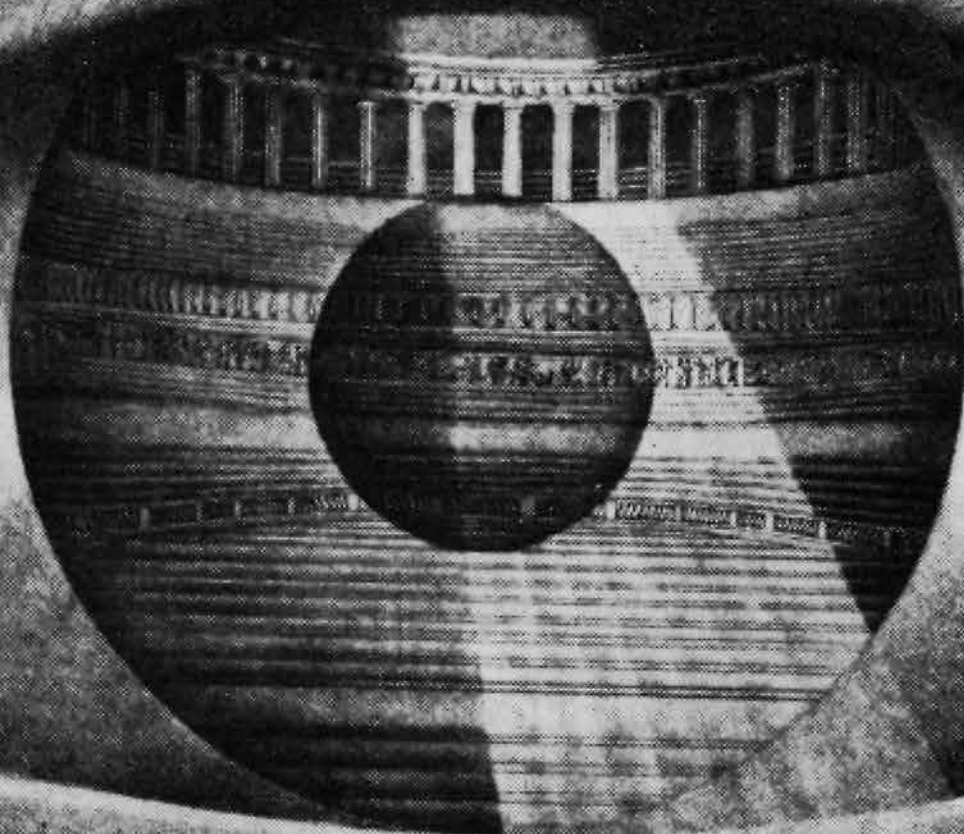


CONVENCIONES PERSISTENTES EN LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA DEL SIGLO XX



Convenciones persistentes en la fotografía de arquitectura del siglo XX

Fecha Recepción: 28 agosto 2019

Persistent Conventions in 20th Century Architecture Photography

Fecha Aceptación: 20 enero 2020



PALABRAS CLAVE

Comunicación visual | arquitectura | imágenes | siglo XX

KEYWORDS

Visual communication | Architecture | Images | 20th Century

Patricia Méndez

[Universidad del Bío-Bío](#)

[Concepción, Chile](#)

pmendezg@ubiobio.cl

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-4460-6368>

Resumen_

Fotografía y arquitectura guardan entre sí una relación unívoca y constante. El invento y la tecnología de la primera resultaron ser mecanismos óptimos para la divulgación de la segunda, transformándola en modelo ideal frente al gatillo de una cámara. Sin embargo, esas evidencias, plasmadas en papel, revelan también la instalación de un campo disciplinar que amarró los cánones visuales y estéticos de ambas disciplinas. Este texto se propone entonces indagar este binomio a partir de las invariantes que circunscribieron la fotografía de arquitectura del siglo XX. La metodología aplicada recurrió a textos que profundizan la cultura visual, en conjunto con literatura teórica sobre fotografía y ejemplos clásicos de arquitectura. En el intento de analizar, parcialmente, la comunicación visual de la arquitectura —desde la mirada contemporánea, sobrevalorada por el consumismo de imágenes— se concluye que es evidente que el fotógrafo oficia de traductor de las convenciones arquitectónicas mientras el arquitecto lo hace como organizador de sus imágenes. Ambos establecen códigos visuales que perduran en el tiempo y, en cada acto fotográfico, confirman y profundizan sus discursos disciplinares.

