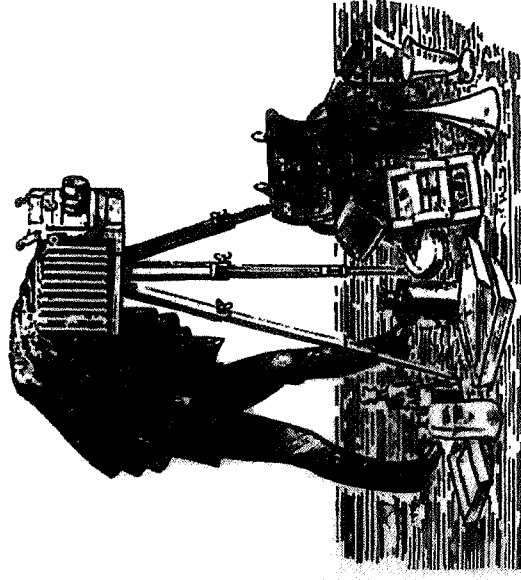




ACTAS
Tercer Congreso de
Historia de la Fotografía

ZARAUZ



Photomuseum
Argazki Euskal Museoa • Zarautz



ACTAS
Tercer Congreso de Historia de la Fotografía
ZARAUZ

Photomuseum

Aurkezpena	3	Fernando PORTILLO GUZMÁN	137
Introducción	4	<i>Autorretratos fotográficos.</i> <i>Unos pocos ejemplos, por favor</i>	
PONENCIAS			
Daniel CASTILLEJO	9	Jorge PULLA GONZÁLEZ	159
«Una rosa es una rosa es una rosa»		<i>Pierre Mac Orlan. Lo Fantástico social y la fotografía documental francesa de entreguerras</i>	
Josep CRUANYES I TOR	19	Javier DE REPARAZ LÓPEZ	171
<i>Los derechos de autor y los archivos fotográficos</i>		<i>Camera Work y la Photo-Secession Gallery</i> <i>"trece años que estremecieron a la fotografía"</i>	
Joan FONTCUBERTA	33	Juan Miguel SÁNCHEZ VIGIL	183
<i>Notas sobre Fotografía y Derechos de Autor</i>		<i>Literatura y Fotografía: Los artículos de Emilio Carrele ilustrados por Alfonso para el Diario La Libertad</i>	
Juan Miguel SÁNCHEZ VIGIL	45	Jose Manuel SERRANO ESPARZA	197
<i>El editor gráfico y los derechos de autor</i>		<i>Film und Foto: Revista de fotografía en blanco y negro</i>	
COMUNICACIONES		Emilia TEJEDOR PÉREZ	203
Virginia DE LA CRUZ LICHET	57	<i>El tripode: Los Tres Tenores de la Fotografía de Reus</i>	
<i>La tradición de la fotografía post-mortem.</i> <i>Galicia como caso de estudio</i>		Fernando VÁZQUEZ CASILLAS	215
Concepción ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA	69	<i>La historia y la fotografía en España (1975-1999)</i> <i>Estado de la cuestión</i>	
<i>Visiones desde el interior (II). Lo identitario y el espacio privado en Eduardo Sourrouille y Naia del Castillo</i>			
Antonio J. GONZÁLEZ PÉREZ	81		
<i>Las galerías turísticas.</i> <i>La fotografía como souvenir en la Andalucía de entre siglos</i>			
Raul HEVIA GARCÍA	91		
<i>Robert Frank o el arte del encuentro</i>			
Jorge LATORRE / Ruben A. ALCOLEA	99		
<i>La alianza entre fotografía y arquitectura moderna</i> <i>¿la resurrección del autor?</i>			
José M ^a DE LUELMO JAREÑO	113		
<i>Habitar las sombras:</i> <i>la fotografía en la literatura de W.G. Sebald</i>			
Carlos MITIÀ CABALLÉ y Bea MARTÍNEZ NAVARRO	125		
<i>Digitalización de imágenes. Fotografías impresas.</i> <i>Reducción de la presencia de la trama de impresión</i>			

JORGE LATORRE / RUBÉN A. ALCOLEA

La alianza entre fotografía y arquitectura moderna ¿la resurrección del autor?

Resumen: Los autores señalan el paralelismo que se manifiesta en el desarrollo simultáneo de fotografía y arquitectura.

Palabras Clave: Fotografía; Arquitectura; Ingeniería; Vanguardia; Autor.

Laburpena: Egileek argazkigintza eta arkitekturen aldi bereko garapenean isiatzen den paralelismoaren berri ematen dute.

Hitz gakoak: Argazkigintza; Arkitektura; Ingeniaritza; Abangoardia; Egilea.

Summary: The authors highlight a parallelism that can be seen in the simultaneous development of photography and architecture.

Key words: Photography; Architecture; Engineering; Avant-garde; Author.

tas sobre "la muerte del autor"². Una vez más, al pasar las modas metodológicas, el desarrollo autónomo del arte contradice a sus mismos teóricos y profetas.

