

# *Técnica y imagen: la fotografía de arquitectura como concepto*



*Laura González Flores*

Pesquisadora do Instituto de Investigaciones Estéticas/Unam/México. Autora, entre outros livros, de *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2004. aireazul@pobox.com

## Técnica y imagen: la fotografía de arquitectura como concepto

Laura González Flores

### RESUMO

Más que definirse en base a su representación de motivos arquitectónicos, lo que identifica a la fotografía de arquitectura es su propuesta de un concepto de imagen. Éste se transformará en cada época de modo paralelo al desarrollo de la tecnología fotográfica: mientras que en el siglo XIX la fotografía de arquitectura se abocará a resolver los problemas técnicos y de representación que le permiten presentarse como una imagen análoga al dibujo arquitectónico canónico, en el siglo XX su interés oscilará del desarrollo temático a la expresión estilística y, finalmente, a una fórmula conceptual.

**PALABRAS CLAVE:** fotografía; arquitectura; técnica.

### ABSTRACT

*Rather than through mere representation of architectural motifs, photography of architecture is defined by its proposal of a concept of image. This notion is transformed in each period in a parallel way to the development of photographic technology: while in the 19<sup>th</sup> century architectural photography will center itself on the resolution of technical problems of representation and will aim to achieve an analog image to that of canonic architectural drawing, in the 20<sup>th</sup> century its interest will shift from a thematical stance to expression of style, and, finally, to a conceptual formula.*

**KEYWORDS:** photography; architecture; technique.



## Representación arquitectónica y concepto

Mucho se ha dicho sobre la conexión de la fotografía con la arquitectura y no sólo por el surgimiento simultáneo del medio y de la ciudad moderna en la era industrial, sino por su manera compartida de pensar y proyectar el espacio tridimensional. Concebidas como un equivalente de la visión natural y logradas mediante la aplicación de los mismos principios ópticos y geométricos, las imágenes de la perspectiva y de la cámara se presentan no como *una* manera de representar el espacio, sino como la manera “natural” de hacerlo: si observamos la producción de imágenes fotográficas como conjunto, observaremos que una parte importante de ellas se desprende del entorno habitacional del hombre. ¿Cómo, pues, describir un género en torno a la fotografía de arquitectura? ¿Con base a qué parámetros podríamos delimitar algún tipo de conjunto paradigmático si lo que estamos tratando es tan extenso que parece incluir una parte enorme de las imágenes fotográficas?

Definir la fotografía de arquitectura a partir de la sola consideración de su clave temática —la arquitectura, el entorno habitable construido por el hombre— resultará en la descripción de un género tan amplio como difícil de delimitar. La tesis subyacente a este texto es que es el *concepto* de la imagen y no su asunto lo que la hace identificarse como una foto de arquitectura. A diferencia de otros géneros como la naturaleza muerta y el retrato que pueden tener una mayor o menor movilidad durante la toma, la fotografía de arquitectura tiene un asunto principal dado y relativamente fijo, que difícilmente cambia durante el acto fotográfico. En consecuencia, lo que define a una foto de arquitectura es la intención del autor con respecto al motivo, manifestada en el proceso de edición (qué entra o no entra en el encuadre) y en la interpretación de la imagen (uso expresivo intencional de la técnica fotográfica). La historia de la fotografía de arquitectura no es sino la evolución de los conceptos que han guiado a los fotógrafos en distintas épocas de la historia. Evidentemente, tales conceptos son susceptibles a los eventos y el espíritu de cada época y se manifiestan como modos diversos de enfrentar la composición de la imagen a través de materiales, técnicas y equipos diferentes. Como sucede en el caso de la arquitectura, los conceptos de la fotografía evolucionan de manera paralela al desarrollo de su tecnología. Así, estudiando la historia de las fotografías de arquitectura observaremos cómo a veces surgen determinados tipos de imágenes de las limitaciones de las técnicas y los aparatos, y otras veces, son los problemas de la imagen los que promueven la invención de éstos.

En todo caso, también se podrá observar cómo la historia de la fotografía de arquitectura también puede verse como la variación de soluciones interpretativas de los fotógrafos ante un mismo tema, como respuesta a distintas necesidades de comunicación y difusión de las imágenes, en las distintas épocas. Mientras que, por ejemplo, en el siglo XIX es evidente la pasión de la foto de arquitectura por el descubrimiento y registro de motivos nuevos o lejanos, un siglo después, cuando prácticamente se ha fotografiado todo, la exigencia se vuelca hacia la interpretación del motivo. Así vemos que del siglo XIX al XX la intención de la foto de arquitectura oscila de una preocupación temática a una estilística. El objetivo del texto es distinguir diversos modos y formas en que, en diferentes situaciones históricas y culturales, los fotógrafos se han acercado a los motivos arquitectónicos para meditar en la naturaleza de éstos.

### **1839 – 1851. La fotografía como dibujo arquitectónico**

Las primeras fotografías conocidas de los inventores de la fotografía fueran imágenes asociadas a la arquitectura: una vista del patio desde la ventana del taller de Nicéphore Niépce de 1826, un contraluz de una ventana de la casa de William Henry Fox Talbot, de 1835, y una panorámica del Louvre desde la ribera izquierda del Sena, de Jacques Louis Mandé Daguerre de 1839. La adopción del tema arquitectónico de estas imágenes no es casual sino que responde a varios factores: la accesibilidad del entorno arquitectónico desde los primeros estudios fotográficos (de ahí la cantidad de vistas realizadas de y desde las ventanas de los mismos), la facilidad de fotografiar inmuebles con materiales fotosensibles lentos y, finalmente, la intervención de la cámara, un aparato construido a partir de principios matemáticos similares a los de la perspectiva, en uso como

<sup>1</sup> PARE, Richard. *Photography and Architecture. 1839 – 1939*. Montreal: Canadian Centre for Architecture, 1982, p. 14.

<sup>2</sup> ROBINSON, Cervin y Joel HERSCHEMANN, *Architecture Transformed. A History of the Photography of Buildings from 1939 to the Present*. Nueva York: The Architectural League of New York / MIT Press, 1988, p. 4-10.

herramienta científica y para la representación arquitectónica desde el siglo XVI. A la ya conocida utilización de la cámara y las lentes ópticas como un instrumento que solucionaba la proyección en perspectiva, ahorrándole al pintor o arquitecto la necesidad de complicados procedimientos de trazo, se sumaba, con la adición del soporte fotosensible, la facilidad del registro automático de la imagen, que volvía intrascendente la destreza manual del usuario para el dibujo.

Si bien las imágenes anteriores representan temas similares, sus diferencias son enormes: las imágenes de Nièpce y Talbot lucen una granulosidad e imprecisión visual como las del grabado y litografía, mientras que el daguerrotipo es increíblemente exacto y preciso. Lo que sorprendió a los contemporáneos de Daguerre fue que, incluso en el análisis con microscopio de sus imágenes, seguían descubriéndose detalles. Esta impresionante capacidad para la representación del detalle no sólo propicia que el daguerrotipo se constituyera en la técnica dominante en los inicios de la fotografía, sino que marca dos caminos diferentes en la historia de la fotografía, relevantes también para el género arquitectónico. El primer camino, asociable al daguerrotipo, es el de la representación racional, científica y objetiva del motivo, y el segundo, vinculado con las imágenes imprecisas de Nièpce y Talbot, el de la expresión subjetiva del tema, equivalente a la vivencia personal del mismo. La primera opción es documental y descriptiva, la segunda, sinestésica e interpretativa.