Abstract_

Photography and architecture maintain a unique and constant relationship with each other. The invention and technology of one proved to be the optimal mechanisms for the dissemination of the latter, transforming it into an ideal model in front of a camera. However, these evidences, embodied in paper, also reveal the installation of a disciplinary field that tied the visual and aesthetic canons of both disciplines. This text proposes therefore to investigate this binomial based on the invariants that circumscribed the architecture photography of the 20th Century. The methodology applied resorted to texts that delve into visual culture, together with theoretical literature about photography and classic examples of architecture. In the attempt to analyze, partially, the visual communication of the architecture – from a contemporary perspective, overvalued by image consumerism – it is concluded that it is evident that the photographer officiates as the translator of architectural conventions, while the architect does it as an organizer of his images. Both establish visual codes that last over time and, in each photographic act, confirm and deepen their disciplinary artistic discourses.

Figura 1: Interior del teatro municipal de Besançon, de Claude Nicolas Ledoux (1784), visto en el espejo de un ojo, c. 1800. Obtenido de Wikimedia Commons. Fuente: *Revolutionsarchitektur*. Boullée, Ledoux, Lequeu (G. Metken y K. Gallwitz, 1971).
Figure 1: Interior of the Besançon municipal theater, by Claude Nicolas Ledoux (1784), seen in the mirror of an eye, c. 1800. Obtained from Wikimedia Commons. Source: *Revolutionsarchitektur*. Boullée, Ledoux, Lequeu (G. Metken and K. Gallwitz, 1971).

Las imágenes pueden tomar el lugar de las palabras o, por lo menos, transmitir algo que las palabras no pueden...

Steven J. Taylor y Robert Bogdan, 1986 (p. 148)

A fines del siglo XVIII, casi proféticamente, la mano de Claude Ledoux anticipaba con su grabado del teatro de Besançon los cambios en los modos de mirar la arquitectura que se evidenciarían recién a fines del siguiente siglo. Esa imagen recrea en forma especular, y casi lateralmente, una obra también de su autoría. Pero aun cuando la arquitectura se percibe de manera recortada, el autor fue capaz de concentrarla en un haz de luz que surca el iris de ese ojo y, con ello, no solo permuta las miradas del arquitecto y del espectador, convirtiendo a este último en protagonista, sino que auguraba los principios de visualidad en los que se sustentará, años después, la fotografía de arquitectura (Figura 1).

Es que, desde su invención, en tanto medio de representación gráfica de la realidad, la fotografía encontró en la arquitectura su mejor aliada. Los edificios, por sus condiciones tectónicas, estáticas y formales, constituyeron el arquetipo más certero para obtener retratos monocromos y, gracias a ellos, rápidamente se transformaron en primicia. Doscientos años después de su creación y aturdidos por las imágenes de la era digital, puede decirse que las fotografías de arquitectura mantienen y reiteran, casi invariablemente, muchos de los cánones establecidos otrora, al punto de tipificar una suerte de diccionario de la visualidad.

Considerando entonces que la fotografía de arquitectura producida en el siglo XX puede entenderse como texto documental, esta propuesta advertirá sobre las invariantes adoptadas por este binomio y sus cualidades de legitimación y autenticidad, las que, a la zaga, revelan un discurso gráfico y estético de índole global. Se plantean así algunas interrogantes que permiten indagar en ello: ¿establece el arquitecto los límites para que su obra sea fotografiada de una determinada manera, inhibiendo otras posibilidades?, ¿qué tanto hay de autenticidad proyectual y/o funcional en las fotografías de arquitectura que se conocen?, ¿cuánto mantiene de legitimidad esa arquitectura exhibida en imágenes?, ¿existen

convenciones preestablecidas entre autores —arquitecto y/o fotógrafo— que, finalmente, deconstruyen la arquitectura fotografiada?