Fotografía de paisaje y monumentos

La facilidad del medio para representar fielmente la realidad hizo que la fotografía fuera considerada como una *máquina milagrosa* en la representación de la realidad; un espejo, o *lápiz de la naturaleza*, como la definió Talbot. Con esta mentalidad de fondo, la fotografía encontró un campo prioritario de exploración en los temas de arquitectura y paisaje debido tanto a las dificultades técnicas, que obligaban a prolongados tiempos de exposición, como a la herencia de la tradición de los pintores de paisajes y monumentos, las famosas "veduti" de los siglos XVIII y XIX. No es extraño que el desarrollo de la fotografía de arquitectura fuera a la par de la generalización de los viajes y el gusto por el turismo, estrechamente vinculado a la comercialización de los álbumes fotográficos y las tarjetas postales³.

Las primeras fotografías de arquitectura se limitaron básicamente a la documentación y registro de los principales monumentos y edificios de las ciudades, relegando su posible voluntad artística a un segundo plano. Sin embargo, no pasó inadvertido el enorme potencial que este lenguaje podría desempeñar como auxiliar de los avances tecnológicos y científicos del momento; esto es, la fuerte vinculación que este mecanismo de producción de imágenes instantáneas y de difusión masiva tenía con las artes industriales, en pleno desarrollo durante la segunda mitad del siglo XIX. Se podría trazar una evolución paralela en la toma de conciencia social sobre las posibilidades del medio fotográfico con la valoración de las posibilidades artísticas que los nuevos materiales permitirían para el desarrollo de la arquitectura moderna. No olvidemos que el prestigio de los ingenieros como creadores, en ardua competencia con los arquitectos formados en las Academias de *Beaux Arts*, se produce a la vez que la fotografía va descubriendo sus propios valores expresivos, en competencia con la reina de las artes figurativas del momento, la pintura. Se podría decir que el *Art Nouveau* fue a la arquitectura como el Pictorialismo a la fotografía; un puente entre dos épocas que permitió consagrar los valores específicos de ambos lenguajes (los nuevos materiales en el caso de la arquitectura, las posibilidades de registro o "indiciales" más que de representación o icónicas en el de la fotografía) en el imaginario colectivo⁴.

A la vez que se produce esta toma de conciencia sobre la autonomía del medio como lenguaje artístico, la creciente práctica y el desarrollo de los medios técnicos permitieron la aparición de fotógrafos especializados en fotografías arquitectónicas, al igual que ocurría con los retratos o la fotografía científica. No nos podemos detener a comentar aquí todos los precedentes del género; nos limitaremos a los antecedentes inmediatos al momento de explosión de las Vanguardias, en los albores de la Primera Guerra Mundial. Es a partir de entonces cuando la fotografía evolucionaba ya en estrecha relación y de manera paralela a los demás lenguajes expresivos, y pasa a ocupar una de las posiciones más destacadas e influyentes en el desarrollo del arte moderno.

El estudio de la arquitectura, y especialmente de la arquitectura contemporánea, es indisoluble de sus imágenes fotográficas. A menudo se debe a la imposibilidad física de visitar todos los edificios u obedece a la desaparición o el deterioro que el paso del tiempo va provocando en muchas de esas obras, de naturaleza en ocasiones tan efímera como la fotografía. Otras veces es la fotografía la que sirve para recrear, desde las maquetas o bocetos iniciales, proyectos o ejercicios que nunca llegaron a materializarse. En todo caso, de ser una herramienta o apoyo de la arquitectura ha pasado a ser el centro de atención de muchos arquitectos, hasta el punto de que se pueda hablar de arquitectura fotográfica, pensada para su difusión a través de la imagen impresa; o a través de los diferentes medios que configuran la comunicación audiovisual en nuestros días.

Pero la influencia que la fotografía ejerce en el desarrollo de la arquitectura reciente no se limita a su mera representación y divulgación masiva (aunque la circulación internacional de alguna fotografía emblemática haya supuesto ocasionalmente un nuevo paso en el desarrollo de la teoría arquitectónica). Se trata de dos lenguajes expresivos que presentan muchas características en común, y no es extraño que hayan experimentado una evolución similar en el tiempo. Formal y conceptualmente, ambas técnicas ponen especial énfasis en el espacio señalado por la luz, con sus contrastes claroscuros que invitan a la percepción de las diferentes texturas materiales, etc. Por otro lado, la fotografía es como la arquitectura un arte "constructivo", táctil —según las nociones de Walter Benjamin que la equipara con la fotografía y el cine en su recepción colectiva, más vital que contemplativa— de captación inmediata, vinculada más al uso práctico que al recogimiento y la admiración "desinteresada"⁵.

Pero no es sólo que la arquitectura adelantara en el tiempo un modo de hacer "artístico" colectivo e industrial que la fotografía y el cine canonizarían, como dice Benjamin, sino que también la humildad de la mirada que exige la fotografía nos ha enseñado a ver la belleza sobria y sutil de la arquitectura contemporánea, para la que es especialmente idónea la fotografía minimalista de vanguardia. Como arte que privilegia la técnica, la fotografía se ha convertido en el medio más idóneo y directo para expresar el espíritu del movimiento moderno: consigue escudriñar los objetos con detenimiento, enfatizar su estructura íntima, resaltar sus texturas, analizar su contexto conceptual.