Aunque hubo algunos fotógrafos que utilizaron la calotipia para la fotografía de arquitectura, sobre todo en Inglaterra (además de Talbot, Hill y Adamson, quienes realizaron unas fotos expresivas de la famosa Capilla de Roslin, en Midlothian)<sup>1</sup>, fue el daguerrotipo la técnica dominante para la representación de arquitectura en este primer periodo de 1839 a 1851. Y, ciertamente, como describe Gaudin en la cita anterior, se observó una tendencia por parte de los fotógrafos — sobre todo los aficionados —, a realizar vista panorámicas “casuales” cuya intención se asociaba más con la colocación aleatoria de la cámara cerca de una ventana o balcón que con un concepto arquitectónico. Sin embargo, poco a poco fueron apareciendo imágenes con una fuerte influencia del dibujo arquitectónico, pues ¿qué otros conceptos de representación podían tener los primeros usuarios del medio, sino aquellos de la misma disciplina arquitectónica?

En los primeros años de conocimiento y difusión del medio (1839 – 1879) puede observarse que las primeras imágenes de arquitectura siguen los dos grandes esquemas conocidos del dibujo arquitectónico: el alzado o elevación, y la perspectiva (central y/o de dos puntos).<sup>2</sup> Como en el caso del dibujo arquitectónico, la diferencia entre ambas representaciones se corresponde con la posición del espectador (virtual en el caso del dibujo, real en la toma fotográfica) con respecto al motivo arquitectónico.

Para lograr una vista en elevación, el fotógrafo debía colocarse de manera frontal y central al motivo arquitectónico. Esto era difícil de lograr en todos los casos, pues el fotógrafo debía colocar la cámara sobre algún elemento elevado y a una distancia tal que su lente pudiera cubrir la totalidad del motivo. En esta primera etapa de la fotografía la representación del alzado estaba limitada, por un lado, a situaciones aleatorias relacionadas con el entorno físico en que se encontraba el motivo y, por otro lado, a la disponibilidad de lentes con la cobertura necesaria. Mientras lo último era relativamente fácil de solucionar (había lentes de distintas focales angulares

desde el siglo XVI), lo primero no se resolvió del todo hasta la aparición, cuarenta años más tarde, de las cámaras flexibles de frente desplazable. A pesar de estas enormes limitaciones técnicas, las vistas en alzado gozaron de una inmensa popularidad por su identificación con el dibujo arquitectónico, preciso y medible.

Además de las vistas de alzado, se produjeron en esos años una profusión de imágenes en escorzo. Asociadas a la vista *per angolo* que fue popular en la tradición del dibujo arquitectónico del siglo XVIII, la perspectiva de dos puntos no sólo representaba el motivo arquitectónico tridimensionalmente, sino que se apoyaba en un uso dramático de la luz y sombra para acentuar la profundidad. La vista en perspectiva se asocia también a la sensación visual de recorrer físicamente el entorno del motivo arquitectónico. Más que el alzado, que resulta natural en la imagen ideal pero no en su realización física con la cámara, la perspectiva es la manera más común de observar la arquitectura. Cualquier desviación del eje óptico de la cámara con respecto al centro del motivo (tanto en el sentido vertical como en el horizontal) resulta en una vista en perspectiva, con una mayor o menor ilusión de profundidad; a mayor tangencia con respecto a la fachada del edificio, mayor fuga y mayor sensación de espacio. Estas vistas, que correspondían a la proyección en perspectiva de dos puntos del dibujo arquitectónico y que fueron tan populares como el alzado, se realizaban como complemento de éste o, en ocasiones, como toma única, en el caso de que el entorno físico hiciese imposible la toma en elevación.

En todo caso, lo importante a observar en la representación del motivo mediante una u otra vista es su muy diferente efecto psicológico en el espectador. La vista en alzado, ortogonal y de dimensiones medibles, resulta en una documentación objetiva, precisa y abstracta del tema arquitectónico, mientras que la vista en perspectiva sugiere la sensación visual del espectador ante el motivo y equivale al desplazamiento virtual por éste. El alzado es eminentemente lógico y racional, mientras que la perspectiva es espacial y sinestésica. Para el fotógrafo, la elección entre una y otra no radicaba solamente en las limitaciones físicas en la toma, sino en el propósito de su imagen.

La toma en perspectiva no sólo produce una mayor sensación profundidad del espacio, sino también una disminución del impacto semántico del motivo central en la imagen: al mostrarse el edificio en perspectiva, irremediamente se incluyen otros elementos del entorno en el encuadre distrayendo la atención del motivo central. Por lo tanto, la menor o mayor predominancia temática del motivo central en el encuadre no sólo resultará de la inclinación del fotógrafo con respecto al frente del edificio (punto de vista: alzado o elevación), sino de la distancia relativa del fotógrafo con respecto al edificio (encuadre del motivo en el plano de la imagen).

Como apunta Cervin Robinson, la limitación del encuadre fue otra de las características de la fotografía de arquitectura de los primeros años (1839 – 1851: tanto en la elevación como en la perspectiva se intentaba cerrar el encuadre del motivo al máximo dejando muy poco espacio libre alrededor de éste.<sup>3</sup> La razón para este tipo de encuadre cerrado se encuentra en las convenciones del dibujo arquitectónico, que rara vez incluye al entorno físico del motivo y que representa al edificio como un objeto aislado en el espacio abstracto del papel. Es justamente este tipo de vista —elevación o perspectiva con un encuadre cerrado del motivo arquitectónico— el que

<sup>3</sup> ROBINSON, *op.cit.*, p. 6-16.

<sup>4</sup> ROSENBLUM, Naomi. *A World History of Photography*. Nueva York: Abbeville, 1997, p. 20.

<sup>5</sup> MARIEN, Mary Warner. *Photography. A Cultural History*, Nueva York: Abrams, 2002, p. 51.

<sup>6</sup> ROBINSON, *op. cit.* p. 10.

se asociará, hasta nuestros días, con la foto de arquitectura “canónica”: una fotografía que sigue las reglas del dibujo arquitectónico de alzado o perspectiva y que aísla el motivo en un espacio indistinto, abstrayendo el motivo del entorno circundante. Éste es el tipo de vista dominante en las publicaciones de fotografía, que tienden a solicitar e incluir imágenes “limpias” de los edificios generalmente vacíos de muebles, plantas o personas (y, por supuesto, sin ninguna marca del tiempo, como pueden ser las manchas de agua o corrosión de las fachadas).

### **1851 – 1879. La ciudad en cuadro: la plenitud topográfica de la foto de arquitectura**

En 1851 muere Daguerre y, curiosamente, alrededor de ese mismo año se publican las técnicas que sustituirán al daguerrotipo: el colodión húmedo, la albúmina y el papel encerado de Blanquart Evrard, todas ellas, técnicas positivo-negativas derivadas de la calotipia de Talbot, pero con una definición mejorada. El surgimiento de estas técnicas acarreará un impresionante desarrollo de la fotografía y con relación a aquella que trata específicamente a la arquitectura, muchos conocedores y especialistas consideran el periodo entre 1851 y 1879 como el más rico en experimentación técnica y creatividad conceptual. Es el periodo de los grandes proyectos topográficos del siglo XIX, de las expediciones de documentación de lugares lejanos y exóticos, de la participación de la fotografía en exposiciones magnas, de la publicación de los primeros álbumes de fotografía de arquitectura y del surgimiento de una heterogeneidad de tipologías arquitectónicas y urbanísticas.