Sin lugar a dudas, la fotografía y la arquitectura mantienen más puntos en común de los que se supone. Esta última, por su condición estática, ha resultado ser la modelo que mejor posa para el instante fotográfico. Ambas comparten propiedades intrínsecas de representación al tener la capacidad gráfica de mostrarse en un soporte físico de dos dimensiones cuando, en rigor, permiten la observación de tres. Es que, en ese traslado de la materialización arquitectónica a la estampa de un papel, prevalecen algunos de los fundamentos de la esencia fotográfica a los que aludiera Barthes (1989, p. 22): la pose inmóvil y el instante decisivo dejarán veladas al observador otras intenciones de exhibición y de lectura visual.

Verificando lo dicho acerca de estos cuestionamientos, diversos autores sitúan la relación entre arquitectura y fotografía en tiempos de la modernidad arquitectónica europea. Sin embargo, podría afirmarse que esta mancomunidad nació en el mismo momento en que Niépce fijó una imagen retratando el bulevar Le Gras desde su ventana en 1826 (Figura 2). Desde entonces, el atractivo y la necesidad de fotografiar la arquitectura fue incrementándose, tal como evidencian los cometidos de la *Mission Héliographique* francesa en 1851 o el propósito bajo el cual se fundara la National Photographic Record Association en 1897: realizar un inventario fotográfico de edificios. También, años más tarde, en el artículo "Moderna fotografía" de la revista *The Study*, publicado en 1932, se evidenciaban claves similares para captar fotografía de arquitectura, expresando que:

La posibilidad de enfocar perspectivas extremas en espacios dramáticamente concebidos, el cambio de escala por el cual un pequeño objeto, adecuadamente iluminado, se magnifica y destaca, y uno grande, vuelto pequeño, se enmarca en una nueva relación con su entorno, todas estas cosas han sido formadas dentro de un repertorio técnico desconocido por fotógrafos actuantes antes de la guerra (como se citó en Elwall, 2004, p. 122).



Figura 2: Heliogravado desde la ventana del bulevar Le Gras, imagen captada por Joseph Nicéphore Niépce (1826). Fuente: College of Liberal Arts Office of Information, Technology University of Minnesota, ID digital: 1003190.
Figure 2: Heliogravure from the window of the Boulevard Le Gras, image taken by Joseph Nicéphore Niépce (1826). Source: College of Liberal Arts Office of Information, Technology University of Minnesota, digital ID: 1003190.

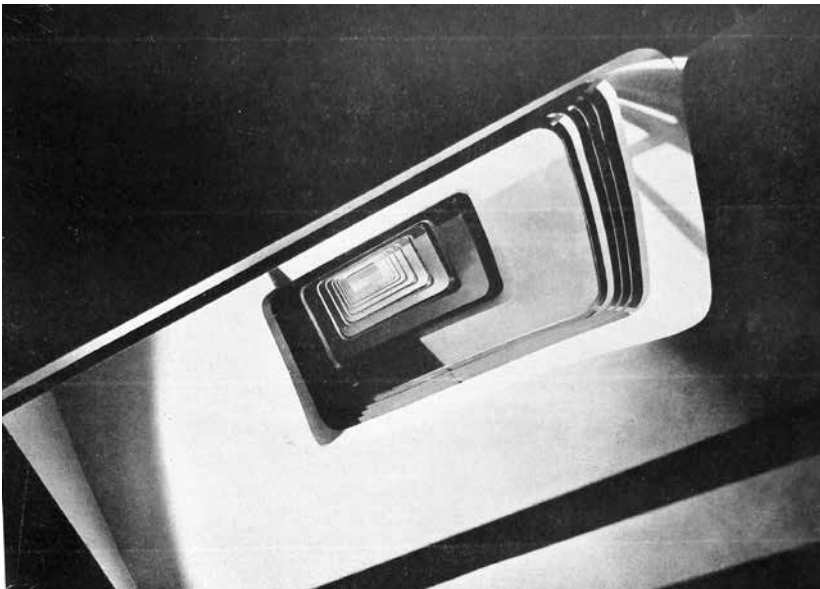


Figura 3: Le Corbusier organiza la tarea fotográfica. Fuente: *The Modulor* (Le Corbusier, 1967, p. 200).
Figure 3: Le Corbusier organizes the photographic work. Source: *The Modulor* (Le Corbusier, 1967, p. 200).