Sobre la evolución que se produce de la fotografía de monumentos y arquitectura (que suele ser anónima y cuyos autores han sido valorados sólo recientemente) a la arquitectura fotográfica característica del movimiento Moderno y sus prolongaciones (que cuenta ya con el apoyo de fotógrafos de renombre para su adecuada divulgación), trataré este texto. El subtítulo "la resurrección del autor" hace referencia a las contradicciones que se generan del hecho mismo de que esta alianza entre fotógrafos y arquitectos de renombre se produzca en el momento moderno, en el que estaban más de moda las teorías sobre el autor como productor y la dimensión industrial y colectiva de estos lenguajes socialmente más vivos e influyentes. Unas teorías que justificaron después los presupuestos postestructuralistas y deconstructivis-

De la fotografía de arquitectura a la fotografía arquitectónica

La historia de la fotografía de arquitectura ha ido construyéndose gracias a la aportación de una interminable sucesión de fotógrafos que a menudo eran de difícil catalogación, pues no se consideraban relevantes en su momento (cuando el Pictorialismo era la vanguardia dominante), y sólo han sido valorados recientemente por una mirada revisionista, atenta lo que entonces no se consideraba artístico en fotografía. Este es por ejemplo el caso de Eugène Atget, quizás el mejor fotógrafo del viejo París de finales del siglo XIX y comienzos del XX⁵. Cuando le ofrecieron la posibilidad de utilizar una cámara instantánea, Atget rápidamente la rechazó, alegando que la máquina iba demasiado rápida, y no le permitía controlar totalmente el proceso fotográfico. No podía ser de otra manera, puesto que Atget era un fotógrafo a la antigua usanza, de gran formato y trípode, y para nada interesado en el arte de Vanguardia. Pero, curiosamente, por esta mirada nostálgica del pasado, pudo obtener unas imágenes inconfundibles, caracterizadas por un extremo rigor y precisión, que le han convertido en uno de los fotógrafos de mayor influencia en la fotografía de arquitectura. Fuera o no consciente de su propio valor artístico, Atget es sin duda uno de los primeros fotógrafos de arquitectura con nombre propio. Disparó más de diez mil placas, todo un catálogo topográfico de la ciudad más emblemática del momento y también uno de los inventarios arquitectónicos de mayor envergadura de la historia de la fotografía.

De entre todas esas imágenes una serie importante está dedicada a la representación de escaparates de la ciudad. Atget fotografió tiendas cuya decoración, entre las ostentosas avenidas y grandes almacenes, muestra los maniqués como lujosas quimeras modernas en medio del decorado urbano —reflejado en los cristales— muchas veces en vías de extinción, debido a la construcción de los nuevos bulevares del plan Haussmann. Los maniqués sonríen, cómplices y modernos, ante la ciudad cuya imparable transformación no ha hecho más que empezar. El propio Atget denominaba a estos escaparates “internas mágicas”, pues en ellas se confunde de modo teatral la realidad y la fantasía, la modernidad y la nostalgia de los viejos barrios parisinos. Los actores inertes, indolentes y a menudo sin cabeza, se confunden con los espectros de los paseantes o del propio fotógrafo reflejado.

No es casual que estas imágenes fueran muy pronto el punto de mira de las tendencias dadaístas parisinas, encabezadas por Man Ray, que vieron muy bien representada allí la difusa frontera entre la realidad tangible de un mecanismo de grabación y la recreación casi onírica del sujeto que crea inconscientemente⁶. La participación del grupo surrealista en las tareas fotográficas impulsó la utilización de técnicas para la construcción de composiciones espaciales y universos formales, que establecieron —desde entonces y hasta nuestros días— una de las más difundidas prácticas de la fotografía artística. Pero este tipo de fotografía arquitectónica sólo recientemente ha sido valorada, a la par que la crisis del movimiento moderno, de fundamentos racionalistas, ha dado lugar a una arquitectura llena de ambigüedades, y en la que la apariencia (la mascarada posmoderna, el simulacro deconstructivista, etc.) es más importante que la fidelidad a un supuesto concepto canónico de lo “arquitectónico”.

Sin embargo, es importante destacar que pese a la gran influencia ejercida en las vanguardias artísticas, las fotografías de Atget no eran representativas del modo de hacer entre los fotógrafos de arquitectura. Estos provenían del mundo de la “mera” fotografía, puramente documental o de registro sin intención autoral, aunque dejaron muy pronto paso a otras tendencias que se aliaron con la industria del diseño y el progreso tecnológico, y darían los mejores frutos ya en el periodo de entreguerras.

Fotografía, ingeniería y Vanguardia arquitectónica

El auge de la industrialización y la ingeniería se plasmó en la exposición universal de París de 1889, para la que se construyeron la *Tour Eiffel* y la *Galerie des Machines*. Esta última, retratada por los hermanos Chevojon, se convirtió en todo un símbolo de la nueva arquitectura. La fotografía mostraba mejor que ningún otro lenguaje la tremenda escala con la que las nuevas construcciones inauguraban el siglo XX. Esta impresionante estructura, demolida hacia 1910, ha sido publicada en la mayoría de libros de historia de la arquitectura. Destaca la elegante ligereza del vuelo de los arcos, enfatizada en la fotografía por su enfoque bajo y el halo especialmente luminoso de los cerramientos, que consigue así liberarse del plano del suelo. Muy acertadamente, los hermanos Chevojon ofrecen conjuntamente el doble enfoque que los haría muy populares: por un lado, la precisión en el primer plano, ofreciendo en detalle el rigor constructivo con el que la estructura encuentra su apoyo, y por otro, la visión global y la escala del espacio arquitectónico. Pero los hermanos Chevojon siguen siendo un nombre sólo recientemente recuperado, y debe su fama actual al hecho de haber documentado con pericia un hecho arquitectónico que ya pertenece al pasado.