Como hemos dicho antes, el daguerrotipo no sólo era caro y complicado de producir, sino que tenía como gran limitación el proveer imágenes únicas. Dado que no se podían producir múltiples más que refotografiando el mismo motivo, los proyectos de difusión que utilizaron la daguerrotipia lo hicieron sólo como punto de partida, copiando e imprimiendo la imagen en grabado o litografía. Así fue como se realizaron las aguatinas del grabador Joseph Baptist Isenring, primero en publicar los daguerrotipos como grabado;<sup>4</sup> las aguatinas del libro de Héctor Horeau de *Panorama d’Egypte et de Nubie* (1841) basadas en fotografías de Pierre-Gustave Joly de Lotbinière; o las litografías de las *Excursions daguerriennes, représentant les vues et les monuments le plus remarquables du globe* (1840 -44) que incluían 114 imágenes litográficas basadas en los daguerrotipos de Noël Marie Paymal Lerebours.<sup>5</sup>

Las técnicas basadas de la calotipia no sólo facilitaban la producción de múltiples sino que, a diferencia de la daguerrotipia, podían fabricarse fácil y económicamente en un formato tan grande como la cámara lo permitiese. La primera técnica de este tipo fue el papel a la albúmina de Louis Désiré Blanquart-Evrard, que consiste básicamente en cubrir el papel con clara de huevo salada y sensibilizarla con nitrato de plata acidificado. En 1850 el inventor abrió, en la ciudad de Lille la primera casa de impresión de copias fotográficas en serie, la *Imprimerie Photographique*. En esa casa se publicaron los álbumes más importantes de fotografía de arquitectura, como *Paris photographique* (1851 – 1853) con imágenes tomadas por Henri Le Secq.<sup>6</sup>

La facilidad y los resultados de la técnica de Blanquart-Evrard exhor-

taron a varios fotógrafos a experimentar con ella. Así fue como en 1851 Gustave Le Gray inventó el “papel salado encerado” que no sólo volvía casi transparente el papel del negativo (con lo cual se mejoraba sensiblemente la definición de la imagen y se reducía el tiempo de positivado), sino que permitía conservarlo durante un tiempo y, en consecuencia, transportarlo a lugares lejanos. A sólo doce años de la invención del medio la fotografía de arquitectura contaba ya con técnicas económicas y relativamente fáciles de fabricar, que proveían una excelente calidad de detalle y que también posibilitaban la producción de copias múltiples. La versatilidad de uso de estas técnicas permitía, además, la experimentación formal. En consecuencia se desarrollan en estos años nuevos modos complementarios de encuadrar y de representar la arquitectura, además del alzado y la perspectiva: la vista de detalle y el panorama.

El detalle generalmente es una vista frontal del motivo arquitectónico realizada con un lente de focal larga. Ejemplo de esto son las conocidas fotos de los relieves escultóricos de las catedrales de Chartres y Nôtre Dame de Henri Le Secq realizadas durante la década de los cincuenta, o bien, aquellas que tomó Louis Émile Durandelle del proceso de construcción la nueva Ópera de París diseñada por Charles Garnier. Publicadas en varios álbumes con títulos como *Escultura ornamental*, *Estatuas decorativas*, *Pinturas decorativas* o *Bronces*, los detalles ornamentales del nuevo e impresionante edificio — pilastras, relieves, columnas, mascarones clásicos, pedimentos, modelos anatómicos, etc. — tomaban una fuerza extraordinaria en las fotos de Durandelle como elementos estéticos independientes<sup>7</sup>. Generalmente, también son fotos de detalle aquellas que se realizan del proceso de construcción de los edificios. Si bien ya se contaba con algunos daguerrotipos de los años cuarenta de la reconstrucción de Notre Dame comisionada por Prosper Mérimée y ejecutada por Viollet-le-Duc, este tipo de tomas alcanzó un auge en los años cincuenta al comenzar la renovación urbana de París implementada por Georges Eugène Haussmann. Fotógrafos como Le Secq, Charles Marville, Edouard Baldus y Charles Nègre se lanzaron a la infatigable documentación de los antiguos barrios medievales de París que iban a ser derruidos inminentemente.

Las imágenes de estos fotógrafos y, en especial las de Marville, “el fotógrafo de París”, son importantes porque representan un giro en la temática arquitectónica: de la descripción formal canónica de encuadre cerrado del motivo arquitectónico monumental (el Arco del Triunfo, la Catedral de Notre Dame, el Louvre, la iglesia de la Madeleine) se pasa al registro documental de una serie de edificios vulgares e indiferentes, pero sintomáticos del pasado histórico de la ciudad de traza medieval. Marville se concentró describir la colocación del nuevo mobiliario urbano que simbolizó la transformación de París en una ciudad moderna: los nuevos mingitorios públicos, la iluminación callejera, etcétera.

En esta época los fotógrafos comienzan a alejarse de sus motivos arquitectónicos y a componer las imágenes incluyendo otros elementos. De ser imágenes asociadas al canon del dibujo arquitectónico, las fotografías de los años cincuenta pasan a tener un matiz paisajístico que, a diferencia de las fotos de panorama anteriores, no son tomas casuales, sino composiciones formales, complejas y muy bien estructuradas. La intención de estas vistas es hacer evidente la estructura de la topografía urbana (de antes y después de los proyectos de renovación).

<sup>7</sup> PEREGO, Elvire, *The Urban Machine. Architecture and Industry*. In: FRIZOT, Michel. *A New History of Photography*. Paris, Könemann, 1998, p. 212.

<sup>8</sup> Tomo la palabra “parentético” de Pare, que subdivide las tipologías de la fotografía arquitectónica en 1) detalle, 2) parentético, 3) documental y 4) ambiente. PARE, *op. cit.*, p. 13.

<sup>9</sup> PARE, *ibid.*, p. 21.

<sup>10</sup> MORTON, Steven. The Origins of the Panoramic Camera. *PhotoHistorian*, Royal Photographic Society Historical Group, Spring 1994, 104, p. 25-30.

Según su mayor o menor inclusión del entorno y de la configuración relativa de los elementos arquitectónicos representados, las vistas panorámicas de esta época pueden dividirse en dos tipos diferentes: el “parentético” y el paisaje urbano.<sup>8</sup> El primero, el *parentético*, es una vista que incluye varios motivos arquitectónicos de los cuales es imposible identificar al principal. Su intención es relacional: gracias a un punto de vista y un encuadre definidos se resalta la vinculación de unos elementos arquitectónicos con otros en un espacio.

En el segundo, el paisaje urbano, podemos incluir a todas aquellas vistas que, siguiendo la tradición del siglo XVIII del paisaje natural, representan la ciudad como un motivo temático en sí. Su intención principal es la descripción atmosférica del medio ambiente que, en este caso, es urbano. Como en su contraparte pictórica, lo más común en el panorama fotográfico es la utilización de un punto de vista superior y en picado que permite representar la ciudad en profundidad y sugerir su traza urbana.

Estos panoramas fotográficos tenían, sin embargo, una limitación evidente a los ojos de los arquitectos y fotógrafos profesionales que pretendían utilizar la imagen como un documento de estudio topográfico: a diferencia de la representación gráfica o pictórica en el que el dibujante podía “encajar” a la ciudad entera dentro del espacio de representación, el panorama fotográfico estaba limitado físicamente por el ángulo de visión limitado de las lentes existentes, que generalmente era de 45°, la visión normal del ojo humano. Si bien este problema se resolvía alejándose convenientemente del tema, como puede verse en la *Vista del Muelle de Venecia desde la Giudecca* de Léon Gérard, de 1857, esta solución no siempre era posible físicamente. Además, reducía el horizonte urbano a una porción mínima del negativo. La solución de los primeros fotógrafos había sido realizar varias fotos en serie, girando la cámara sobre su eje horizontal. Así surgieron las series panorámicas de William Southgate Porter, como aquella formada por ocho daguerrotipos, *Las plantas de tratamiento de aguas de Fairmont* (1848) o, ya en los años sesenta, la conocida serie panorámica del complejo de Daimyo en Tokyo de Felice Beato (1865 – 66) que no sólo es una de las primeras fotografías realizadas en Japón, sino uno de los pocos documentos fotográficos de ese país del siglo XIX que sobreviven en la actualidad.<sup>9</sup>

Sin embargo, conforme fue evolucionando la tecnología fotográfica se construyeron cámaras panorámicas que permitían el registro de un ángulo de visión mayor, ya sea por sus lentes de distancia focal mínima, o bien, por la adaptación de mecanismos de cuerda que permitían sincronizar la obturación con el giro de la cámara sobre un eje vertical. Esta tecnología había sido inventada en 1844 por Friedrich von Martens, un alemán afincado en París quien diseñó en 1844 la cámara *Megaskop* que permitía registrar un ángulo de hasta 150° en una placa de daguerrotipo de 14 x 50 cm. que se colocaba curva, alrededor del eje de la cámara. Para 1857 ya se había inventado en Inglaterra la primera cámara de ángulo de 360°.<sup>10</sup> La composición de las imágenes producidas con este tipo de cámaras es muy distinta a aquellas tomadas “casualmente” de y desde las ventanas de los estudios de los fotógrafos, no sólo debido a la tecnología involucrada, diseñada para producir un efecto concreto, sino por la intención expresa de los fotógrafos de encontrar elementos distintivos de la topografía urbana como ríos, plazas y monumentos como factores organizacionales de la imagen.

