

Cuatro pioneros: Fotografía y Arquitectura moderna

por Rubén A. Alcolea, arquitecto



ATGET, Eugène *Magasin de vêtements pour hommes, Paris, 1926*

La fotografía ha evolucionado, desde sus inicios en 1839, en estrecha relación y de manera paralela a las vanguardias artísticas, ocupando una de las posiciones más destacadas e influyentes en el desarrollo del arte contemporáneo. La facilidad del medio para representar fielmente la realidad hizo que fuera considerada como una "máquina milagrosa", pasando desapercibidas las posibilidades expresivas que el invento ofrecía. Desde entonces, la historia de la fotografía ha ido construyéndose gracias a la aportación de una interminable sucesión de fotógrafos a menudo de difícil catalogación. Se reseñan aquí algunos de esos episodios de mayor trascendencia en la difícil -aunque inevitable- relación entre fotografía y arquitectura, ilustrados con la obra de cuatro fotógrafos. Es difícil cuantificar la influencia directa que estas u otras fotografías han ejercido en el desarrollo de la arquitectura contemporánea, pero ejemplifican esos instantes en los que la práctica fotográfica y la arquitectónica más se han acercado.

El estudio de la arquitectura, y especialmente de la arquitectura contemporánea, es indisoluble del análisis de sus imágenes y fotografías. A menudo se debe a la imposibilidad física de visitar todos los edificios o a raíz de la desaparición que el paso del tiempo va provocando en muchas de esas obras. Otras veces es inevitable recurrir a las fotografías dado el carácter puramente visual de algunos proyectos o de ejercicios que nunca llegaron a materializarse, quedándose en dibujos, bocetos o maquetas. También es necesario recurrir a imágenes dada la influencia que la transmisión de alguna fotografía en concreto ha ejercido en el desarrollo de la teoría arquitectónica. Por todo ello, la presencia de estas imágenes constituye una fuente imprescindible para el estudio y análisis de las obras. Sin embargo, la influencia que la fotografía ejerce en el desarrollo de la arquitectura no se limita a su mera representación.

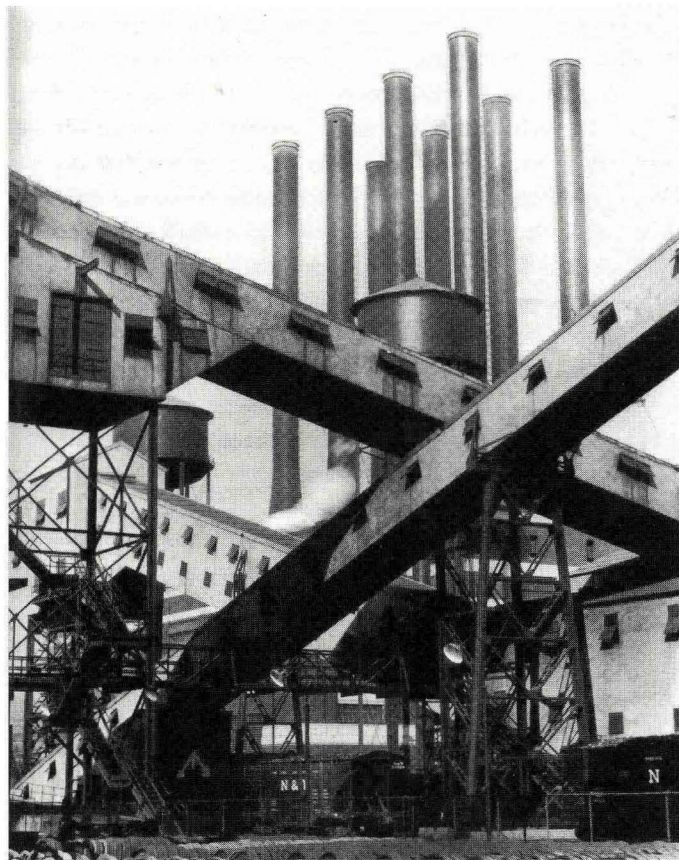
La invención de la fotografía reemplazó a la libreta de apuntes, tanto para el explorador como para el pintor que, con la fotografía, abandonaría poco a poco las exigencias relacionadas con la fidelidad al original. Inicialmente, y debido a las dificultades técnicas que hacían que fuera necesario un largo tiempo de exposición y también a la herencia de la tradición de los pintores paisajistas, la fotografía se centró en la representación de la arquitectura y el paisaje. Las primeras fotografías 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. Esta creciente práctica y el desarrollo de los medios técnicos permitieron la aparición de fotógrafos especializados, al igual que en los retratos, en fotografías arquitectónicas, dedicados a la elaboración de imágenes para publicaciones o fines publicitarios. Uno de esos pioneros en la fotografía de arquitectura fue Eugène Atget, considerado uno de los mejores fotógrafos del viejo París de finales del siglo XIX.