CHEVOJON, Paul Joseph Albert: *Galerie de máquinas*
Exposición Universal de París, 1889

The American way of life

El continente americano, que hasta el momento contaba con una tradición fotográfica propia y, de alguna manera, paralela a la europea, no quedó impasible ante el auge feroz de las vanguardias que florecieron en Europa. La estética que buscaba en los procesos industriales y en el ensalzamiento de las máquinas una fuente de inspiración viajó a Estados Unidos de la mano de artistas y arquitectos europeos que, huyendo de la Alemania de Hitler o del Estalinismo, buscaron allí un nuevo contexto en el que seguir desarrollando sus ideas. El propio Moholy-Nagy acuñó el término fotográfico "Nueva Visión" con un libro tardío, publicado en los Estados Unidos en 1938, cuando se instaló en Chicago. De la alianza de estos nuevos aires "Bauhaus" en el *skyline* de ciudades como Chicago y Nueva York (que dejaba en la década de 1930 de ser ya la vieja *Gotham*), con la tradición de la *Fotografía Directa* de la escuela de Stieglitz, surgiría una de las venas más interesantes que alimentaban la fotografía arquitectónica⁹.

Son conocidos los precedentes inmediatos de las imágenes del *Flatiron* que nos dejaron Langdon Coburn o el propio Stieglitz; y también las imágenes de Wall Street y la Quinta Avenida de Paul Strand. Mención especial merece también la fotografía que Margaret Bourke White —fotógrafo formada en la *Photosecession* americana— publicó en la primera portada de la revista *Life*, el 23 de noviembre de 1936. Se trata de la imagen de una imponente presa de hormigón armado, que por la rotundidad de sus formas recuerda a los monumentos megálitos antiguos. Pasado y futuro vuelven a darse la mano en el momento de cambios radicalles que abre paso a la edad de Oro de las revistas ilustradas, antes de que la expansión de la televisión acabe con ellas.



BOURKE-WHITE, Margaret. Fort Peck Dam. Primera portada de la revista *Life*, el 23 de noviembre de 1936

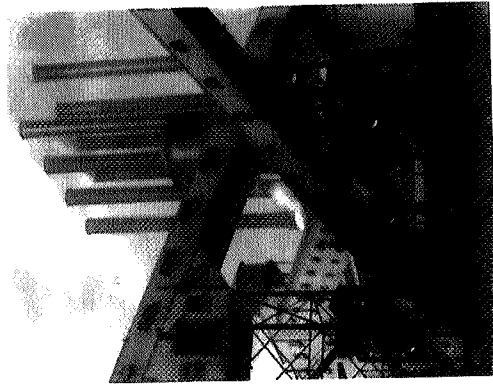
Sólo las vanguardias arquitectónicas vieron en la fabricación en serie y en la ingeniería grandes posibilidades en alianza con la fotografía. La escuela alemana de diseño y arquitectura de la "Bauhaus" dotó a la fotografía de nuevos horizontes, y combinó la pura representación fotográfica de la arquitectura con el uso propagandístico que el medio posibilitaba para la difusión de sus ideales modernos. Los picados y contrapicados se hicieron habituales, y llegaron a ser considerados como uno de los estandartes de la "Nueva Visión", en la que se combinaban los valores estáticos arquitectónicos y el movimiento introducido por el cine, como lenguaje más revolucionario del momento⁷. De hecho, tampoco es casual que los mismos fotógrafos, como El Lissitzky, empiecen a autorretratarse como "constructores", desvaneciendo así la frontera entre la construcción arquitectónica y la construcción visual, y dejando en evidencia al mismo tiempo la importancia del acto creativo, en cuanto que constructivo.



El Lissitzky: El constructor-Autorretrato. Fotomontaje años 20

Ejemplos como éste demuestran que el constructivismo ruso (con fotógrafos como Rodchenko, diseñador de los mejores carteles de propaganda soviética) alcanzó las máximas cotas de la alianza entre artes y nuevas tecnologías desarrollada en Europa durante las primeras décadas de siglo⁸. Pero también la "Nueva objetividad" alemana impulsó enormemente la fotografía de arquitectura (en 1928 se publica el libro "Die Welt ist schön" de Albert Renger-Patzsch, con la famosa fotografía de los altos hornos del complejo industrial de Ruhr). Incluso el expresionismo contribuyó enormemente a una renovación de los planteamientos fotográficos en relación con la representación de la arquitectura, con osadas basculaciones, picados-contrapicados, y en general una enorme libertad en la representación de los edificios. De 1929 data el libro del arquitecto expresionista Eric Mendelsohn *Rußland - Europa - Amerika. Ein architektonischer Querschnitt*, que incluye perspectivas extremas, casi abstractas (como abstractas habían sido las experiencias fotográficas anteriores de Christian Schaad, Laszlo Moholy-Nagy o El Lissitzky), que influiría profundamente en las experiencias de la fotografía subjetiva de Otto Steiner, ya en la década de 1950.