Otra vista topográfica que comenzó a hacerse en esa época fue la vista



aérea o de “vuelo de pájaro”, posibilitada por la invención de emulsiones y obturadores rápidos y por el uso de globos aerostáticos. De las vistas de este tipo son famosas las fotos del humorista, dibujante, periodista y novelista Félix Tournachon Nadar que aparece, en una caricatura de Honoré Daumier, publicada en mayo de 1862 en *Le Boulevard*, “elevando la fotografía al nivel de las Bellas Artes”.<sup>11</sup>

Es en 1851 cuando la Administración Francesa para las Bellas Artes, a través de la Comisión de Monumentos Históricas crea la *Mission héliographique*, el primer gran proyecto documental de registro fotográfico del patrimonio arquitectónico.<sup>12</sup> Según defiende Francis Wey, miembro de la Sociedad Heliográfica y editor de la revista fotográfica *La Lumière*, si se requiere conocer el estado de un edificio, “una heliografía mediocre es mejor, tanto en su acabado como en su detalle, al mejor de los grabados”.<sup>13</sup> A pesar de que las obras de Viollet-le-Duc habían sido registradas en daguerrotipo, la Misión, organizada por el Barón Taylor (fotógrafo designado para ilustrar *Les voyages pittoresques dans la ancienne France* de Mérimée) y el Conde de Laborde (curador del Louvre y responsable de la sub-comisión de fotografía de la Comisión de Monumentos), decidió utilizar el calotipo como recurso fundamental al proyecto. Éste no sólo logró reunir una cantidad considerable de vistas de los principales sitios históricos de Francia (que en aquella época comenzaron a restaurarse siguiendo las ideas de Viollet-le-Duc), sino que fue instrumental en afianzar tanto las formas como la difusión específicas a la fotografía de arquitectura.

Las expediciones fotográficas no sólo fueron, como la *Mission héliographique*, locales o nacionales; aprovechando la conveniencia de uso de las nuevas técnicas y siguiendo el espíritu de las nuevas ciencias sociales como la antropología y la etnografía se multiplicaron las expediciones de los fotógrafos europeos a lugares exóticos y lejanos. John B. Greene, Maxime Du Camp y Frances Frith fueron a Egipto y algunos otros lugares del Medio Oriente; Auguste Salzmán y Louis De Clercq estuvieron en Palestina y Siria; John Thompson se internó en China, mientras que Felice Beato recorrió todo el Medio y el Lejano Oriente; John Murray, P.A. Johnston, Samuel Burne y Linnaeus Tripe fotografiaron en la India, etcétera.

Muchos de ellos regresaron e imprimieron álbumes de viajes, como Maxime Du Camp quien último viajó hacia el Medio Oriente en 1849 en la compañía de Flaubert y regresó al final de 1851 con más de 200 negativos de los cuales Blanquart-Evrard publicaría 125 bajo el título de *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie: dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850, et 1851 [...] par Maxime Du Camp*. La publicación de este tipo de álbumes era importantísima pues, a diferencia de las litografías o grabados, la fotografía parecía ofrecer una visión no mediatizada de las realidades lejanas.

El carácter insólito de las construcciones de las imágenes que llegaban a Europa implicaba un problema adicional para los fotógrafos: cómo hacer comprender al espectador europeo la naturaleza de esos espacios y soluciones arquitectónicas tan peculiares y tan poco familiares a la cultura occidental. La solución no estaba sólo en utilizar vistas análogas a las de la fotografía europea, sino en introducir en la imagen algún elemento ajeno a la arquitectura que lo contextualizase. Por ejemplo, en una fotografía que ahora es una vista icónica de las pirámides de Egipto, Frances Frith fotografió sus carretas de equipo delante de las pirámides para aportar

<sup>11</sup> SAGNE, Jean. All Kinds of Portraits. The Photographer's Studio. In: FRIZOT, *op. cit.*, p. 104-109.

<sup>12</sup> Todavía en esta época se denominaba la calotipia con el nombre utilizado por Niépce para la técnica de su invención, “heliografía”.

<sup>13</sup> FRIZOT, Michel. Automated drawing. The truthfulness of the calotype. In: FRIZOT, *op. cit.*, p. 66.

un elemento para sugerir la escala de las construcciones monumentales (*Las pirámides de Mycerinus, Chephren y Cheops, Giza, 1858*); Felice Beato, en una imagen de una casa japonesa, abierta hacia un jardín, decidió incluir a sus habitantes tomando el té (*Lugar de descanso de los magnates, Tocado, Hasa, 1868*); y Désiré Charnay, en una de sus fotografías del Palacio de Mitla, retrató a un indígena apoyado contra las paredes del edificio, gracias a lo cual logró conferir a éste una dimensión monumental (*Palacio de Mitla, 1857 – 61*). Este tipo de yuxtaposiciones de personas y objetos en estas imágenes podemos concluir que funcionan en dos sentidos; primero, como un elemento compositivo que a nivel práctico sirve para identificar la escala de la arquitectura y, segundo, como una clave semántica que contextualiza la arquitectura en su cultura orientando la interpretación de la imagen. En ese sentido, la estrategia de Charnay y Beato de incluir personas nativas junto a la arquitectura foránea funciona mejor que la de Stillman o Frith, quienes solamente retratan a sus acompañantes de expedición; en las primeras el espectador siente que se está asomando a un mundo mientras que en las segundas confirma su extranjería con respecto a éste.

Mientras que antes de 1851 la intención dominante de la imagen arquitectónica era aislar el motivo de su contexto a través de un encuadre muy justo, en este periodo los fotógrafos comienzan a valorar y a utilizar la yuxtaposición intencional de elementos diversos —personas, objetos, otros motivos arquitectónicos— contra el motivo principal. Si pudiéramos calificar la producción de fotografía arquitectónica de 1851 a 1881 con un rasgo común, éste sería el de “panorama”: una ventana abierta a un mundo en el que contraponen e interrelacionan una multiplicidad de elementos heterogéneos. Y es sintomático que este periodo sea justamente el del nacimiento de la fotografía estereoscópica —el mundo vuelto espectáculo— y de las grandes exposiciones universales —el espectáculo del mundo—. En la aún incipiente práctica vernácula de la fotografía, los temas arquitectónicos comienzan a ser de los más populares (las impresiones estereoscópicas en albúmina funcionarán, en aquella época, como más tarde lo hará la tarjeta postal).