La celebración de estos patrones fotográficos alcanzó un punto tal que, en 1937, el arquitecto Harry Goodhart-Rendel, presidente del RIBA, reiteraba la validación de la fotografía por sobre la gráfica manual de la arquitectura, manifestando que:

Cualquiera sea el valor que asignemos al arquitecto sobre el cambio, el público parece preferir la evidencia arquitectónica de la cámara, sobre la del lápiz, lapicera o pincel. Una foto prueba que un edificio existe o ha existido; un diseño prueba solo que se ha tenido intención de hacerlo. El fotógrafo retrata en un medio muy familiar para nosotros donde incluso podemos ignorar la falsedad, ya que un dibujo despierta nuestra sospecha de que podemos ser engañados por convenciones menos familiares (como se citó en Elwall, 2004, p. 129).

La concomitancia entre arquitectura y fotografía se tornó inevitable. Por supuesto, colaboraron en este sentido los extensos tiempos de exposición, ya que la técnica fotográfica analógica de entonces requería de objetos inertes, precisos e inmutables a las condiciones meteorológicas, haciendo que la arquitectura se constituyera en álbum infinito de modelos posibles. Estas instancias permitieron democratizar, en una mirada global, todo lo construido, de modo que el acto fotográfico devino en sorpresa retratando lo notable y, por lo mismo, rápidamente declaró notable todo aquello que fotografiaba (Barthes, 1989, p. 73).

Dadas las propiedades que comparten estas disciplinas —fotografía y arquitectura—, el análisis de ambas se enriquece al involucrar los aspectos sociales. Por ello, una posible metodología de estudio es considerar que las imágenes ofrecen la visión de un mundo recortado, en tanto que no solo manifiestan presencias, sino que también denotan ausencias, condicionadas siempre por la época y por los hechos culturales que le dan lugar (Burke, 2001, p. 239). Asimismo, permiten su profundización a partir de los atributos documentales comunes que adquieren, tales como las competencias iconográficas (interpretación de formas que existen en la realidad), las estéticas (donde priman las preexistencias del

observador), las enciclopédicas (identificación del contexto), las modales (su inserción en el espacio y en el tiempo) o las comunicativas y narrativas (Méndez, 2011; Valle Gastaminza, 2002). Por ello, el valor de lectura de una fotografía no radica solamente en la imagen que exhibe, sino —manteniendo la precaución acerca de la visión que tuvieron sus productores, arquitecto y fotógrafo— en la distinción de comprender cuáles fueron los postulados que ofrece la lectura de su contenido, muchas veces aparente y distante de lo real.

Así, comprender la alianza entre fotografía y arquitectura obliga a revisar las convenciones que le dieron origen. En este sentido, vienen al caso los comentarios de Régis Durand, quien advertía:

En la historia de la fotografía siempre ha habido una tendencia a una máxima captación del objeto fotografiado —la más frontal, la más cercana, la más clara, etcétera—. Un afán documental y hasta científico, el afán de colocar una huella tan verdadera como sea posible, acaso una especie de simulacro del objeto (2012, p. 65).

Estas conceptualizaciones podrían extrapolarse, de modo que al sustituir el objeto por los documentos arquitectónicos, la fotografía alertaría sobre una coincidencia inapelable: vistas frontales, cercanas y claras, además de detalles, cortes o gestos de diseño. Ni más ni menos que la convención necesaria que retroalimenta toda la expresión gráfica proyectual de la arquitectura.

Como en aquel ejemplo del teatro de Besançon de Claude Nicolas Ledoux, la disciplina arquitectónica reconoce que su trazado historiográfico se valió de imágenes para complementar su discurso. La recurrencia a ellas se incrementó a medida que el siglo XX avanzaba: compartió rutas con la especialización de la técnica fotográfica, con los avances tecnológicos en la estandarización de los materiales de construcción y con la difusión de los medios masivos de comunicación. Y lo hizo a tal punto que esta convergencia cambiaría la percepción de la arquitectura a través de las fotografías y la transformó en objeto de consumo (Colomina, 2018, p. 75). Así lo entendieron los líderes de la arquitectura de entonces,