Desde el realismo pictórico americano surge también una tendencia fotográfica que dará mucho juego en alianza con la arquitectura industrial. Es el caso de Charles Sheeler, pintor y fotógrafo estadounidense, cuya famosa fotografía de la Fábrica Ford en Detroit (1927) encandiló a los arquitectos modernos, que veían como esta imagen reflejaba tanto el potencial de los silos y los edificios industriales como el funcionamiento de la cadena de montaje de la compañía Ford, hito de las nuevas teorías de producción industrial¹⁰. La fotografía —de tremendo impacto visual— recuerda las composiciones del constructivismo ruso, en las que los elementos parecen entenderse independientemente, combinándose para formar parte de un conjunto. Las fortísimas diagonales pierden su volumen, para convertirse en gruesas franjas que separan el complejo y embarullado mundo terreno del trabajo de la nebulosa humeante representación cuasi-abstracta del cielo.



SHEELER, Charles: *Fábrica Ford, Detroit, 1927*

Todas estas imágenes, en las que los edificios representados se alejaban de los estereotipos y los gustos populares, potenciaron la diferenciación entre la “fotografía arquitectónica”, entendida como profesión especializada y destinada a la difusión de las imágenes pintorescas en libros o revistas, y la “fotografía de arquitectura”, voluntariamente artística. Pese a que durante los años treinta algunos libros y revistas servían de soporte físico para la difusión de las tendencias artísticas, el gran grueso de los fotógrafos de arquitectura comercial, destinada al consumo de las masas, comenzó un distanciamiento cada vez mayor respecto de otras tendencias fotográficas más pretenciosas. Se produce así —y se mantendrá a lo largo de todo el siglo XX— una escisión entre la producción popular y los ejercicios cultos, más llamativa que la separación paralela entre público generalista y el mundo artístico que se dio en las demás Vanguardias, por-

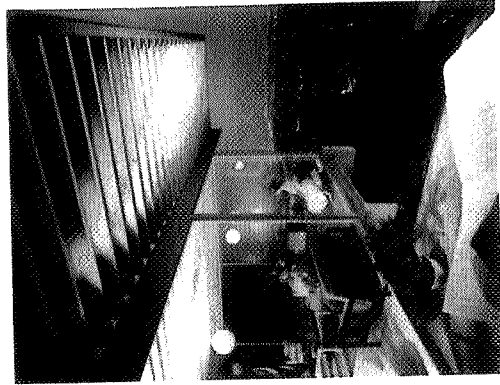
que los motivos arquitectónicos habían sido tradicionalmente uno de los argumentos más utilizados por la fotografía popular de vistas, relacionada con la divulgación turística.

Las tendencias de posguerra

Pasada la euforia constructivista de los años treinta, se presenta la posibilidad de convertir las imágenes fotográficas de arquitectura contemporánea en objetos de propaganda social, al igual que las imágenes fabricadas por las vanguardias se estaban convirtiendo en hitos visuales que influían en el mundo del diseño y la publicidad. Los devastadores efectos que la Segunda Guerra Mundial tuvo para Europa, junto con la prolongada lucha de occidente contra los ideales del comunismo, impulsó la necesidad de poner al cine y a la fotografía, incluida la fotografía de arquitectura, al servicio de la propagación del sueño y el estilo de vida americano. No pasó desapercibida para los fotógrafos de a pie tampoco la enorme influencia que el cine de los años dorados de Hollywood ejercía en la cultura de masas, y se pusieron a transmutar con sus imágenes escenas idealizadas de una sociedad en busca del estado del bienestar. De la misma manera, se vieron transformados los escenarios de gran escala que había producido la arquitectura moderna. En contraste con la aparición de un gran número de proyectos de viviendas sociales y edificios para la reconstrucción de la vieja Europa, desde Estados Unidos se ofrecía la imagen de una arquitectura de viviendas unifamiliares, en las que, al contrario de las grises construcciones europeas, son patentes la pose, la pompa y el *glamour*.

Es en estos años cuarenta cuando se materializa una de las colaboraciones más intensas y de mayor influencia entre arquitecto y fotógrafo. Richard Neutra, arquitecto austriaco emigrado a Estados Unidos y afincado en California, encontró en Julius Shulman un fantástico y necesario aliado para la divulgación mundial de su obra. Sería difícil descubrir hasta qué punto la fortuna crítica de la obra de Neutra se debe a las impresionantes fotografías de Shulman, pero parece impensable analizar en profundidad su obra sin tener en cuenta el punto de vista del fotógrafo americano. Escribía Shulman en 1962, que “*la dramatización de la luz es lo más importante en la fotografía de arquitectura y a menudo nos muestra la diferencia entre una fotografía impactante y otra mediocre*”.