La enorme expansión industrial y técnica asociada con el crecimiento de las grandes urbes encuentra, en esta época, su mejor aliado en la fotografía. Hija de la industria, la ingeniería se asocia con la arquitectura en la pasional empresa de construir grandes edificios de alma de hierro. Y qué mejor aliada que la fotografía, su alma técnica gemela, de la que brotará una estética nueva asociada a la máquina. Más que ninguna otra técnica de reproducción es la fotografía la que en esta época de crecimiento industrial acelerado, sirve como forma de mediación simbólica. Por ello, las fotografías de arquitectura industrial de la época (las fotografías del interior del Palacio de Cristal de Delamotte, las farolas urbanas de Marville, las fotolitografías de la construcción del mercado de Les Halles o las imágenes de Durandelle y Chevojon del armado de la Torre Eiffel, etc.), buscan una expresión estética: es en la armonía compositiva del motivo arquitectónico y en su consecuente asociación con la idea de progreso y bienestar donde yace la capacidad de conciliación simbólica y social de la imagen.

La arquitectura de hierro y cristal transforma la fotografía de arquitectura en varios sentidos. En primer lugar, vuelca la mirada de los fotógrafos de las fachadas a los interiores de los edificios, que generalmente contaban con una buena iluminación natural gracias a los cristales en

fachadas y muros (las fotos del *Glaspalast* de Munich de Joseph Albert, de 1861). También comenzará a hacerse más tomas de interiores al comenzar los fotógrafos a utilizar diversas formas de iluminación artificial. Algunos utilizaron flashes de “sustancias fotogénicas” inflamables, como el clorato de potasio, el magnesio, etc. (como Piazzzi Smyth, quien tomó fotos del interior de la pirámide de Gizeh en 1865) y otros, como Nadar, emplearon diversos tipos de luz eléctrica (quien utilizó lámparas de arco de carbón de baterías para fotografiar las catacumbas y el drenaje profundo de Paris).

En segundo lugar, la nueva arquitectura industrial promueve un tipo de fotografía al mismo tiempo documental y estética, enfocada a los procesos de construcción: el fotógrafo comienza a interesarse a registrar los cimientos y estructuras metálicas tanto como las fachadas terminadas. Dado que para los arquitectos mostrar el proceso era muy importante, proliferarán en esa época las vistas de procesos por sobre aquellas de edificios terminados. Un ejemplo de este interés es el álbum publicado en 1855 por Philip Henry Delamotte y dedicado por entero a la construcción del Palacio de Cristal de Paxton en Sydenham.

Las imágenes de este álbum (o de aquel otro que más adelante publicaría Garnier de la nueva Ópera de Paris con las fotos de Durandelle) iniciaron una revolución en la fotografía de arquitectura, que tuvo que abrir sus miras ante la variedad de materiales, formas y estructuras de los nuevos edificios. Éstos eran tan grandes que prácticamente no cabían en el encuadre ni utilizando las focales más cortas. Además, esto tampoco aseguraba una imagen que describiera correctamente el edificio, que requería ser fotografiado a una distancia en que también se mostraran sus detalles estructurales y de armado. El efecto más importante de la nueva arquitectura industrial en la fotografía fue su impacto en la experimentación formal y composicional que se manifestará en las décadas siguientes como la estética propia de la modernidad.

### 1879 – 1925. Representación arquitectónica y sintaxis de impresión

Como puede advertirse, la invención y desarrollo de técnicas de reproducción múltiple fue un factor influyente en la consolidación de formas y metodologías de la fotografía arquitectónica facilitando la consolidación y promoción de la fotografía arquitectónica a través de álbumes, vistas estereoscópicas y colecciones. A partir de la década de 1850 se realizaron varios experimentos que intentaron la reproducción masiva por medios mecánicos, como el “grabado fotoglífico” de Talbot (1852), la “zincografía” de Charles Nègre (ca. 1850), la “fotogalvanografía” de Paul Pretsch (1854), el fotograbado de Abel Nièpce de Saint Victor (ca. 1850) y la fotolitografía de Alphonse Poitevin (ambos de 1858), el “woodburytype” de Walter B. Woodbury (1866) y la “albertipia” de Joseph Albert y otras técnicas basadas en la colotipia (ca. 1868). Sin embargo, no fue hasta invención de la técnica de reproducción fotomecánica de Karl Klic en 1879 cuando fue posible la impresión económica y a gran escala de las fotografías en publicaciones de difusión masiva, como periódicos o revistas.<sup>14</sup>

La posibilidad de impresión en publicaciones masivas significó grandes cambios para la fotografía de arquitectura. En primer lugar, las imágenes no se publicarán solas sino acompañadas por textos u otras imágenes, por lo que cambiará la recepción de la imagen por parte del

<sup>14</sup> ROSENBLUM, *op. cit.*, p. 452-453; AUBENAS, Sylvie. The Photograph in Print. In: FRIZOT, *op. cit.*, p. 225-231.

<sup>15</sup> ROBINSON, *op. cit.*, p. 113.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>18</sup> LOTHROP, Eaton S. *A Century of Cameras from the Collection of the International Museum of Photography at George Eastman House*. New York: Morgan & Morgan, 1973, p. 36.

<sup>19</sup> ROSENBLUM, *op. cit.*, p. 625.

espectador (que no sólo verá, sino leerá la imagen según el contexto en el que se publica). Mientras que en el periodo anterior las yuxtaposiciones semánticas se daban dentro de la imagen, de 1879 a 1925 estos contrastes o analogías se establecerán entre la fotografía y algún otro elemento incluido en el diseño de la página. En una misma hoja de una revista se incluirán varias vistas de un mismo edificio o se las comparará en tamaño con otro elemento, por ejemplo, un trasatlántico (*El barco más grande y el edificio más alto del mundo*, hoja publicada en *Scientific American* en septiembre de 1914)<sup>15</sup>. Los editores de las fotografías también comenzarán a editar su formato original adaptándolo a las necesidades de diseño, suprimiendo partes de la imagen o, inclusive, cambiando el formato de ésta de horizontal a vertical.<sup>16</sup> En conclusión, decayó la responsabilidad del fotógrafo como creador del sentido de la imagen para aumentar la del editor de las publicaciones.

A comparación de la delicadeza de reproducción de tonos del fotografo o del colotipo (que siguieron utilizándose en revistas de tipo artístico, como *Camera Work*, editada por Alfred Stieglitz), las reproducciones en medio tono de la mayor parte de las publicaciones resultaban relativamente burdas: lucían una trama de puntos visible y reducían el rango tonal de la imagen, contrastándola. Si bien esta menor calidad técnica disminuía su calidad estética, su difusión acrecentada representaba un desarrollo palpable en el sector. Así, hacia fines del siglo XIX muchas de las imprentas que comenzaron a utilizar la tecnología fotomecánica en Estados Unidos enfocaron su labor precisamente a cuestiones arquitectónicas y fundaron revistas de arquitectura como *American Architect* o *Country Life*. En otros lugares como Alemania las publicaciones como *Blätter für Architektur und Kunsthandwerk* continuaron imprimiéndose como álbumes de colotipo hasta bien entrado el siglo XX.<sup>17</sup>

La consecuencia más evidente de la difusión masiva para la fotografía de arquitectura fue la promoción de metodologías de toma y estilos reconocibles. A esta estandarización contribuyó de manera definitiva el desarrollo e invención de cámaras especiales que resolvían los problemas de la representación arquitectónica, las "cámaras de vistas". Integrada por un cuerpo flexible constituido por un fuelle de tela acartonada, la cámara de vista (*view camera*) permitía lograr una inigualable precisión de manejo de la geometría de la imagen mediante controles móviles en el plano de la óptica y la película. Es en 1884 cuando aparece la cámara producida por la compañía estadounidense E. & H.T. Anthony & Co. cuyo fuelle no sólo podía moverse hacia atrás y adelante para enfocar (como hacían ya muchas cámaras desde los años cincuenta), sino que permitía *subir* la lente y corregir la fuga de las verticales, recuperando la ortogonalidad de las líneas de la imagen.<sup>18</sup> Unos años más tarde, en 1895, aparecerá la cámara diseñada por el inglés Frederick H. Sanderson,<sup>19</sup> un aparato de "gran sensibilidad y precisión" que permitirá ejecutar movimientos de desplazamiento, giro y basculamiento en los planos anterior y posterior de la cámara.

