Câmara exibir as principais obras em curso e previstas para Lisboa. Entre elas, o Parque Florestal de Monsanto, apresentando aspetos fotográficos da sua arborização, maquetas do estudo de um teatro ao ar livre para 8.000 pessoas, o Palácio da Cidade a edificar no Parque Eduardo VII, através de maquetas e planos gráficos a transformação da Baixa com a abolição do mercado da Praça da Figueira e a maqueta de localização da estação principal do futuro metropolitano, na zona da demolição da praça. As várias fotomontagens davam a ideia das realizações da Câmara Municipal de Lisboa e do crescimento da Cidade. A par da sala de exposição existia também uma sala destinada a sessões gratuitas de cinema onde eram projetados filmes-documentários realizados pelos serviços cinematográficos do Município, entre eles o colorido *A Urbanização do Sítio de Alvalade* e outros filmes cedidos pelas Embaixadas e Legações da América, Inglaterra, França, Suécia, Dinamarca, Noruega, Suíça, Holanda e a Companhia de Petróleos Shell (Espinho, 1949: 59-64).

Realizou-se também neste setor do pavilhão uma Exposição de Fotografias «Como se divertia Lisboa em 1900», de 3 a 13 de setembro. O percurso era iniciado com a apresentação de uma fotomontagem de Lisboa, e seguiam-se as bibliotecas e museus, o parque de Monsanto, os gráficos e fotomontagem, o Palácio da Cidade, o Plano da Baixa e o Metropolitano, e a Ação Social nos Bairros daria passagem à entrada no Salão de Cinema.

Architecture without architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture, (New York, 1964, MoMA)

Em 1964, o MoMA exhibe a exposição *Architecture without architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, comissariada pelo arquiteto Bernard Rudofsky, cujo enorme êxito se traduziu na itinerância da exposição durante mais de 15 anos e nas sucessivas edições do seu catálogo.

Desde 1923 que Bernard Rudofsky viajava durante o verão pela Bulgária, Turquia, Grécia, tendo permanecido na ilha de Santorini, cuja arquitetura seria o tema da sua tese de doutoramento (Guarneri, *apud* Lejeune, 2010: 233). Já em 1931, o arquiteto tinha exposto na secção austríaca do *Deutsche Bauausstellung Berlin* as suas fotografias da arquitetura espontânea da ilha de Santorini e em 1938 afirmava: «não se quer uma nova maneira de construir, o que é preciso é uma nova maneira de viver» (Rudofsky, 1938).

A ideia de organizar a exposição era, segundo testemunho do próprio Bernard Rudofsky, muito anterior:

«Em 1941, quando a guerra ainda parecia distante, sugeri uma exposição sobre este assunto para o Museu de Arte Moderna em Nova Iorque. Philip Goodwin, que na época era director do departamento de arquitetura, achou o projeto interessante, mas recusou porque à época o Museu só estava pregando o evangelho da arquitetura moderna. Como disse Mr. Goodwin, o público americano pode entender apenas uma coisa de cada vez. Colocar a moderna arquitetura e arquitetura vernacular em igualdade pode confundi-los. Vinte e três anos depois, a exposição saiu, mas antes mesmo de abrir as suas portas, o Museu recebeu protestos do presidente A. I. A. e de pessoas descontentes» (Guarneri, 2003: 240,241).

Bernard Rudofsky, crítico dos progressos da sociedade contemporânea, considerava a vida como viagem e a viagem como estilo de vida. Assumindo a viagem como processo de aprendizagem matricial, registava as suas viagens em desenhos e em fotografias, e foi precisamente através desses registos que pode contribuir com 21 fotografias da sua autoria para a exposição. Reivindicava a assimilação da herança/lição da arquitetura vernacular na cultura do habitar contemporânea.