Sin duda, su manera de trabajar se acerca más a la de un preciso relojero que a la de un fotógrafo comercial. Por ejemplo, la fotografía más famosa y difundida de la vivienda de Pierre Koenig en Hollywood Hills no es, precisamente, fruto de un trabajo arbitrario. La vivienda, suspendida en el aire, se asoma al vacío sobre la ciudad de Los Ángeles. La vivienda no estaba aún anueblada, por lo que el fotógrafo situó el mobiliario especialmente para esa sesión. Se dispusieron todos los muebles y accesorios durante la tarde, a la espera del momento idóneo para fotografiar: el umbral de la puesta de sol. Las dos jóvenes posaron en la oscuridad durante los cinco minutos de exposición necesarios para captar la vista nocturna sobre la ciudad. Después de estos minutos, y tras avisar a las jóvenes, se encendió la iluminación interior y el flash indirecto, por lo que fue posible representar ambas escenas: el interior ilu-

SHULMAN, Julius. *Koenigs Residence*. Hollywood Hills, 1960

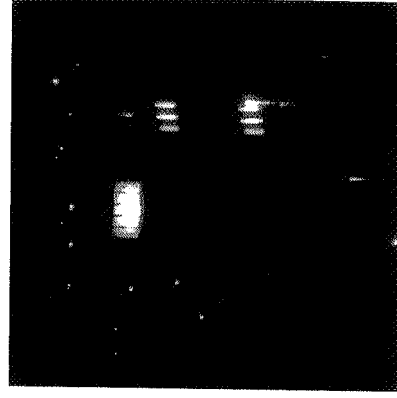
minado de la vivienda y las vistas sobre la ciudad. No cabe duda que el éxito de esta imagen radica en el entendimiento de la necesidad de mostrar, tanto el cálido y moderno espacio interior como su vertiginoso gesto hacia la ciudad. El escenario se completa con la aparición de algunas plantas ornamentales, también incorporadas por el fotógrafo, y el diván en primer plano, acentuando la secuencia visual triangular: el diván, las modelos, la ciudad. Shulman realizó varios intentos en esta misma disposición, alternando el blanco y negro y la fotografía en color, pero rechazó finalmente esta última por considerar que los colores desvirtuaban la rotundidad y los contrastes de la imagen.

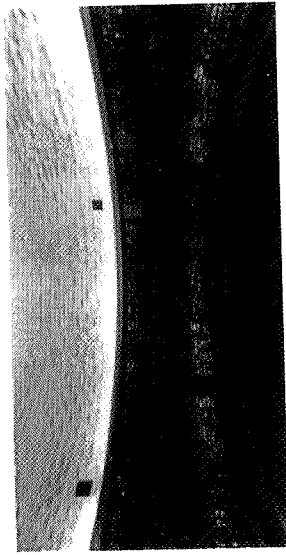
Tradicionalmente, la fotografía en blanco y negro ha funcionado especialmente bien para la representación de edificios, quizá por la obligada necesidad de expresar de manera sintética y radical aspectos fundamentales de composición arquitectónica como son la relación plástica entre espacios, el tratamiento de la luz, los contrastes o la representación de las texturas. Por ello, y consciente que una representación más realista a menudo supone factores distorsionantes respecto la transmisión de las ideas arquitectónicas, la fotografía en color se ha visto relegada a un segundo plano. Julius Shulman contribuyó especialmente, y de una manera decisiva, en la adopción del color en este tipo de imágenes. Además, esta importante relación entre Neutra, arquitecto, y Shulman, fotógrafo, se ha visto continuada en otras figuras de relevancia capital para el desarrollo de la arquitectura y la fotografía modernas, como Louis Kahn con Ezra Stoller o, dentro de la arquitectura española, con ejemplos tan destacables como el de Coderch y Català-Roca. El hecho de que haya arquitectos cuya trayectoria profesional haya sido documentada fotográficamente por un fotógrafo concreto abre el debate sobre algu-

nas cuestiones fundamentales, como la posible influencia directa de la visión fotográfica en la concepción arquitectónica o dilemas respecto de la verdadera autoría de la imagen de una determinada fotografía de arquitectura.

Curiosamente, como hemos comentado al principio de este texto, esta edad de oro del fotógrafo de arquitectura con nombre propio se produce en el momento en que el movimiento moderno reivindica una serie de valores colectivos e industriales que los propios arquitectos no siempre cumplen. De hecho, nunca antes los arquitectos se habían preocupado tanto del modo en que su arquitectura iba a ser divulgada fotográficamente. Y por eso la colaboración con los mejores fotógrafos del momento. Esta tradición de arquitectura-fotografía de autor llega hasta nuestros días, en relación con la cultura de la posmodernidad y de la era virtual o del *simulacrum*. Tiene sus antecedentes en la década de los años sesenta, con el auge de la cultura *pop*, la revolución de la informática y las comunicaciones, los nuevos medios de expresión artística, así como la difusión global, mediática y digital.

Aunque la comprensión de la arquitectura como representación ha encontrado una ayuda magnífica en la reproducción fotográfica, hasta el extremo de confundir —e incluso sustituir— la realidad por alguna de sus imágenes en proyectos que nunca llegaron a materializarse, este fenómeno ha generado recientemente posiciones pesimistas respecto a la vitalidad artística de la fotografía en alianza con la arquitectura, y favorecido posturas radicales. Muchos artistas actuales tratan de redescubrir una arquitectura en exceso mediatizada, acercándose a ella desde posiciones diversas y, a menudo, enfrentadas: Thomas Ruff se aproxima a la obra de los suizos Jacques Herzog y Pierre de Meuron con un mimetismo excepcional, elaborando cuidadas y rigurosas fotografías, sensibles a las texturas a las que se refieren; Andreas Gursky nos aproxima a edificios históricos, como la Biblioteca de Estocolmo de Gunnar As-