Con los movimientos de la cámara de vistas se podrán producir una multiplicidad de efectos ópticos para controlar la geometría de la imagen al gusto del fotógrafo. Gracias al movimiento de giro (oscilación del plano de la óptica o de la película con relación a su eje vertical) podrá obtenerse, por deformación óptica de la imagen, una vista clásica del dibujo arquitectónico: la perspectiva isométrica. Uno de los costados en fuga de la perspectiva de dos puntos se verá frontal, como si fuera una fachada, mientras que el otro

costado mantendrá su fuga. Por medio del basculamiento (la inclinación hacia abajo del plano de la óptica o película) se podrá cambiar la inclinación del plano del enfoque de la cámara, lográndose, por una parte, una extensión óptica de la profundidad de campo y, por otra, un efecto visual extrañísimo al al quedar en foco un plano diagonal.<sup>20</sup>

Por sus efectos ópticos afines al dibujo arquitectónico (e imposibles de percibir con el ojo), las imágenes de las nuevas cámaras de vistas se asocian desde finales del siglo XIX a la fotografía de arquitectura profesional. Son imágenes que parecen neutras, objetivas y racionales, por lo que comienzan a utilizarse como modelos de trazo y para fotogrametría. Por ejemplo, la *Königliche Preussische Messbildanstalt*, institución dirigida por Albrecht Meydenbauer, produjo de 1885 a 1909 cientos de fotografías de edificios históricos en Alemania y el este de Europa que, por la exactitud de su encuadre y su representación fotográfica, podían utilizarse como base de trazo y medida de dibujos arquitectónicos. Parte del trabajo de Meydenbauer se publicó en 1912 en el manual *Handbuch der Messbildkunst in Anwendung auf Baudenkmäler —und Reise-Aufnahmen*.<sup>21</sup>



Imagen 1. Guillermo Kahlo, Interior del Banco de México, 1929.

Otro de los recursos que utilizaron los fotógrafos profesionales en esta época fue la impresión en las nuevas técnicas pigmentarias como la goma bicromatada y el carbón. Tales técnicas fomentaron el desarrollo de un catálogo completo de recursos de sintaxis de impresión que se añadieron a los ya utilizados por la fotografía de arquitectura: el uso de pigmentos de colores diferentes, la texturización del soporte mediante la adopción de diferentes papeles, la granulosidad variable según el negativo, la posibilidad de marcas o gestos pictóricos realizados con bruñidor o pincel (en la goma bicromatada, por ejemplo) y, finalmente, la posibilidad del color

<sup>20</sup> El primer efecto del basculamiento está descrito por la "Ley de Scheimpflug" y se aplica para lograr una extensión adicional de la profundidad de campo con diafragmas abiertos o con focales muy largas. El segundo efecto se usa asiduamente en la fotografía de retrato o moda para, por ejemplo, enfocar los ojos y las manos extendidas hacia delante del retratado, sin enfocar el resto del cuerpo.

<sup>21</sup> ROBINSON, *op. cit.*, p. 69.

logrado por sobreimpresión. Los fotógrafos pictorialistas que aplicaron este tipo de técnicas pigmentarias a la representación arquitectónica (los más destacados Frederick Evans, Alfred Stieglitz y Eduard Steichen) abrieron para ésta el camino de la expresión subjetiva. Aunque la utilización de estas técnicas implicaba un alejamiento de las convenciones de la representación arquitectónica basadas en el detalle, su nueva fuerza era la descripción de la atmósfera e rodeaba a la arquitectura a través de la expresión subjetiva del fotógrafo. Es así como podemos entender las imágenes de Evans de las catedrales góticas, impresas magistralmente como platinotipia, *A Sea of Steps*, de 1903 o la serie en platino y goma bicromatada que Steichen realizó sobre el edificio *Flatiron* de Nueva York.

Hacia 1920 los fotógrafos pictorialistas comienzan a abandonar los recursos “artísticos” basados en técnicas de impresión para trabajar, en su lugar, con movimientos de cámara y encuadres innovadores. Para 1925, año en el que László Moholy-Nagy publica su libro *Malerei, Fotografie, Film*, la fotografía de arquitectura habrá cambiado totalmente de orientación. De una fotografía centrada en la unidad formal y composicional del motivo arquitectónico y, sobre todo, en la cualidad atmosférica del entorno urbano, se pasa a encuadres que antes hubieran sido rechazados por su representación deformante del espacio, como el picado o contrapicado extremos.

En conclusión, podemos decir que esta época un mismo estímulo —la invención de técnicas de impresión fotomecánicas y de difusión económica y masiva— produce dos grandes corrientes en la fotografía de arquitectura: en primer lugar, una fotografía racional y objetivizante de tipo canónico basada en el dibujo arquitectónico y en el uso de la cámara de vistas y, en segundo lugar, una fotografía de expresión personal, que lleva la imagen arquitectónica al mundo del arte y que se basa en la exploración de usos sintácticos nuevos de las técnicas pigmentarias. Ambas corrientes pervivirán, enfrentadas, en la siguiente época, ya de plena modernidad.

### 1925 – 1976. Modernidad y crisis

El periodo de 1925 a 1976 es, para la fotografía arquitectónica, la de una expresión plenamente moderna y, por lo tanto, crítica y contradictoria. En 1925, el mismo año en el que Moholy-Nagy publicaba *Malerei, Fotografie, Film*, se introducen en el mercado europeo las cámaras Leica y Ermanox, las primeras de paso universal. Muchos de los fotógrafos de arquitectura comienzan a experimentar con ellas, liberándose de la pesada inercia de las cámaras de vistas e inspirándose en los movimientos más fluidos de la cámara de cine para crear encuadres innovadores. Incluso con las cámaras de formato medio que se introducirán hacia finales de esta década como la Rolleiflex de 1928, los fotógrafos trabajarán sin trípode y, generalmente, con un solo tipo de objetivo.

Si en el periodo pasado se incidió en la sintaxis de impresión, utilizando técnicas pigmentarias, en esta época se innovará con la sintaxis de cámara. Así, a ambos lados del océano la modernidad fotográfica estará definida por una experimentación consciente con las posibilidades de la cámara y, sobre todo, con el trabajo de encuadre y composición. Incidiendo en aquellos recursos que consideraban esenciales a lo fotográfico, los fotógrafos de arquitectura comienzan a aceptar encuadres exagerados que en otro tiempo hubieran rechazado: picados y contrapicados extremos, vistas

con el horizonte caído. Aunque estos encuadres evidentemente producían una imagen óptica deformada (y, por lo tanto, también una representación no ortogonal o proporcional de la arquitectura), su punto de vista sugería la experiencia sinestésica de un espectador delante de la arquitectura. Como rompían con los modos establecidos de visión estos encuadres serán utilizados profusamente por los movimientos vanguardistas, sobre todo, aquellos relacionados con el entorno constructivista de Rodchenko, la “Nueva Visión” de László Moholy-Nagy y la “Nueva Objetividad” de Albert Renger Patzsch. En su libro *Malerei, Fotografie, Film* Moholy-Nagy defenderá los usos de “encuadres poco habituales hasta ahora, (en picado, contrapicado y en oblicuo), deformaciones, efectos de sombras, contrastes tonales, ampliaciones, microfotografía” así como “fotografías realizadas con la ayuda de nuevos sistemas de lentillas, de espejos cóncavos y convexos, fotografías estereoscópicas sobre una misma placa, etc.”.<sup>22</sup> Si bien el interés de Moholy-Nagy no se centraba específicamente en la fotografía de arquitectura, prácticamente todos los recursos que él enumera serán utilizados en la fotografía arquitectónica moderna en el sentido que él buscaba: como herramientas para concebir y materializar nuevas maneras de ver el mundo.