Cuando le ofrecieron la posibilidad de utilizar una cámara instantánea, Atget rápidamente la rechazó, alegando que la máquina iba demasiado rápida, no permitiéndole controlar totalmente el proceso fotográfico. No podía ser de otra manera. Atget, además de convertirse en uno de los fotógrafos de mayor influencia en la fotografía de arquitectura moderna, se caracterizó por su extremado rigor y precisión, llevándole a la elaboración de uno de los inventarios arquitectónicos de mayor envergadura. Elaboró más de diez mil placas, con las que pretendía ofrecer un catálogo topográfico de la ciudad. Una serie de entre todas esas fotografías estaba dedicada a la representación de escaparates de la ciudad. Atget fotografió tiendas cuya decoración, entre las ostentosas avenidas y elegantes grandes almacenes, muestra los maniqués como lujosas quimeras modernas en medio del decorado urbano -reflejado en sus cristales- en vías de extinción. El interior de los escaparates, denominados por el propio Atget como "linternas mágicas", se muestra como un escenario teatral en el que se representa ambigüamente realidad y fantasía,

modernidad y nostalgia. Los actores inertes, indolentes y a menudo sin cabeza, se confunden con los espectros de los paseantes o del propio fotógrafo reflejado. Los maniqués sonríen, cómplices y modernos, ante la ciudad neoclásica cuya imparable transformación no ha hecho más que empezar.

Estas imágenes se situaron en el punto de mira de las tendencias surrealistas parisinas, encabezadas por Man Ray, que vieron muy bien representada la difusa frontera entre la realidad tangible y la recreación. La participación del grupo surrealista en las tareas fotográficas impulsó la utilización de las técnicas fotográficas como forma de construcción de composiciones espaciales y nuevos universos formales, estableciendo –desde entonces y hasta nuestros días– una de los más difundidas prácticas de la fotografía artística.

Sin embargo, y pese a la gran influencia que tuvieron en las vanguardias artísticas, las fotografías de Atget y de tantos otros que como él retrataron la ciudad en esos momentos de cambio, dejaron paso a las nuevas tendencias. 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 fotogra-



SHEELER, Charles *Fábrica Ford, Detroit, 1927*

fía presenta la tremenda escala con la que las nuevas construcciones inaugurarán el siglo XX. Esta impresionante estructura, demolida hacia 1910, ha sido publicada repetidamente en la mayoría de libros de historia de la ar-

quitectura por su elegante ligereza, enfatizada en la fotografía por su enfoque bajo y el halo especialmente luminoso de los cerramientos, consiguiendo 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.