RUFF, Thomas. *Herzog De Meuron*. Basilea, 1994

GURSKY, Andreas: *As plund's Stockholm Library*, 1999

plund, sacando de nuevo a la luz obras maestras de la arquitectura, a modo de inventario arquitectónico, al igual que, en contraste, hacen Bernd y Hilla Becher con edificios industriales o de autoconstrucción; Günther Förg nos acerca a obras de arquitectura contemporánea española desde una aproximación aparentemente accidental, en clara crítica a la sacralización de las imágenes canónicas de arquitectura; Jeff Wall nos ofrece fotografías de gran formato retroiluminadas recreando, casi a escala natural, los espacios representados; Thomas Demand reconstruye fragmentos de la arquitectura anónima que habitualmente nos envuelve, ofreciendo sugerentes y saturadas imágenes; Basilico o Michael Schmidt, en cambio, se aproximan a la arquitectura desde la perspectiva de la ciudad periférica, descubriendo los inhóspitos paisajes que envuelven nuestras urbes. En definitiva, las tendencias actuales son difícilmente catalogables, pues ofrecen un amplio espectro en los que la posición de cada artista supone un elemento más del ya amplio mapa topográfico del arte contemporáneo.

En todo caso, y no sólo por imperativos de la sociedad del espectáculo en la que nos movemos (tal como ha estudiado Guy Debord), es evidente que no pueden entenderse hoy por separado una y otra forma de expresión artística, y son enormemente cotizados los buenos fotógrafos en el ámbito profesional de la arquitectura. Los arquitectos de renombre conceden a la presentación fotográfica de sus obras un interés primario, y buscan la colaboración de fotógrafos de arquitectura, que ya no son anónimos, sino autores que exigen sus derechos de reproducción, cuando ni siquiera los arquitectos pueden hacerlo.

Notas

¹ Como es conocido, Walter Benjamin defiende que por fundirse el arte y la vida, la técnica y la creatividad, las artes mecánicas, especialmente el cine y la fotografía, van a imponerse en la nueva sociedad. Estas son algunas de sus reflexiones: "La arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte, cuya recepción sucede en la disipación y por parte de una colectividad. [...] La recepción táctil no sucede tanto por la vía de la atención como por la de la costumbre. En cuanto a la arquitectura, esta última determina en gran medida incluso la recepción óptica. La cual tiene lugar, de suyo, mucho menos en una atención tensa que en una advertencia ocasional. Pero en determinadas circunstancias esta recepción formada en la arquitectura tiene valor canónico. Porque las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es por la de la contemplación. Poco a poco quedan vencidas por la costumbre (bajo la guía de la recepción táctil). BENJAMIN, Walter: "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica", *Discursos Interrumpidos*, Taurus, 1976, p. 54-55.

² Tras el protagonismo de la escuela de Frankfurt en la inmediata posguerra, una rama más optimista de los estudios culturales surgió en los 60, cuando los pensadores más influyentes de la nueva izquierda alemana, Jürgen Habermas y Hans Magnus Enzensberger, se inspiraron en las ideas de Walter Benjamin, y concluyeron que los medios reproducibles, especialmente el cine, podrían en buenas manos (no en las de Hollywood) ser usados para movilizar las masas en favor de la revolución socialista. Estas ideas, divulgadas por Marcuse en el 68, tendrían gran impacto en pensadores de la izquierda francesa, que son los más influyentes en el mundo artístico reciente (Lacan, Foucault, Baudrillard, Derrida, Deleuze, Lyotard, etc.). De Roland Barthes son las famosas nociones de la muerte del autor, que tienen sus antecedentes en la noción del artista-productor de Benjamin. El propio Barthes, como es conocido, estuvo muy interesado por la fotografía. Cf. BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990 (1ª edición en francés: 1980).

³ Cf. LATORRE, Jorge: *Santa María del Villar, fotógrafo turista (en los orígenes de la fotografía artística española)*, Príncipe de Viana, Pamplona, 1998.

⁴ La importancia concedida a la inspiración creativa (argumento muy presente en la actitud de los artistas del momento pero que, en el caso de la fotografía, resulta toda una novedad) y el valor definitivo otorgado a la imagen en sí misma (que es lo que significa *picture*, de donde viene Pictorialismo) y no tanto a lo que ésta representa, lo sitúan en la línea más vanguardista del momento, desde donde va a abrir las puertas a la consideración actual de la fotografía como arte. De las filas del Pictorialismo salieron algunos de los grandes maestros de la fotografía contemporánea, como Stieglitz o Steichen, fundadores de la Photo-Secession americana; y lo mismo podría decirse de la Secession Vienesa, que inspiró al grupo de fotógrafos de Nueva York, y que vio salir de sus filas a algunos pioneros de la modernidad como el arquitecto Adolf Loos. Cf. Cf. Zelich, C. (coord.) *El Pictorialismo 1900-1936*, catálogo de la exposición celebrada en la sala del Banco Herrero, Oviedo, 1998; Bunnell, Peter C. A. (edit.), *A Photographic Vision: Pictorial Photography 1899-1923*, Salt Lake City, 1980; AA. VV. *Photography as Fine Art, Thames and Hudson, Londres, 1983*; AA. VV. *I Pittoridisti. Fotografia francese, 1896-1930*, Alinari, Florencia, 1989; Poirvert, Michel, *Le Pictorialisme en France*, Bibliothèque Nationale, París; Hoëbeke, 1992; *Le Salon de la Photographie: les écoles pictorialistes en Europe et aux États-Unis vers 1900*, Musée Rodin, París, 1993, etc.