Una de las consecuencias que tuvo la intensa experimentación de los fotógrafos con los recursos ópticos del medio fue el alejamiento de la imagen fotográfica de los parámetros convencionales de representación y de toda referencia realista. Un ejemplo claro de esto es la imagen de la torre de radio de Berlín de Moholy-Nagy (*Funkturm*, Berlín, de 1928), que al ser un picado extremo rompe con los códigos convencionales de orientación.

A través de este tipo de recursos compositivos, las imágenes de esta época parecen sugerir que además de la representación de las tres dimensiones, en la fotografía de arquitectura también está implícita la cuarta dimensión del tiempo. Ésta se asocia con la percepción subjetiva de la imagen por parte del espectador (que es un espectador concreto y subjetivo, mas no el espectador abstracto del cánón dominante del periodo anterior). La importancia de este tipo de imágenes no sólo radica en su interpretación subjetiva de la arquitectura, sino en su importante papel de promotora de los cambios radicales de la misma en un entorno cultural resistente. Las imágenes innovadoras de fotógrafos como Renger Patzsch (*St. Maria auf dem Sande, Breslau*, 1930), Herbert Bayer (*Puente transbordador sobre Marsella*, 1928), Ralph Steiner (*Lescaze House*, 1934), F.S. Lincoln (*Five by Five by Buckminster Fuller*, 1936), Dell & Wainright (*Daily Express Building*, 1931), Florence Henri (*Composición No. 12*, 1929), Eduard Steichen (*Empire State Building*, 1932) o Germaine Krull (*Tienda departamental Printemps*, 1929) se incluirán en libros, revistas y carteles tanto como las imágenes convencionales de arquitectura, siempre en un contexto tipográfico y de diseño asociado a la modernidad.

Hacia finales de la década comienza una profunda crisis económica, política y cultura en el mundo y el panorama es el del un entorno vuelto al revés, como en la fotografía de vanguardia o como en *El hombre con una cámara de cine* del ruso Dziga Vertov (1929), una película sobre las inestabilidades de la percepción de lo real. En la fotografía de arquitectura esta incertidumbre se manifiesta como una acentuación de las posturas dispares que se dibujaron en la época anterior y que constituyen en estas décadas la esencia de la crisis moderna: por un lado continuará el desarrollo de

<sup>22</sup> MOHOLY-NAGY, László *Peinture, Photographie, Film et autres écrits sur la photographie*. Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1993, p. 161.

<sup>23</sup> ROBINSON, *op. cit.*, p. 143.

<sup>24</sup> *Ibidem.*, p. 113 a 145.

la fotografía profesional de arquitectura a partir de una proliferación de imágenes realizadas con la cámara de vistas, técnicamente perfectas pero con una sintaxis retórica. Por otro lado los artistas de vanguardia crearán imágenes que no sólo rompen la unidad del motivo arquitectónico, sino que lo representan fragmentado y deformado por perspectivas chocantes. Mientras que las revistas de arquitectura más convencionales siguen comisionando el primer tipo de vistas, los nuevos arquitectos —y sobre todo los europeos— contratan a los artistas para realizar vistas subjetivas y expresivas, más afines al espíritu de la arquitectura de vanguardia.

En todo caso, hay ciertas innovaciones formales asociadas a la visión moderna de la fotografía de arquitectura que merecen mencionarse. La primera es la inclusión de elementos personales de los arquitectos (o de los habitantes de las casas o edificios) en las imágenes arquitectónicas: los lentes de Le Corbusier en la imagen de la Villa Saboye de Claude Grabot (1929), el torso desnudo del arquitecto en el baño de alumbrado prefabricado (*Five by Five by Buckminster Fuller*, 1936) o las pantuflas y el plato con manzanas a medio pelar del dueño de la casa *Cocoon*, en Sarasota, de Ezra Stoller (1951). Si bien algunos teóricos asocian este tipo de inclusiones como influencia de la publicidad, lo cierto es que representan un giro en el estilo habitual de la fotografía de arquitectura.<sup>23</sup>

Otra de las novedades en esta época es el interés por las formas y estilos de la arquitectura vernácula, que se presenta como fuente de inspiración y análisis en las revistas de arquitectura desde la década de 1930. Es en este contexto como puede entenderse la fotografía de arquitectura de Walker Evans comisionada por la *Farm Security Administration*. Al aplicar las formas canónicas de la fotografía de arquitectura (básicamente, la elevación y la perspectiva central) y las técnicas de la cámara de vistas (correcciones ópticas para el control de la geometría de la imagen) Evans logra imprimir un aura de solidez y armonía a las edificaciones vernáculas del Sur de Estados Unidos, la mayor parte de ellas destartaladas y llenas de cachivaches y anuncios. Aún después de abandonar la cámara de vistas, Evans seguirá consiguiendo este mismo efecto con la cámara de formato medio que utilizará hasta su muerte. Lo que irá cambiando, en su obra es el encuadre, que cada vez se volverá más cerrado hasta llegar al plano de detalle.

La modernidad en la fotografía arquitectónica se asocia también a un periodo de gran efervescencia en la publicación de libros y revistas especializados. Cada país desarrolla una industria editorial que va de la mano con los distintos tipos de arquitectura local, desde la vernácula hasta la industrial o monumental. A este respecto, es curioso observar cómo en las primeras décadas de este periodo, la fotografía y las publicaciones de arquitectura más representativas no necesariamente se producían donde se proyectaba y construía la arquitectura más innovadora. A pesar de la actividad de fotógrafos como Lucia Moholy-Nagy, Hugo Schmölz y Arthur Köster en la Europa continental (y, especialmente, en Francia, Holanda y Alemania) donde se construyen los proyectos claves de la arquitectura de la época, es en Estados Unidos y Gran Bretaña donde no sólo surgen una buena cantidad de publicaciones periódicas influyentes (como *Architectural Record* o como *Architectural Review* que se empezó a editar en los años treinta en Inglaterra y que fue una publicación pionera en la promoción del funcionalismo) sino, también, los fotógrafos más representativos de la época: Dell & Wainright y Eric De Maré (en Inglaterra), Ralph Steiner, F.S.



Lincoln, Ken Hedrich, Ben Schnall, Samuel Gottscho, Ezra Stoller, Julius Schulman, George Cserna y Norman Mc. Grath (en Estados Unidos).<sup>24</sup> Como los fotógrafos del siglo pasado, muchos de estos fotógrafos viajarán por el mundo para retratar la arquitectura de otros países con un estilo reconocible. De la construcción de Brasilia, por ejemplo, muchas de las imágenes que se conocen hasta hoy son de fotógrafos como Ezra Stoller, Julius Schulman, Marcel Gautherot y Peter Scheier, que marcaron, con su estilo claro, armónico y reconocible, los patrones para la fotografía de arquitectura moderna.