captando la trascendencia de ese canal disuasivo, visual e informativo al que los profesionales recurrieron como herramienta predilecta para la difusión de sus teorías. De esta manera, los arquitectos se constituyeron en líderes mediáticos de sus propias realizaciones y describieron a retratar sus obras en alianzas que mostraban sus más severas convicciones proyectuales. Estas claves discursivas traspasaron fronteras y tanto proyectistas como fotógrafos establecieron relaciones exitosas en la modernidad arquitectónica, como la de Mies van der Rohe con Richard Nickel, la de Le Corbusier con Lucien Hervé, la de Frank Lloyd Wright con Pedro Guerrero o la de Richard Neutra con Julius Shulman. La satisfacción por promover este tipo de imágenes de arquitectura fue expresada por Le Corbusier, cuya habilidad mediática le aseguró la cobertura de la doctrina moderna, a tal punto que sus indicaciones en croquis ordenaban y organizaban el hacer del fotógrafo. Proponiendo él mismo la toma fotográfica que resultara funcional a sus ideas, Le Corbusier reafirmaba que lo único concreto era aquello que está bajo la jurisdicción de la vista (Figuras 3 y 4).

Claramente no fue el único. Otros fotógrafos recurrieron a artificios que enaltecieron ese arte, como demuestra por ejemplo la imagen de Julius Shulman de la casa Kaufmann de Neutra (1946), en la cual se resalta la morfología de la vivienda en el atardecer de Palm Springs. Sin embargo, esa toma se vería entorpecida por el resplandor lateral de un farol, traspie que Shulman solucionó ubicando, a modo de pantalla, a la dueña de casa recostada al borde de la piscina y suma con ello un valor agregado a la imagen: plasmaría una de las escasísimas imágenes en las cuales la escala humana quedaba integrada a las fotografías de arquitectura (Figura 5). En contextos más cercanos se reiteraron estas acciones, como ocurrió con los reportajes fotográficos que Armando Salas Portugal o Guillermo Zamora realizaran para las obras de Luis Barragán, a quienes se suman las fotografías de la modernidad chilena desde la cámara de René Combeau o de Manuel Gómez Piñeiro, quien retrató la vanguardia racionalista en Buenos Aires, entre muchos otros (Figura 6).

La difusión de la arquitectura a través de la fotografía había llegado para quedarse. Con sus protocolos garantizaba que los modelos fotográficos no desprestigiarían ni cuestionarían el diseño proyectual, al mismo tiempo que, con este discurso, instalaba nuevas convenciones de visualidad estética para cada obra edificada. Por supuesto, esas fotografías deconstruían la realidad a conveniencia del arquitecto, pero también lo hacían a ojos del espectador, alterando muchas veces aquello mismo que la imagen intentaba reflejar (Bourdieu, 2003, p. 336). Se reprodujeron así imágenes donde la pureza formal de la arquitectura sobresalía gracias a los contrapicados, los edificios se mostraban sin vecinos, sus escaleras se transformaron en cintas sin fin, se agudizaron las perspectivas y, arrastrando la tradición pictórica de la *veduta* renacentista, las fotografías destacaron con contraluces lo mejor que esa arquitectura era capaz de poner en escena. Fue así que, en fotografía, la obra de arquitectura del siglo XX se presentó como objeto artístico autónomo, cual dibujo incólume e intacto, valorable en sí mismo, vacío de humanidad y escondiendo su verdadera razón de existir: el habitar.

Considerando la mediatización de imágenes en la que está sumergida la sociedad contemporánea, favorecida por el hecho de que tomar una fotografía está al alcance de todos, la noción de “fotógrafo” se va disolviendo en la inmediatez de las redes y equipara —sin espacios para la novedad— el significado de todos los acontecimientos que retrata (Sontag, 2006, p. 26). A estas alturas, y aunque el lenguaje de la imagen resulte —casi— invariable, los roles se han invertido cuando de fotografías de arquitectura se trata. Al respecto, el arquitecto español Luis Fernández Galiano reflexionaba en un texto editorial de su revista, señalando:

Los fotógrafos de hoy son los críticos de arquitectura más influyentes, tanto por su selección de las obras que eligen documentar como por su modo de representarlas, de suerte que son su agenda y su pupila las que establecen las coordenadas de la conversación arquitectónica global (2013, p. 3).