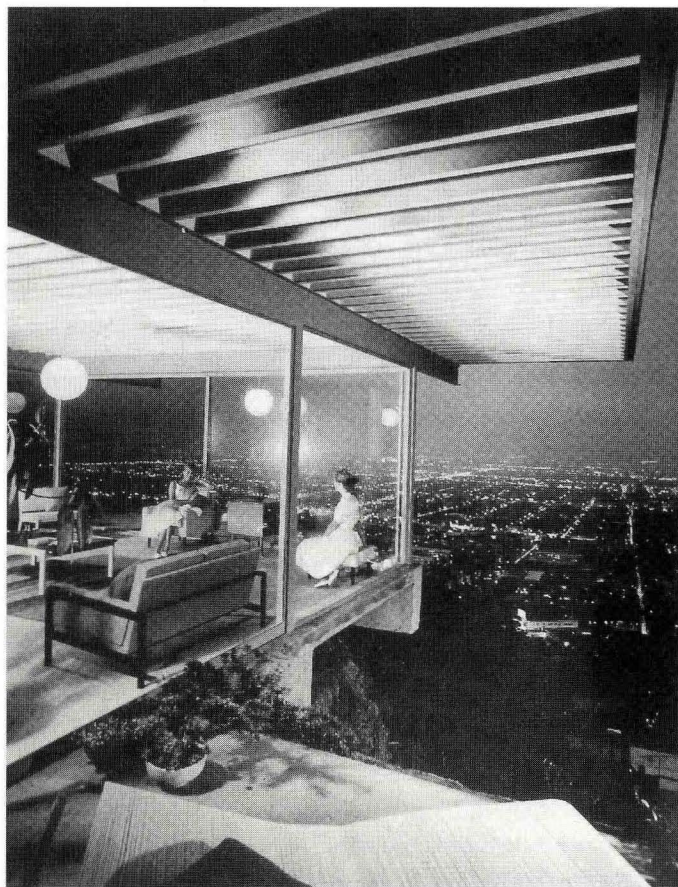
Estas nuevas arquitecturas, y especialmente las vanguardias, vieron en la industria y la ingeniería grandes posibilidades, incluso en edificios de menor escala. La escuela alemana de diseño y arquitectura de la Bauhaus dotó a la fotografía de nuevos horizontes, y combinó la pura representación fotográfica de la arquitectura con el uso propagandístico que el medio ofrecía para la difusión de sus nuevos ideales. Los picados y contrapicados se hicieron habituales, llegando a ser considerados como uno de los estandartes bajo los que la *Nueva Visión* pretendía combinar los valores estáticos y el movimiento.

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 alemanes que buscaron allí un nuevo contexto en el que seguir desarrollando sus ideas. Algunos artistas y fotógrafos, cuya obra anterior ya había puesto de manifiesto la fuerza con la que las grandes construcciones industriales y agrícolas se manifestaban en el paisaje americano, entablaron un diálogo especial con los nuevos lenguajes fotográficos. Es el caso de Charles Sheeler, pintor y fotógrafo estadounidense, cuya famosa fotografía de la Fábrica Ford en Detroit consiguió embaucar 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 industrial. 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 de la nebulosa humeante y a su vez abstracta con la que se presenta el cielo.

Estas imágenes, en la que los edificios representados se alejaban de los estereotipos y los gustos populares, potenciaron que la diferenciación entre la *fotografía arquitectónica*, entendida como profesión especializada y destinada a la difusión de las imágenes en libros o revistas, y la *fotografía de arquitectura*, voluntariamente artística, se acentuara aún más. 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 –por ello y a lo largo de todo el siglo XX- un desmembramiento importante. Pese a que los motivos arquitectónicos siempre han constituido uno de los argumentos más utilizados por la fotografía popular, el siglo recién terminado ofrece una escisión entre la producción popular y los ejercicios cultos.

Al igual que las imágenes fabricadas por las vanguardias se convirtieron en hitos visuales, pasada la euforia constructivista de los años treinta se ofrece la posibilidad de convertir las imágenes de arquitectura contemporánea, de manera definitiva, en objetos de propaganda social. Los devastadores efectos que la segunda guerra mundial supuso 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. La clara influen-



SHULMAN, Julius *Residence, Hollywood Hills, California, 1960*

cia que el cine de los años dorados de Hollywood ejercía en la cultura de masas no pasó desapercibida para los fotógrafos de a pie, que se veían capaces de transmitir con sus imágenes escenas idealizadas de una sociedad en busca del estado del bienestar.

De la misma manera, los escenarios de gran escala que la arquitectura moderna había producido se vieron trans-

formados, y 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 ofrece la imagen de una arquitectura de viviendas unifamiliares, en las que, al contrario de las grises construcciones europeas, la pompa, el glamour y la pose se hacen patentes.

En estos años cuarenta se materializó una de las colaboraciones más intensas y de mayor influencia entre arquitecto y fotógrafo. Richard Neutra, arquitecto austríaco 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 sino desde 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. 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 Angeles. La vivienda no estaba aún amueblada, 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 iluminado 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 algunas 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 arquitectura.