De referir ainda que, no catálogo da exposição, as imagens 93 e 94 corresponderem às fotografias resultantes do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* coordenado entre 1955 e 1957 pelo arquiteto Keil do Amaral, publicado em 1961 sob o título de *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*, do qual resultaram dez mil fotografias do conjunto dos 18 arquitetos que constituíam as equipas. O arquiteto António Meneres salienta que:

«no que se refere ao material fotográfico, conta-se que cada equipe arranje pelo menos uma boa máquina, um tripé, uma célula foto-elétrica e um filtro ou filtros, para corrigir deficiências de iluminação. Nem mais, nem menos, pois o Sindicato Nacional de Arquitetos apenas se podia comprometer no fornecimento a cada equipa de 100 rolos para 12 fotografias 6*6 ou, em alternativa, 34 rolos formato Leica, bem como 1 bloco para desenhos e 5 folhas para apontamentos escritos» (Meneres, 1999:123).

As duas fotografias dos espigueiros portugueses que constavam do catálogo são acompanhadas da seguinte legenda:

«Laços culturais entre o norte de Portugal e o resto do país nunca foram tão fortes quanto com a vizinha província espanhola da Galiza. Não surpreendentemente, os horreos têm sua contraparte perfeita nos espigueiros portugueses. Na comunidade rural de Lindoso, onde a colheita é uma tarefa coletiva, estes espigueiros são a característica dominante. Eles foram implantados numa posição privilegiada para tirar partido dos ventos (para a ventilação) e para facilitar a transferência do grão para o castelo no caso de invasão» (Rudofsky, 2003).

Considerações finais

Os exemplos das exposições em análise materializam o que Sónia Gouveia designa por «fórmula historiador + fotógrafo» (Gouveia, 2008: 84). No contexto da arquitetura moderna, dos seus problemas e das suas preocupações, a fórmula historiador + fotógrafo, pretendia assegurar às obras, tal como refere Ana Luiza Nobre, «permanência no tempo» destacando ainda que

«(...) cedo esses arquitectos perceberam na fotografia uma chave para garantir seu ingresso no seletto circuito internacional das revistas especializadas cujos editores, em geral também arquitectos atuantes em defesa da arquitetura moderna, e seguiam ávidos por imagens para exhibir ao mundo» (Nobre, 2001:21).

As exposições de arquitetura/fotografia exposta, são um objeto de estudo complexo, e excelente ponto de partida para reflexões e debates em torno da propaganda e da eficácia estética da imagem e da fotografia, e das subtis fronteiras entre a arquitetura moderna e a arquitetura vernacular, detectadas pelos arquitetos nas suas viagens e fixadas em fotografias que seriam exibidas em exposições, e que perdurariam na divulgação dos catálogos. Neste sentido retomamos Ana Luiza Nobre quando considera «que o projeto moderno, por princípio universalizante, haveria de encontrar forte aliado na fotografia como meio de intermediar a disseminação de um ideário que se queria comum, além das fronteiras geográficas e idiomáticas» (Nobre, 2001: 21).

BIBLIOGRAFIA

- Acilu, A. (2014). Mentor Réflex: trasladando Ibiza a Zúrich. *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*. Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, 111-118.
- Alves, V. (2007). “Camponeses Estetas” no estado Novo: Arte Popular e Nação na Política Folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional. (Tese de Doutoramento). ISCTE, Lisboa.
- D’Amia, G. (2013). Le débat sur l’architecture rurale en Italie et l’exposition de Giuseppe Pagano à la Triennale de 1936. *In Situ. Revue des patrimoines*. (21) 2-18. Disponível em <http://insitu.revues.org/10454>.
- Arquitectura Popular em Portugal* (1980). Lisboa: Associação dos Arquitetos Portugueses.
- Arquivo Fotográfico (1958). In *Um Instrumento de Governo, 25 anos de acção, 1933-1958*. Lisboa: SNI.
- Banham, R. (1986). *A Concrete Atlantis U. S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900-1925*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Barr, A., Hitchcock, H., Johnson, P., & Mumford, L. (1932). *Modern Architects*. New York: Museum of Modern Art; W.W. Norton & Company, Inc.
- Benjamin, W. (1993). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In *Walter Benjamin – Obras escolhidas* (Vol. 1, 165-195). São Paulo: Brasiliense.
- Buchloh, B. (1984). From faktura to factography. *October*, vol. 30, 82-119.
- Buigas de Dalmau, M. (2010). *Casa en el jardín del MoMA. La consolidación de un museo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Caeiro, A. (1996). O Guardador de Rebanhos. In *Poemas de Alberto Caeiro*. Poema VII, 32.
- Carrilho, M. (1998) Brazil Builds – 55 anos da Exposição. *Revista Au*, 77, s/p.
- Colomina, B. (1996). *Privacy and publicity: Modern Architecture as Mass Media* Massachusetts: MIT Press.
- Costa, E. (2010). *Fotografia de Arquitetura: uma escrita da cultura — ‘Brazil Builds’*: Actas do I Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. *Arquitetura, Cidade, Paisagem e Território: percursos e perspectivas*. Rio de Janeiro. s/p.
- Edifícios para os CTT* (1948). 15 anos de Obras Públicas: 1932-1947. Lisboa
- Espinho, J. (1949). Balanço da representação municipal na Feira Popular de Palhavã. *Revista Municipal*. (42) 59-64.
- Exposições. (1958). *Um Instrumento de Governo, 25 anos de acção, 1933-1958*. Lisboa: SIN.
- Feyo, B. (1944). O Futuro Museu da Arte e da Vida do Povo Português. *Panorama*, nº20, Lisboa.
- Goodwin, P., & Smith, G. (1943). *Brazil Builds. Architecture new and old 1652-1942*. New York: The Museum of Modern Art.