Mientras que el tipo de trabajo fotográfico anterior se asocia con un desarrollo posterior de los cánones más convencionales de la fotografía de arquitectura, mucho del trabajo más innovador perteneció a los fotógrafos artistas, que publicaron importantes libros de autor que cambiaron la manera de ver el panorama de la época. Mientras que los primeros se concentraban en los edificios clave de la arquitectura de autor, los segundos volcaban su mirada a la arquitectura popular y al urbanismo. Entre los libros de autor que influyeron en la fotografía de arquitectura se destaca *Men at Work* de Lewis Hine (1932), un impresionante documento sobre la construcción del Empire State Building; *American Photographs* de Walker Evans (1938), uno de los libros más influyentes en la fotografía estadounidense; *Amerika* de Erich Mendelsohn (1928), que reúne instantáneas del arquitecto y de otros fotógrafos; *Paris de Nuit* de Brassai (1933), libro en torno a la noche parisina; *México*, de Fritz Henle, con un diseño de Alexei Brodovitch (1945); *The Inhabitants* de Wright Morris (1948), un libro que combina fotos y textos del autor; y *Time in New England* de Paul Strand, (1950), por mencionar algunos. Las fotografías experimentales y personales de estos libros contrastan con las más convencionales pero inexpresivas imágenes de libros como *Brazil builds*, de G. E. Kidder Smith (1943), que elaboran la arquitectura local como tema monográfico a través de series de fotos con los mismos tipos de vistas (después de esa publicación, Smith realizó otros libros sobre la arquitectura de otros países, como Suiza, Italia y Suecia.

Si pudiéramos definir la diferencia entre las corrientes dominante en la fotografía de arquitectura, ésta se marcaría por el hecho de que la primera —la estereotípica— busca un estilo reconocible a través de vistas bastante convencionales (elevación y perspectiva, básicamente), mientras que la segunda —la artística— se concentra en buscar encuadres y recursos apropiados para reflejar lo que está ahí. Paradójicamente, la primera, que parece más documental, en realidad está calzando la arquitectura en moldes de imagen bastante prefabricados, mientras que la segunda, que de entrada podría juzgarse como más subjetiva, acaba resultando un mejor documento de los motivos arquitectónicos. Un ejemplo de esto lo encontramos en las 11,000 fotografías que Eugene Smith hizo de la ciudad de Pittsburgh, que patentemente rebasaban las expectativas de su editor, Stefan Lorent; éste se acabó peleando con el fotógrafo y sólo acabó publicando 64 de ellas en su libro *Pittsburgh: The Story of an American City* (1964). Aunque la agencia Magnum a la que Smith pertenecía intentó salvar el trabajo acordando otros arreglos de publicación con las revistas *Life* y *Look*, el fotógrafo continuó modificando la edición de este excepcional proyecto que quedó inconcluso a su muerte.<sup>25</sup>

En definitiva, podemos afirmar que la fotografía en el periodo moderno no es sólo una parte relevante, sino inherente al proceso arquitectónico. Tal es la importancia de la fotografía para el proyecto arquitectónico que algunos

<sup>25</sup> ALEXANDER, Stuart. *Pittsburgh*, a "photographic essay". In: FRIZOT, *op. cit.*, p. 633.

<sup>26</sup> LAGUILLO, Manolo. La ciudad de la fotografía". In: LAGUILLO, Manolo. *¿Por qué fotografiar? Escritos de circunstancias 1982 – 1994*. Murcia: Mestizo, 1995, p. 62.

<sup>27</sup> MOEGLIN DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste*. Paris, Jean Michel Place, Bibliothèque Nationale de France, 1997, p. 24-29.

<sup>28</sup> WESTERBECK, Colin. On the Road and in the Street. The Post-war Period in Europe. In: FRIZOT, *op. cit.*, p.655.

téoricos han llegado a afirmar que “la fotografía como transcripción del objeto arquitectónico lo substituye, y [...] las más de las veces sólo lo conocemos por su mediación, la de la fotografía”.<sup>26</sup> En todo caso, lo que es claro en la fotografía de arquitectura moderna es que hay una clara oscilación de estilo entre dos corrientes, una más convencional y otra más subjetiva, que acabará desapareciendo en la década de 1970 cuando ambos tipos de imagen entren por igual en el contexto artístico de museos y galerías.

El final de este periodo está señalado por *The New Topographics, Photographs of a Man-Altered Landscape*, la exposición celebrada en 1975 en el Museo Internacional de Fotografía (George Eastman House), que no sólo introduce el color como concepto a la fotografía de arquitectura, sino que marca en ésta el comienzo de un enfoque lingüístico que se identificará después como la propuesta posmoderna.

### **1975 a la fecha – La visión posmoderna: hacia una nueva topografía conceptual**

En 1975 el Museo Internacional de la Fotografía en Rochester, N.Y. inauguró la exposición *The New Topographics, Photographs of a Man-Altered Landscape*, preparada por el curador William Jenkins. Esta exposición, “más antropológica que crítica, más científica que artística”, según definiría el mismo Jenkins, reunía obras de jóvenes fotógrafos que documentaban el paisaje urbano de las ciudades industriales de los años setenta: Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, John Schott, Bernd and Hilla Becher, Henry Wessel Jr., Nicholas Nixon y Stephen Shore. La exposición continuaba el espíritu de documentación objetiva y tipológica que había iniciado diez años antes Ed Ruscha con sus conocidos libros-objeto *Veintiséis gasolineras* (1963), *Algunos apartamentos en Los Angeles* (1965) y, sobre todo, *Todos los edificios en Sunset Strip* (1966) un libro desplegable que reproducía los edificios a ambas aceras de la calle a través de una serie de vistas frontales encoladas una con otra. Este libro influyó fuertemente en los nuevos artistas conceptuales de la época que empezaban a utilizar la fotografía como medio documental.<sup>27</sup>

Las imágenes, muchas de ellas en color —caso inusitado para la época— reproducían construcciones industriales, edificios suburbanos, gasolineras, centros comerciales, etc., en las vistas características frontal y perspectiva de la foto de arquitectura, pero con un encuadre más abierto del que se esperaría para una representación arquitectónica. El equilibrio entre el espacio del motivo y del fondo era tal que en la mayor parte de las imágenes no se distinguía otro tema que el de la realidad misma, vista como es, plana y sin adornos: un edificio, un estacionamiento, un tanque de agua, un lote industrial. Sin personas o señales de movimiento, sólo la arquitectura, con algún objeto o mobiliario urbano. Por su objetividad desinteresada las imágenes de *The New Topographics* podrían asociarse al carácter “parentético” que describimos antes aunque, viéndolas bien, carecen de la cualidad relacional de aquel al encontrarse los elementos dispersos en el espacio de la foto. Calificada como “monolítica”, “muda”, “monótona” y “uniforme” por algunos teóricos como Colin Westerbeck,<sup>28</sup> el sentido comunicativo de esta fotografía es difícil de aprehender: más allá de su muy evidente cualidad indicial/documental nos preguntamos qué hay que ver en la imagen.

La fotografía posmoderna de arquitectura sigue los parámetros estilísticos surgidos en los años sesenta y setenta: es objetivizante, documental, parentética. Mantiene un enfoque tipológico (al estilo de Bernd y Hilla Becher) y topográfico (al estilo Ed Ruscha) y su interés principal es el de construir un discurso visual documental y crítico de las condiciones de vida contemporánea a través de sus lugares y su arquitectura. Los motivos arquitectónicos han devenido fórmulas, arquetipos culturales. Las urbes se han convertido en imágenes: en la actualidad, más que señalar la ciudad, las fotografías de arquitectura funcionan como síntomas de la vida contemporánea.



Imagen 2. Carlos Fadon Vicente, Chicago, 1989.

De la resolución del problema de representación del espacio (en el siglo XIX), a la inclusión de la subjetividad a través del estilo (principios del siglo XX), a la propuesta de la foto como concepto (fines del siglo XX), el espíritu de la fotografía de arquitectura podría definirse como un intento de los fotógrafos de lograr, con los medios que han tenido a su alcance en cada época, la *imposible unidad perdida*: “un intento simbólico, a través de una obra de arte negativa, de hacerse con algo que continuamente se nos escapa de las manos: la ciudad”.<sup>29</sup>

80

Artigo recebido em novembro de 2010. Aprovado em dezembro de 2010.

<sup>29</sup> LAGUILLO, *op. cit.*, p. 65.