Figura 5: Fotografía de Julius Shulman de la Casa Kaufmann, de R. Neutra (Palm Springs, 1946)
 Fuente: *Photographing Architecture and Interiors* (J. Shulman, 1962, p. 70).
 Figure 5: Photograph by Julius Shulman of the Kaufmann House, by R. Neutra (Palm Springs, 1946)
 Source: *Photographing Architecture and Interiors* (J. Shulman, 1962, p. 70).



Figura 4: Le Corbusier, "El ojo y las cosas" (croquis). Fuente: *The Modulor* (Le Corbusier, 1967, p. 184).
 Figure 4: Le Corbusier, 'The eye and the things' (sketch). Source: *The Modulor* (Le Corbusier, 1967, p. 184).

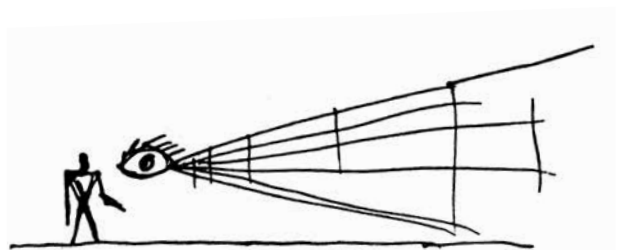



Figura 6: Fotografía de Manuel Gómez Piñeiro de la caja de escaleras del edificio COMEGA, de Enrique Douillet y Alfredo Joselevich (Buenos Aires, 1931-1934). Fuente: *Revista de Arquitectura*, (151), p. 293.
 Figure 6: Photograph by Manuel Gómez Piñeiro of the staircase of COMEGA building, by Enrique Douillet and Alfredo Joselevich (Buenos Aires, 1931-1934). Source: *Revista de Arquitectura*, (151), p. 293.

Mariela Apollonio (2017) también coincide en la necesaria renovación del análisis de la fotografía de arquitectura e invita a generar nuevos caminos que puedan superar aquel sesgo utilitarista que tiñera las imágenes de arquitectura del siglo pasado. Ciertamente, a lo largo del siglo XX la fotografía de arquitectura tuvo la capacidad de establecer una plataforma disciplinar con estética propia. En ella, sus protagonistas debieron alternar y alterar sus saberes: los fotógrafos se convirtieron en traductores de las convenciones arquitectónicas y los arquitectos aprendieron a deconstruir las imágenes fotográficas. Sin embargo, los cánones disponibles en ambas disciplinas, aquellos que en sus orígenes establecieron una gramática visual, lejos de transformarse aún se mantienen y se sostienen con idénticos códigos de lectura.

Radica en la sociedad del presente la responsabilidad de renovarse con una mirada innovadora, ajena al consumo, encaminada hacia la autenticidad de lo fotografiado pero que, de momento, permanece en las sombras. 

NOTA

Este texto surge en el marco del proyecto DIUBB-193902-3/FE, del cual la autora es Investigador responsable.

REFERENCIAS

- APOLLONIO, M. (2017). La fotografía de arquitectura como objeto de estudio. ¿Convención o supervivencia? *Libro de Actas - I Congreso Internacional sobre Fotografía: Nuevas propuestas en Investigación y Docencia de la Fotografía*, 173-176. <https://doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6751>
- BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.
- BOURDIEU, P. (2003). *Un arte medio*. Gustavo Gili.
- BURKE, P. (2001). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- COLOMINA, B. (2018). *Sobre la arquitectura, producción y reproducción*. ARQ.
- DURAND, R. (2012). *La experiencia fotográfica*. Fundación Televisa.
- ELWALL, R. (2004). *Building with Light: The International History of Architectural Photography*. Merrell.
- FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, L. (2013). Modos de ver. *Arquitectura Viva*, (153), 3.
- MÉNDEZ, P. (2011). *Arquitectura moderna en foco. La construcción y difusión de su imaginario en las revistas especializadas a través de las fotografías. Buenos Aires, 1925-1955* (Tesis Doctoral). FLACSO.
- SONTAG, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Aguilar.
- VALLE GASTAMINZA, F. DEL. (2002). *Dimensión documental de la fotografía*. Presentado en Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social, México D.F. (México), 28-31 de octubre, 2002 (Inédito). Recuperado de <http://eprints.rcdis.org/7277/>