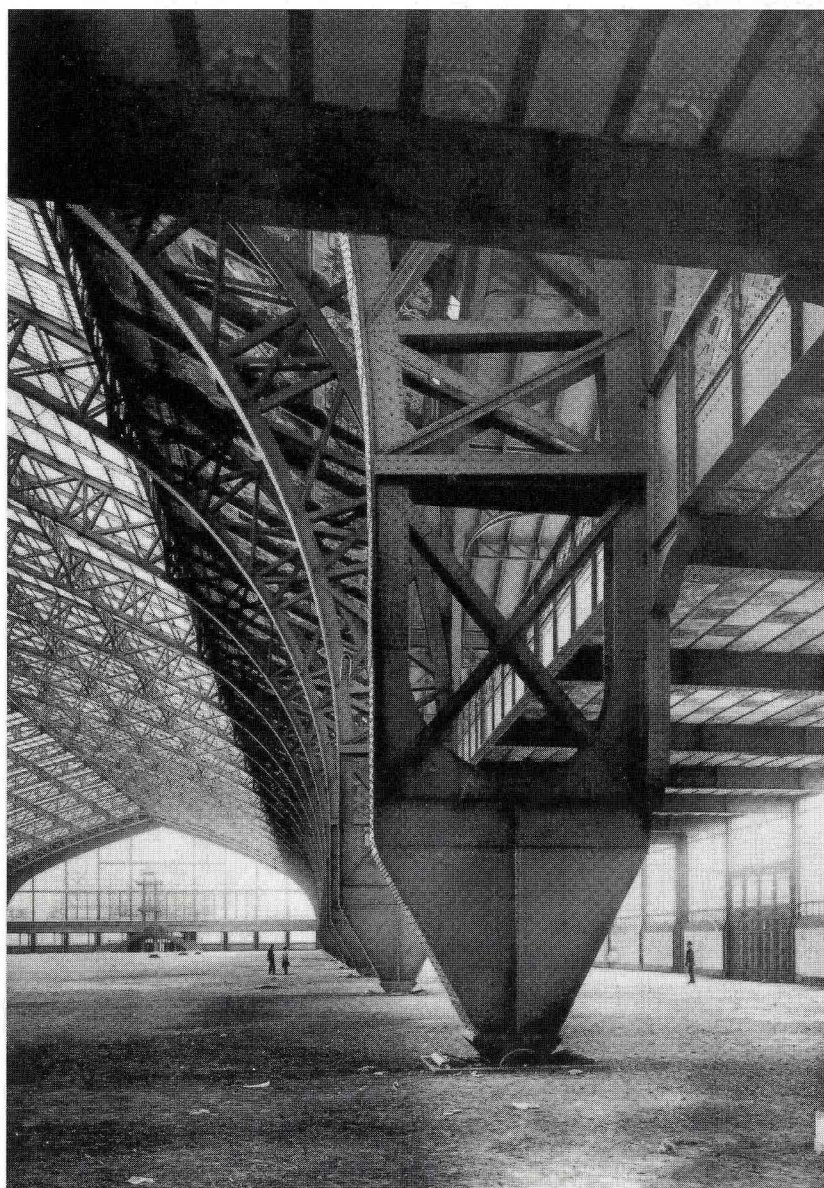
A menudo y especialmente a partir de la década de los años sesenta, el entendimiento de la arquitectura como representación visual ha encontrado una ayuda magnífica en la reproducción fotográfica, hasta el extremo de confundir -e incluso sustituir- la realidad con alguna de sus imágenes. El auge de la cultura pop, la revolución de la informática y las comunicaciones, los nuevos medios de expresión artística, así como la difusión global, mediática y digital, ha generado recientemente posiciones pesimistas respecto a la vitalidad artística de la fotografía, favoreciendo posturas más radicales.

De esta manera, los 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 Asplund, 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, ofrecien-

do sugerentes y saturadas imágenes; Basilisco 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. Por todo ello, las tendencias actuales son difícilmente catalogables, ofreciendo un amplio espectro en los que la posición de cada artista supone un elemento más de el ya amplio mapa topográfico del arte contemporáneo.

La cada vez mayor relevancia de toda esta producción visual favorece al medio, que percibe como las galerías sustituyen gradualmente sus cuadros por fotografías de autor. Del mismo modo, la dispersa situación del arte actual parece ofrecer nuevas relaciones directas entre la fotografía y la arquitectura, y los artistas actuales no se conforman con reproducir y difundir los hitos de la arquitectura contemporánea, a su servicio, sino que los utilizan para elaborar discursos paralelos y autónomos, devolviendo a la fotografía -y a la fotografía de arquitectura- la independencia de la que se había visto despojada durante estas últimas décadas.

ralcolea@coac.net



CHEVOJON, Hermanos *Galerie des machines, Paris, 1889*