⁵ Marie-Loup Sougez por ejemplo afirma sobre el descubrimiento o reinventación de Alget por los dadaístas y surrealistas que "esta opinión merecería algún reparo y demuestra cómo se puede atribuir a la fotografía (o al fotógrafo) una motivación que, a veces, es tan sólo patente para el comentarista". *Historia de la Fotografía*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 369.

⁶ En el número 7 de *La Révolution surréaliste*, de 15 de junio de 1926, se publicaron por primera vez, aunque sin consentimiento expreso, algunas de las fotografías de Alget. Sin embargo, la primera gran publicación de su obra

completa se llevó a cabo en 1930 de la mano de Berenice Abbott. Tras esa publicación, Atget obtuvo un rápido reconocimiento, consolidado después de las dos exposiciones de su obra en la Julian Levy Gallery de Nueva York en diciembre de 1931 y enero de 1932. Cfr. KATZMAN, Laura, "Scenes from the living theatre", en KAO, Deborah Mar-tini; KATZMAN, Laura; WEBSTER, Jenna: *Ben Shahn's New York. The photography of modern times*, Yale University Press, New Heaven, Londres, 2000.

7 «A cuñado y teorizado por Lászlo Moholy-Nagy, la fotografía era entendida como un medio intensificador de la visión y que por tanto debía superarla en sus limitados umbrales perceptivos y revelar una nueva realidad. El fotomontaje permitía acceder a un cosmos onírico o quebrar la noción tradicional de espacio y perspectiva [...]. El fotograma y la radiografía cuestionaban la ingenua idea de realismo fotográfico y emplazaba al fotógrafo a afrontar la esencia misma de la luz. La instantaneidad debida a las rápidas obturaciones y las películas pancromáticas de alta sensibilidad registraban el "inconsciente óptico" preconizado por Walter Benjamin. Técnicas diversas de laboratorio como la solarización, los contratipos y las negativizaciones ya no eran consideradas accidentales sino posibilidades que enriquecían el repertorio gráfico de la fotografía: exagerados picados y contrapicados reducían los paisajes más banales a pura abstracción. Las composiciones, deliberadamente desequilibradas, ya no se sustentaban en verticales y horizontales sino que, diagonalizadas, alcanzaban un alto grado de tensión y dinamismo. Los encuadres se complacían en cercenar los campos visuales tradicionales, y violentos juegos de luces y sombras, finalmente, adquirían una función claramente expresiva buscando acentuados grafismos» FONTCUBERTA, Joan: "Nueva Visión" y fotografía experimental", en *Idas y Vagos, aspectos de las vanguardias fotográficas en España*, Madrid, 1984, p. 45.

8 El ingeniero y diseñador El Lissitzky estuvo en contacto con el artista húngaro Lászlo Moholy-Nagy, que figuraba entre los fundadores de la escuela dirigida por Walter Gropius. Influídos por el constructivismo ruso, estos creadores preconizan una forma de expresión rigurosa, que habla directamente a la vista y rediseña un conjunto coherente de fotografía y tipografía, que se aplican metódicamente al diseño de carteles y de libros. El húngaro fue un gran teórico, autor de textos e introductor de la fotografía como asignatura en la "Bauhaus", aunque nunca profesó en la institución como fotógrafo. La enseñanza recayó en Walter Peterhans y luego en Herbert Bayer. Sin embargo, Moholy a título personal, realizó numerosas fotografías y, además del fotomontaje y de los encuadres particulares ya mencionados, recurrió también al primitivo *photogenic drawing* bajo el nombre de fotograma. NARANJO, Juan: *Idas y Vagos*, op. cit. p. 18.

9 En Nueva York, Alfred Stieglitz con *Camera Work* y la Galería 291 fomentó tanto la fotografía como la pintura más vanguardista: alternando con las fotografías, se expusieron en su galería cuadros de Matisse, Max Weber, Rousseau, John Marin, Hartley, Renoir, Cézanne, Manet, Picasso, Braque, Picabia, Georgia O'Keeffe (mujer de Stieglitz), esculturas de Rodin, de Brancusi, más tarde de Manolo Hugué, estampas japonesas y arte negro. Así muchos artistas expusieron por primera vez en tierra americana, merced a la iniciativa de Stieglitz y de la 291, antes de la resonante muestra del Armory Show en 1913. Dada la importancia que la fotografía desempeñó en América desde los comienzos, y el hecho de no contar con una tradición propia de arte de vanguardia, su estudio e influencia ha sido mayor que en Europa, hasta convertirse en el lenguaje modelo de renovación artística. Cfr. por ejemplo, KRAUSS, Rosalind E., *La fotografía: por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

10 Charles Sheeler venía pintando y fotografiando la llamada arquitectura nacional americana (la casa de la pradera, etc.) desde 1914. Su *Granero en Bucks Country* es de 1916. Como los representantes de la *Fotografía Directa*, valora sobre todo la honestidad y la limpieza técnica.