- Gouveia, S. (2008). A fotografia de arquitectura de Peter Scheier em três publicações. *Revista PÓS*, volume 15, nº 24, 80-96. São Paulo: FAUUSP.
- Guarneri, A. (2010). Bernard Rudofsky and the sublimation of the vernacular. In Lejeune, J. (Ed.) *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular dialogues and contested identities*. London: Routledge, 231-249
- Guarneri, A. (2003). *Bernard Rudofsky: a humane designer*. New York: Springer.
- Guia da Exposição de Obras Públicas 1932-1947* (1948). Lisboa.
- Jewell, E. (1943). NY Times, 27 Jan, in, Mauad, A. (2005). Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). *Revista Brasileira de Historia*, São Paulo, 25, (49), 69.
- Mauad, A. (2005). Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). *Revista Brasileira de Historia*, São Paulo, volume 25, nº 49, 43-75.
- Meneres, A. (1999). *Keil e o inquérito à distância de 40 anos. Keil do Amaral, o arquiteto e o humanista*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Modern Brazil (1942). *Life Magazine*, nº 26, 132-134.
- Musto, G. (2007). *Un architetto dietro l'obiettivo: l'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*. (Tese de Doutoramento). Università degli studi di Napoli Federico II, Napoli.
- Nobre, A. (2001) A eficácia no corte. In Franceschi, A. (Ed.) *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Pommer, R., Otto, C. (1991). *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Quinze anos de Obras Públicas 1932-47* (1948). Lisboa: MOP, vol.II.
- Ribalta, J. (2008). Espacios Fotograficos Públicos. Exposiciones de Propaganda, de Pessa a The Family of Man, 1928-1955. *Archivo Universal. La condición del documento y la utopia fotográfica moderna*. Barcelona: Museu d'Art Contemporari de Barcelona, 22-37
- Riley, T. (1998). Portrait of the Curator as a Young Man. *Studies in Modern Art*. New York: MoMA.
- Rudofsky, B. (1938). Non si vuole un nuovo modo di construiré ci vuole un nuovo modo di vivere, *Domus*, nº 123.
- Rudofsky, B. (2003). *Architecture without Architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Schlee, A., Breier, A., & Pereira, M. (2009). *Fotógrafos perpetuando visões da arquitectura: Atas do 8º Seminário DOCOMOMO Brasil*. Rio de Janeiro, CD-Rom, s/p.
- Staniszewski, M. (1998). *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: The MIT Press.
- Tabibi, B. (2005). *Exhibitions as the Medium of Architectural Reproduction "Modern Architecture: International Exhibition"*. Middle East Technical University.
- Talamona, M. (1997). Modernité et Fascisme: illusions croisées. *Les Années 30. l'Architecture et les Arts de l'Espace entre Industrie et Nostalgie*. Paris: Patrimoine, 134-136